

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
 Arancet Ruda
 Carrizo Rueda
 Dubatti
 Fernández Calvo
 Ferrari
 García Brunelli
 Giacosa
 González
 Goyena
 Morla
 Mosca
 Novoa
 Pedrotti
 Pérsico
 Polo
 Pozzo
 Roubina
 Saitta
 Sciammarella
 Suárez Urtubey
 Veniard
 Vittacco
 Wolkowicz



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberton

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de “La salamanca” de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

CARLOS VEGA, CREADOR DE MÚSICA ESCÉNICA PARA *LA SALAMANCA* DE RICARDO ROJAS

HÉCTOR LUIS GOYENA

Resumen

La finalidad de este trabajo es analizar la tarea que desarrolló Carlos Vega al componer música escénica para el drama *La Salamanca* de Ricardo Rojas y como aplicó, en función de un espectáculo teatral, los conocimientos adquiridos a través de la labor de investigación etnomusicológica que desarrolló.¹

Palabras clave: Carlos Vega – Ricardo Rojas – música escénica – *La Salamanca*.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the task carried by Carlos Vega when he composed the incidental music for the drama *La Salamanca*, by Ricardo Rojas, and the way in which he applied the knowledge he had gained through his ethnomusicological research into a theatrical performance.

Key words: Carlos Vega – Ricardo Rojas – incidental music – *La Salamanca*.

Vega en los años ‘30

Vega (1898-1966) desde la adolescencia junto a su vocación musical, puso de manifiesto una clara inclinación por desarrollar actividades literarias como poeta y dramaturgo, labor que continuó acrecentando, al igual que la de compositor, a lo largo de su vida de manera bastante silenciosa porque priorizó evidentemente la tarea musicológica.

Al iniciar sus estudios musicales en su pueblo natal, Dolores, eligió a la guitarra como instrumento preferido. Radicado en la ciudad de Buenos

¹ Este artículo es una versión ampliada de una sección de un trabajo de mayor extensión que hemos realizado y que se denomina *La etnomusicología al servicio del teatro y del cinematógrafo: Carlos Vega compositor* actualmente en prensa.

Aires, perfeccionó sus conocimientos con el guitarrista español Domingo Prat y con posterioridad tomó lecciones de armonía con el compositor Gilardo Gilardi. A mediados de los años '20 se publicaron algunas de sus creaciones para guitarra. También en esa época empezó a interesarse en la investigación musical formándose, al igual que muchos otros estudiosos de los inicios del siglo XX, de manera autodidacta. Tomó contacto con algunas personalidades sobresalientes de Argentina. De esa manera Héctor Greslebin, Jefe de la Sección Arqueología del Museo Nacional de Historia Natural (hoy Museo Argentino de Ciencias Naturales), le abrió las puertas de la institución y allí conoció a uno de sus principales mentores el etnólogo José Imbelloni, en ese entonces director de la sección de Antropología. Consciente Vega de la necesidad de estudiar y difundir la música tradicional argentina que constituía una parte esencial de nuestra propia identidad cultural, ideó un proyecto para su recolección sistemática y al crearse en el Museo el Gabinete de Musicología Indígena, germen del que sería con los años el Instituto Nacional de Musicología², inició sus primeros viajes de investigación de campo por el interior de Argentina.

Vega y Ricardo Rojas

También en esa época entabló contacto con el escritor y ensayista Ricardo Rojas (1882-1957) quien siendo director del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 1933 lo hizo ingresar como auxiliar y técnico de folklore. La avasallante personalidad y sobre todo el pensamiento de Rojas, ejercieron fuerte influencia en el joven Vega y desembocaron en poco tiempo en una estrecha amistad.

Rojas en una serie de libros, publicados a comienzos del siglo XX³, estudió y concibió la identidad argentina como el resultado de un cruce de razas y procedencias diversas y se involucró dentro de la tendencia ideológica del nacionalismo liberal. Toda su creación ensayística, literaria y crítica se mantuvo bajo la guía de dos corrientes: el romanticismo y el

²A partir de ahora INM

³*La restauración nacionalista* (1909), *Blasón de Plata* (1912) y *La Argentinidad* (1917). También se destacan entre otras obras importantes de Ricardo Rojas: *Historia de la Literatura Argentina*, en cuatro volúmenes (1922), *Eurindia* (1924), *El santo de la espada. Vida de San Martín* (1933), *Ollantay* (1939), *Un profeta en la Pampa* y *Vida de Sarmiento* (1945).

positivismo. Esto último confirió a sus trabajos un acentuado carácter historicista.

