

9. ¿Una modernidad primitiva? Andrés Chazarreta, el folkllore argentino y los medios masivos de comunicación

DOSSIER

JULIUS REDER
CARLSON

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año IV, # 9, Primer semestre 2013
Buenos Aires ARG | Págs. 128 a 135

128

En las últimas décadas, la comunidad musicológica argentina ha comenzado a distanciarse de la comprensión de músicas tradicionales como *supervivencias* reconociendo que, en muchos casos, estas prácticas se pueden describir mejor como *tradiciones inventadas* formas culturales construidas como parte de un proceso a través del cual las comunidades —nacionales, pero también regionales, étnicas y religiosas— *se imaginan* a ellas mismas (KALIMÁN 2005; DÍAZ 2004). En su análisis de la literatura e iconografía relacionada con el Tango y la Samba, FLORENCIA GARRAMUÑO encapsula esta perspectiva con el término “modernidad primitiva” (2007)¹. Nacidas culturalmente como tales en las primeras décadas del siglo XX, Garramuño recuerda que las naciones sudamericanas como Argentina y Brasil emplearon músicas *primitivas* como símbolos de su constitución, como naciones *modernas*. Más allá de “reflexiones de una identidad previamente constituida”, estos géneros formaron parte de un proceso de creación cultural que continúa en gran medida hoy (GARRAMUÑO, 2007: 38).

En este artículo empleo el concepto de “modernidad primitiva” para entender mejor el trabajo del folklorista Andrés Chazarreta (1876-1960), ampliando su significado para referir tanto al proceso de construcción cultural nacional en el cual estaba involucrado como a las tecnologías modernas que mediaron, y siguen mediando, en su música. En tanto elemento principal de una compañía musical y teatral, que representaba la cultura musical *tradicional* de Santiago del Estero, la música folklórica de Chazarreta puede ser vista como un intento de establecer un imaginario argentino *moderno* basado en formas culturales *primitivas*. La relación que este artista tuvo con la industria discográfica y el sistema de radiodifusión, mientras tanto, demuestra hasta qué grado la popularización y reificación de su estilo particular de *tradición* argentina se debió a los medios masivos de comunicación que han caracterizado la modernidad argentina.

1 Utilizo el término *supervivencia* en referencia al musicólogo Carlos Vega, quien entendía las músicas tradicionales argentinas como géneros procedentes de la época colonial que habían sido preservados por comunidades rurales. Los términos *tradición inventada* y *comunidad imaginada* proceden de los estudios del nacionalismo conducidos por ERIC HOBSBAWM (1983) y BENEDICTO ANDERSON (1991), respectivamente.

Andrés Chazarreta y su imaginario de música tradicional santiagueña

Andrés Chazarreta, músico profesional que comenzó su carrera en la ciudad de Santiago del Estero a fines del siglo XIX, suele ser ligado con la nacionalización de los géneros de música folklórica asociados hoy en día con el norte argentino. En narrativas biográficas sobre la vida de Chazarreta este logro está retratado como un acto heroico de rescate antropológico (LASCANO 1972; CHAZARRERA 1969) o, en textos con menos tendencia romántica, como un ejemplo de mediación cultural entre la Argentina rural y urbana (NAGANO 2001). Recogiendo melodías populares de los campesinos que *encontró* durante sus viajes por el monte santiagueño, Chazarreta parece haberlas arreglado para su *Compañía de Arte Nativo*, un conjunto diseñado para espectáculos teatrales parecidos a los de la tradición de Teatro Criollo.

Dado que la popularidad de la *Compañía de Arte Nativo* anticipó a toda investigación (etno)musicológica en Santiago del Estero, es difícil determinar la relación exacta entre la música realizada por su conjunto y la cultura campesina que la inspiró.² Las fotos publicitarias de la *Compañía* indican que su intervención fue notable.³ En las fotos de 1925, por ejemplo, un grupo de siete bailarinas —con caras pintadas de blanco y llevando vestidos evocando a sevillanas— posan al lado de bailarines *gauchos* y una *Orquesta Nativa* vestida de traje y corbata. La escenografía detrás del conjunto lo contextualiza en medio de un valle fértil repleto de robles y una cadena de montañas coronadas de nieve.

129



- 2 Cuatro años después del debut de la *Compañía de Arte Nativo* en 1911, Manuel Gómez Carrillo comenzó a transcribir melodías populares santiagueñas para su *Plan General para la Recopilación y Popularización de la Música Nativa Santiagueña* (1914), un proyecto auspiciado por la Universidad de Tucumán. En 1922 y 1932, publicará una selección de arreglos de esta material en dos volúmenes de *Motivos Danzas y Cantos Regionales del Norte Argentino* (VENIARD 1999). Carlos Vega, por su parte, llegó a Santiago del Estero por primera vez en 1935.
- 3 En cuanto a su método de recopilación, comentó Chazarreta en 1938: “Viene alguien o sé yo de alguno que conoce algún baile o canto que oyó a sus padres o cuando era chico. Me lo cuenta y yo lo transcribo al pentagrama, puliéndolo, limiéndolo, pero siempre conservando el tema y el ritmo del original. Lo que más me cuesta es, muchas veces, la introducción que generalmente es obra mía y que tiene que ser como de una sola pieza con el resto. Así he arreglado, transcripto o compuesto más de trecientos cincuenta piezas...” (Los Principios, 5 Diciembre, 1938).