Vega siguió de cerca las ideas de Rojas. La investigación y el rescate de la música tradicional argentina que había iniciado y su enseñanza, coincidían con la búsqueda de un espíritu nacional identitario que pregonaba su maestro. Con el auspicio del Instituto de Literatura Argentina, nuestro musicólogo publicó algunas de sus primeras obras.⁴ Además es indudable que las afinidades literarias -recordemos que Vega en esa época ya tenía publicados dos libros de poesías y uno de cuentos breves⁵-deben haber estrechado aún más la relación con Rojas.

La Salamanca de Ricardo Rojas

En el año 1943 se le presentó a Vega la oportunidad de colaborar estrechamente con su mentor y amigo, cuando el historiador ante la proximidad del estreno de su drama en tres actos *La Salamanca. Misterio colonial*, le solicitó que la ambientara musicalmente. Vega que también aunaba cómo espectador particular atracción por el teatro y el cine⁶ y que siete años antes había realizado una primera incursión como compositor de música teatral⁷, aceptó gustoso y le propuso a su entonces discípula y

⁴Vega, Carlos: *La música en un código colonial del siglo XVII*. Buenos Aires: Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1931; *Música popular argentina: Canciones y danzas criollas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Dos volúmenes. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, 1941.

⁵*Hombre*, Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1926, poesía; , *Campo*. Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1927, poesía y *Agua, Cuentos mínimos*. Buenos Aires, Editorial Bonifacini y Cía, 1932.

⁶Se conservan en el Fondo Documental Carlos Vega del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina (a partir de ahora FDCV) algunos testimonios escritos en los que manifiesta la trascendencia y el atractivo que ejercían ambas expresiones artísticas. Además el Fondo guarda numerosos programas de los espectáculos a los que Vega asistió, en particular en el transcurso de la década de 1930, que señalan gustos sumamente eclécticos en material teatral pues se incluyen dramas, comedias, revistas y comedias musicales.

⁷Para la obra *Madame Bovary*, adaptación escénica de Jean Ralnay de la novela de Gustave Flaubert, que estrenó la Compañía de Camila Quiroga el 25 de abril de 1936 en el Teatro Sarmiento.

colaboradora en el Gabinete de Musicología Indígena, Silvia Eisenstein⁸, que lo ayudara en la tarea.

Rojas, como lo había hecho cuatro años antes con *Ollantay. Tragedia de los Andes*, se inspiró en un mito americano, en este caso en Zupay, definido en sus palabras como "el diablo de nuestro folklore". De manera similar a la tragedia anterior, *La Salamanca* fue escrita en verso. Utilizó una gran variedad métrica, desde hexasílabos hasta alejandrinos para describir personajes y acciones que en sus palabras:

"[...] se mueven por pasiones e ideales concretos, pero que trascienden de lo anecdótico a lo simbólico, de lo histórico a lo filosófico, de lo regional a lo universal. A través de diabólicas peripecias, triunfa el sentido religioso del drama, bien claro en su desenlace. Por todo ello esta pieza de asunto folklórico argentino se adscribe a la tradición de los llamados "misterios" en el antiguo teatro cristiano."⁹

La obra se estrenó el 10 de septiembre de 1943 en el Teatro Nacional de Comedia (actualmente Nacional Cervantes) y estuvo a cargo de la Comedia Nacional, bajo la dirección de Enrique de Rosas. Fueron sus principales intérpretes Luisa Vehil, Blanca Podestá, Iris Marga, Santiago Gómez Cou y Camilo da Passano. Encabezando el programa se lee *La Salamanca, Leyenda de pasión, de brujería y de milagro*. Drama en 3 actos y en verso por Ricardo Rojas.

El programa, las notas periodísticas, y los comentarios críticos (ver más abajo los correspondientes a los diarios *Crónica* y *El Pampero*), demuestran que fue una producción importante y onerosa, con una puesta en escena donde intervenían -junto a numerosos actores- bailarines, coristas y comparsas. En simultáneo con el estreno, Editorial Losada publicó el drama con un extenso estudio preliminar del propio Ricardo Rojas. Constituye una edición sumamente cuidada en el que el texto del drama teatral se complementó con tres apéndices con las partituras que se

⁸Silvia Eisenstein (Buenos Aires, 1917- Caracas, 1986). Pianista, compositora y directora. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Desde 1938 trabajó en el Gabinete de Musicología Indígena. En 1951 contrajo matrimonio con Carlos Vega, acompañándolo en viajes de documentación de la música tradicional por diversas provincias argentinas. Tras separarse de Vega se radicó en Venezuela donde fundó y dirigió el coro Madrigalistas de Aragua.

⁹ROJAS, R.: 1943, s/n

En la introducción Ricardo Rojas sintetiza la historia que desarrolla:

“La fábula consiste en un hombre cincuentón, rico, engreído, voluntarioso, concupiscente, empeñado en poseer a una niña de quince años que se le resiste; aunque ella se ha criado y vive en casa de aquel hombre. A la casa ha llegado un desconocido que pidió hospedaje – y que luego ha partido fantásticamente-; por sospecharlo mago que protege a la niña, el pretendiente recurre a las artes de una hechicera para contrarrestar aquel influjo adverso. Quizá por arte de encantamiento, la sortilega se apodera de la niña para entregarla a quien la pretende, y éste llega a hacer pacto con el Diablo, por capricho carnal; mas no consigue su intento, porque el pasajero misterioso resulta ser un mítico militante que viaja por vocación de caridad evangélica. Trábase lucha entre este Espíritu de Luz y aquel Espíritu de Tinieblas; y el que pactó con el Diablo concluye su vida en un desastre, mientras su antagonista entra victorioso en la cueva de la Salamanca, y salva a la inocente.”¹²

Rojas indica que situó la acción en el siglo XVII en una región montañosa por “necesidades plásticas de maquinaria escénica”, describe a los personajes y agrega “[...] Finalmente, en el tercer acto, *Zupay*, el diablo de nuestro folklore, aparece con su corte infernal: *La Diablesa*, un súcubo nocturno, y *El Bailarín*, bastonero del aquelarre, y los magistrados de la Ciudad y algunos animales de nuestra fauna mítica.”¹³

La ambientación musical

Para nuestro análisis interesa el último acto que transcurre en la Cueva de la Salamanca. La escena 1ª se inicia con *La Diablesa* y los animales míticos y el texto señala: “(al levantarse el telón, la escena está en tinieblas, como todo el teatro. Una vidala, remota y dolorida, suena como si el viento la acercara o alejara según la música N° 1 del Apéndice)”¹⁴. *La Diablesa* anuncia y hace ingresar, con la música de la vidala como fondo, a los diversos animales: el Chiqui, el Kacuy, la Almamula, el Basilisco, el Zupaytoro y el Mandinga. Al avanzar la acción, en la escena 6ª en presencia del Amo, la Hechicera y *Zupay*, ingresa *El Bailarín* y un grupo de danzantes y en la obra se lee : “(Al son de un ritmo de malambo, el

¹² ROJAS, R. 1943:19

¹³ *Ibídem* : 20

¹⁴ *Ibídem*: 133

Bailarín, bastonero del rito en la Cueva Infernal, guía a la ronda sabática, según la música N° 2 del Apéndice)"¹⁵. Los dos números musicales fueron los realizados por Carlos Vega y por Silvia Eisenstein.¹⁶