Los veinte temas musicales ejecutados por la *Compañía de Arte Nativo* en sus actuaciones fueron tan genéricos como el paisaje escenográfico en el cual se realizaron. En la “Vidala,” por ejemplo, la diva femenina del ensamble (Patrocino Díaz y, posteriormente, Juanita Gilardi) cantó canciones melancólicas parecidas a las de una Zarzuela. En la “Pala Pala,” mientras tanto, una *vieja* indígena (La “Vieja” Narcisa) bailó y cantó “de la persecución y la nostalgia de la raza espléndida que trabajó pacíficamente en las minas del alto Perú” (*El Telégrafo*, 8 Diciembre, 1921). Pero las canciones más populares del conjunto fueron las charceras, gatos, malambos y escondidos, bailes que, según un crítico de 1922, “no desmerecen en nada a los que vemos realizar por los negros yankees, y en cuanto a la agilidad de rodillas podrían competir con los danzarines rusos sin perder un ápice en el parangón” (*El Pueblo*, 8 Febrero, 1922).

Claro es que ambos, la emergencia y el éxito la *Compañía de Arte Nativo*, estuvieron relacionados con el nativismo, un movimiento político-cultural argentino dirigido a la restitución de una identidad *profunda* nacional con raíces en el interior del país (NAGANO 2001; VEGA 1981). Sin embargo, el énfasis académico sobre la conexión entre Andrés Chazarreta y los individuos e instituciones aristocráticas que promulgaban este discurso ha tendido a ignorar el hecho de que no fue él mismo un nativista, ni parece haber sido directamente apoyado por los dirigentes del movimiento⁴. Más bien, Chazarreta fue un músico profesional, y la masificación de sus productos artísticos se debió tanto a las maneras en que fueron mediados como a la carga semántica que llevaron. Con el propósito de completar esta historia, lo siguiente resume el involucramiento de la *Compañía de Arte Nativo* con el teatro, la industria de grabación y la radio.

130

La carrera teatral

El primer y principal vehículo para la difusión nacional de la música de la *Compañía de Arte Nativo* fue el teatro. Aunque poco exitoso en la década después de su debut en el Teatro santiagueño *25 de Mayo* en 1911, las presentaciones tempranas del ensamble en Santiago y Tucumán dieron fruto en 1921, cuando una temporada en el Teatro *Politeama* de Buenos Aires lo catapultó a la aclamación nacional. Durante la década siguiente, el conjunto emprendió más de media docena de giras nacionales, actuando en teatros a través del país hasta los principios de los años '30.

Mucho ha sido escrito sobre el éxito de la *Compañía de Arte Nativo* en Buenos Aires (NAGANO 2001; VEGA 1981; LASCANO 1972; CHAZARRETA 1949). Inicialmente programado para tres días de actuaciones en el Teatro *Politeama*, la Compañía terminó extendiendo su contrato durante un período de más de tres meses, dando un total de noventa y seis funciones (*El Verbo Libre*, 9 Octubre, 1921). Toda documentación acuerda en anunciar la sorpresiva popularidad del ensamble: “Después de los primeros diez días en el Politeama, 15.000 espectadores habrán visto el espectáculo” (*La Crítica*, 24 Marzo, 1921). La popularidad de la Compañía fue tal que a fines de mes fue invitado a actuar en el Teatro *Colón*.

El debut de la *Compañía de Arte Nativo* en Buenos Aires abrió camino a una serie de giras nacionales. El primero de estos viajes, que duró desde

4 Al parecer, Ricardo Rojas habrá inspirado la obra de Chazarreta con su libro *El País de la Selva* (1905) y impulsado el éxito de su Compañía con los artículos periodísticos que escribió en 1921. La situación, sin embargo, fue más complicado. La *Compañía* fue inspirado tanto en el Teatro Criollo y los *Ballets Russes* que en el Nativismo incipiente de Rojas. El debut en Buenos Aires en 1921, mientras tanto, se posibilitó gracias al apoyo logístico y financiero del empresario italiano Antonio Mauri.

junio de 1921 hasta febrero de 1922, llevó a Chazarreta y su compañía virtualmente a todas las ciudades argentinas. Empezando en el Teatro *Olimpio* de Rosario en junio, el ensemble actuaba en el Teatro *de Novedades* en julio, el Teatro *25 de Mayo* de Santiago y el Teatro *Alberdi* de Tucumán en setiembre, el Teatro *Mitre* de Jujuy en octubre, el Teatro *Apolo* en diciembre, y una serie de ciudades agrícolas importantes de la provincia de Buenos Aires en enero y febrero de 1922.⁵

Durante la década siguiente, la *Compañía de Arte Nativo* continuaba actuando en el circuito de teatros que había trazado en 1921/22, ampliándolo para incluir escenarios en las provincias de Mendoza (1923), San Juan (1923), y Salta (1929), y dejando a muy pocos centros urbanos argentinos sin la oportunidad de tomar contacto con ella por lo menos una vez.⁶ Cuando la compañía original se disolvió a mediados de los años treinta, había visitado Buenos Aires cinco veces (1921; 1924; 1925; 1929), Tucumán cinco veces (1921; 1924; 1926; 1932; 1933), y Santa Fé cuatro veces (1921; 1923; 1925; 1929). Córdoba había recibido tanto como siete visitas (1921; 1923; 1925; 1927; 1929; 1930; 1932).

La carrera discográfica

131 Para la mayoría de sus biógrafos, la historia de la carrera de Andrés Chazarreta comienza y termina con las giras teatrales de su *Compañía de Arte Nativo* (NAGANO 2001; VEGA 1981; CHAZARRETA 1949). A nivel de creatividad artística, esta representación tiene cierto sentido, dado que Chazarreta había consolidado la totalidad de su repertorio musical antes de disolver su primer conjunto en 1932. Dicho eso, enfocarse exclusivamente en el compromiso de Chazarreta con el teatro no hace justicia a su flexibilidad como músico, ni refleja las maneras en que su música fue conocida por el público argentino a un nivel nacional.

La primera adición necesaria para completar la narrativa estándar sobre Chazarreta y su *Compañía de Arte