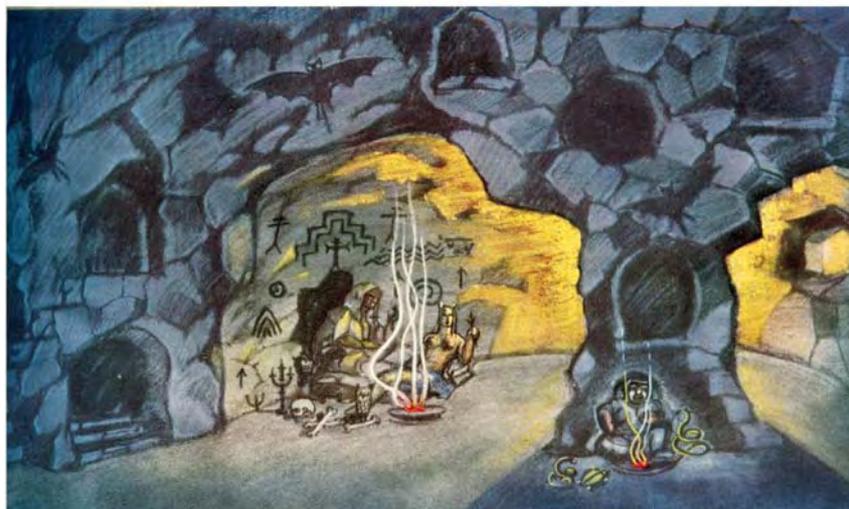


Imagen 2 - Boceto de Ángel Guido para el Tercer Acto de *La Salamanca* de Ricardo Rojas, reproducido en la edición de *La Salamanca*. Editorial Losada, 1943

¹⁵ *Ibídem*: 149. El Apéndice N° 3 es la partitura del motete *O magnum mysterium* de Tomás Luis de Victoria que se interpretaba como cierre de la obra. De acuerdo al programa de mano de las representaciones que analizamos, era cantado por la Asociación sinfónica femenina y coral argentina (sic) dirigida por Celia Torr . No es posible determinar si la inclusión de esta composición fue propuesta también por Carlos Vega.

¹⁶ Ambos, la vidala (55070 B/matriz c 13056) y el malambo (55070 A/matriz c 13059) est n registrados en un álbum del sello Odeón, que contiene cinco discos de 78 rpm y que se denomina *Colección de canciones y danzas argentinas* (1943) recogidas por Carlos Vega e interpretadas por la Orquesta Argentina de Cuerdas, dirigida por Silvia Eisenstein. Son las grabaciones que se utilizaron en las representaciones teatrales. Pero en la edición de la obra Rojas señala para el Acto III (*Ibídem*: 51) "Orquesta t pica: arpa, guitarra, violín, flauta, bombo y caja." La preferencia por las versiones de una orquesta de cuerdas para el estreno, pudo haberlo pautado el carácter de la producción y el escenario oficial de su desarrollo.



Imagen 3 - Escena del estreno de *La Salamanca* de Ricardo Rojas. Zupay (Pascual Pellicciotta) y La Diabla (María A. López Gamio)



Imagen 4 - Escena del aquelarre en el estreno de *La Salamanca* de Ricardo Rojas. Coreografía de Mercedes Quintana

Vega obtuvo las composiciones originales en los viajes de investigación de campo que efectuó para el denominado, en ese momento, Gabinete de Musicología Indígena, dependiente del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires. La vidala se la proporcionó en 1938 el cantor Roque Acuña en la localidad Ruiz de los Llanos, provincia de Salta (Viaje del INM N° 12¹⁷). En *tempo* moderado y modo menor, la sencilla orquestación, que en apariencia compartió con Eisenstein¹⁸, destaca la línea melódica conservando la armonización original.

¹⁷En este viaje, Carlos Vega no realizó grabaciones en discos, sino que logró todos los ejemplos en "tomas directas", es decir que anotó directamente los melogramas en el momento de su ejecución. En el cuaderno N° 3 del viaje, Vega la asentó con el nombre de Vidalita y le asignó el número de registro 989.

¹⁸En la edición de la obra (Losada, 1943) se presentan los dos números en reducciones para piano, indicándose que ambas adaptaciones pertenecen a Silvia Eisenstein.



Imagen 5 - Vidala. Versión para piano de Silvia Eisenstein, reproducida en la edición de *La Salamanca*. Editorial Losada, 1943¹⁹

¹⁹ Edición obrante en la Biblioteca de Investigación del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

Del malambo no se especifica procedencia, señalándose sólo "sobre rasgueos de guitarra popular". Con diferentes esquemas rítmicos en compás de 6/8 y sobre una serie armónica reiterada, las cuerdas graves tratan de sugerir en paulatino *crescendo* los zapateos o mudanzas de los bailarines. En este caso a la Orquesta Argentina de Cuerdas se agregaron un piano y un bombo.

The image shows a page of musical notation titled "RITMO DE MALAMBO" with the subtitle "SOBRE RASGUEOS POPULARES." and "Adaptación para piano (S. E.)". The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is in bass clef with a 6/8 time signature and a tempo marking of "M.M. 7.2 250 Muy vivace". The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *p*. The subsequent systems continue the piece with complex rhythmic figures and chordal structures.

Imagen 6 (a)

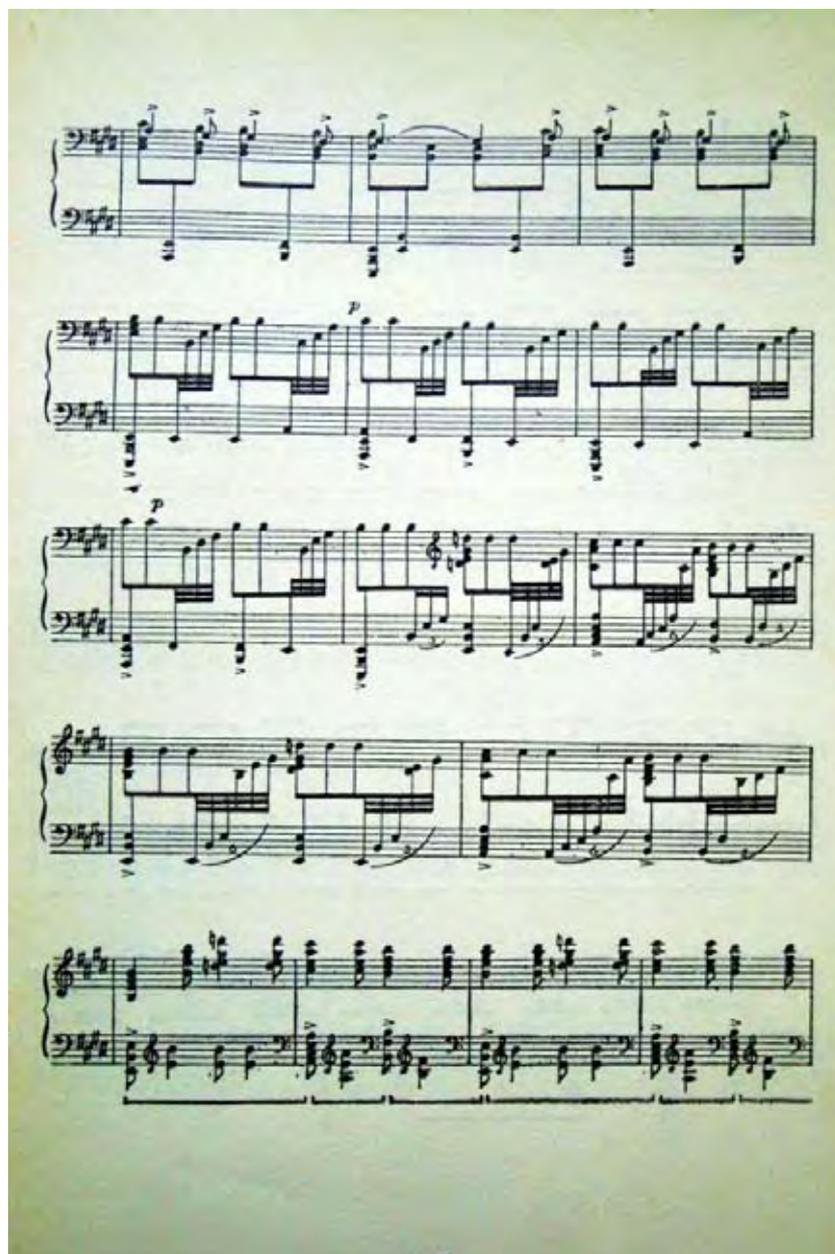


Imagen 6 (b)



Imagen 6 (c)



Imagen 6 (d)



Imagen 6 (e) Ritmo de Malambo. Versión para piano de Silvia Eisenstein, reproducida en la edición de *La Salamanca*. Editorial Losada, 1943²⁰

²⁰ Edición obrante en la Biblioteca de Investigación del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

Acordamos con Patrice Pavis que: "En cuanto un texto se enuncia en el escenario, e independientemente del modo en que se haga, recibe un tratamiento plástico, musical y gestual: el texto abandona la abstracción y la potencialidad de la escritura y es activado por la representación."²¹ De la lectura de *La Salamanca* no es fácil deducir la puesta en escena del estreno, desconocemos el metatexto de escenificación que manejó el director. No es sencillo restablecer la estética, los signos miméticos y el contexto en que se desarrollaron. Pero por comentarios críticos, los bocetos de la escenografía y de los trajes, las escasas fotografías conservadas y los recuerdos de uno de sus intérpretes, podría inferirse que se optó por una concepción cercana al realismo quebrada muchas veces por el contenido alegórico de los textos poéticos.²²

La música en función teatral, es evidente que posee un estatuto totalmente único y vale sobre todo por el efecto que produce. Volviendo a Pavis: "No se da únicamente una influencia -emocional- de la música sobre la representación teatral, sino también un impacto de la escena en la música y su percepción."²³ En *La Salamanca* y en un intento de salvar las limitaciones enunciadas para la reconstrucción, estimamos que la música desempeñó un papel al servicio de la dinámica del juego escénico y la vidala logró perfecta simbiosis con el texto evocador que introduce a los animales míticos. Por el contrario, el malambo, con una orquestación restringida al conjunto de cuerdas y un bombo, no parece haber sido el más indicado para transmitir la fuerza del aquelarre diabólico que marca y exige el pasaje.

La crítica contemporánea al estreno fue dispar en la recepción y apreciación de la obra, pero muy positiva para con la labor de ambos compositores.

Se extractan los párrafos periodísticos que hacen referencia al aspecto musical.

La Razón, sábado 11 de septiembre de 1943, página 9, columna 5:

²¹PAVIS, P. 2000: 216

²² Osvaldo Bonet, actor que intervino en el estreno interpretando el personaje de El Bailarín, coincidió con esta apreciación al recordar algunos aspectos del juego actoral, que enmarcaba una escenografía corpórea. (Entrevista realizada el 03-07-2008)

²³ PAVIS, P. 2000: 150

"En el Teatro Nacional de Comedia se estrenó "La Salamanca" de Ricardo Rojas." "[...] El acto final en la cueva de Zupay, el diablo aborigen, las danzas rituales y las canciones sobre temas netamente nuestros, los animales de nuestra fauna mítica y el vigor dramático de un desenlace que revela triunfante el sentido religioso de la pieza, dan a este acto una peculiar categoría [...] colorida la música de Carlos Vega y Silvia Eisenstein y adecuada la coreografía de Mercedes Quintana."

Crónica, sábado 11 de septiembre de 1943:

"[...] Rojas busca la sensibilidad de las gentes mediante la compleja asociación de las formas —en este caso el verso sonoro de indudable contenido filosófico— y la utilización de los elementos espectaculares —música, danzas, canciones— que están en la esencia de los recursos dramáticos y que la maquinaria moderna del teatro permite mostrar y valorizar, destacándolos. De ahí que en el espectáculo del Teatro Nacional de Comedia cobren tanta significación los decorados de Angel Guido, realizados por Gregorio López Naguil, las músicas— una vidala y un malambo— recopiladas por Carlos Vega y Silvia Eisenstein, la actuación del coro *a capella*, interpretando con la dirección de Celia Torrá, un motivo del Padre Tomás Victoria, la coreografía de Mecha Quintana y el juego rutilante de luces y vestuarios [...]"

El Mundo, sábado 11 de septiembre de 1943, página 11, columnas 1-2:

"Brillante y noble espectáculo resultó ayer "La Salamanca"

"[...] Como antes sucediera en "Ollantay", el poeta supera netamente al realizador teatral en "La Salamanca". Ricardo Rojas ha utilizado también esta vez, un asunto folklórico que desarrolla a la manera de los "misterios" y "autos sacramentales" de la edad media. La índole autóctona del motivo se determina únicamente por la precisión de lugar de la acción; por la presencia de algunos seres de la mitología gauchesca y por el aditamento de una vidala y de un malambo, cuyas ejecuciones coreográficas no constituyeron un verdadero acierto [...] Muy buenos los figurines de Ángel Guido, así como las composiciones musicales de Carlos Vega y Silvia Eisenstein, las cuales fueron ejecutadas correctamente por la Orquesta Argentina de Cuerdas."

Por su parte *El Pampero*, diario de tendencia nacionalista conservadora atacó sin piedad a Ricardo Rojas, destruyendo la obra y el montaje.

El Pampero, sábado 11 de septiembre de 1943, página 6, columna 5:

"No se justifica en el Teatro Oficial la obra de Rojas "La Salamanca". Confirma a un mal poeta y a un débil dramaturgo. [...]"

Pero el mismo diario en la crítica del martes 14 de septiembre de 1943, pág. 6, columnas 6 y 7, en el párrafo final rescató la labor de Vega:

"Otros aspectos del fastuoso "camelo" que da el Teatro Nacional de Comedia."

"[...] "La Salamanca" es un "camelo artístico" en el que se ha gastado buenos miles de pesos, porque el montaje de la obra es lujoso, aunque no inteligente. Ropas especialmente preparadas, reparto numeroso, comparsaría abundante y decorados corpóreos, todo cuanto se puede gastar en una obra de alardes espectaculares se ha puesto al servicio de "La Salamanca". Si el director de Rosas no ha sabido emplear todos esos recursos o si a pesar de ellos no ha logrado el efecto del bluf, es porque no hay un drama de categoría, como la crítica venal o ramplona ha tratado de insinuar.[...] Y no continuaremos, porque tampoco pueden los intérpretes salvar una obra falsa de nacimiento. Dos cosas anotamos de inspiración en la obra. Las dos páginas musicales que ha puesto Carlos Vega dando una pincelada de auténtico folklore sobre ese "monumento" a la inflación dramática que es "La Salamanca" H.G.V. (El subrayado es nuestro).

El espectáculo se mantuvo en cartel más de dos meses. Al pie del programa del estreno (ver imagen 1) que reproducimos, Vega anotó en lápiz "unas 60 representaciones"²⁴. Constituía el período habitual de funciones dentro de la mecánica de la Comedia Nacional que desarrollaba una temporada de obras de repertorio.

²⁴ Material del Fondo documental del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA.

A manera de conclusión

Como se señaló, Carlos Vega desde la adolescencia evidenció y desarrolló dos pasiones: las letras y la música. El interés por ambas expresiones le hizo concebir como compositor música en función dramática para el teatro. Los conocimientos adquiridos en las investigaciones etnomusicológicas que a partir de la década de 1930 le llevaron a documentar, estudiar y sistematizar los diversos géneros de la música tradicional argentina, los puso al servicio de creaciones que buscaron resolver con el estilo más conveniente, las distintas situaciones escénicas que se le presentaron.

En el caso particular de la música para el drama *La Salamanca*, evaluarla en conjunción de o con los elementos textuales y visuales de las puestas en escena, hizo necesario ubicarse en una óptica etnomusicológica para determinar sus modos de comprensión. Pero también debe destacarse la correspondencia de la música con el pensamiento ideológico de Ricardo Rojas para intentar ambientar un teatro imbuido de un espíritu nacional e inspirado en mitos y leyendas de procedencia americana

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALATORRE, Claudia Cecilia

1994 *Análisis del drama*. Buenos Aires: Gaceta.

GOYENA; Héctor Luis

2008 "La etnomusicología al servicio del teatro y el cinematógrafo: Carlos Vega compositor". Trabajo leído en la XVIII Conferencia de la AAM y XIV Jornadas Argentinas de Musicología. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 14 al 17 de agosto.

PAVIS, Patrice

2000 *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

ROJAS, Ricardo

1943 *La Salamanca. Misterio colonial*. Buenos Aires: Losada.

VEGA, Carlos
2010 [1944] *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires:
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Héctor Luis Goyena. Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor de Música egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Doctorando en dicha Universidad. Docente en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla". Desde 1979 es investigador del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en el área de la Etnomusicología y ha realizado trabajos de investigación en distintas provincias argentinas, en Bolivia, en Paraguay y en Venezuela. Actualmente está a cargo de la Dirección de dicho Instituto y asimismo es Editor de la Revista "Música e Investigación" de la institución. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas, presentado trabajos en congresos nacionales e internacionales y dictado talleres y conferencias.
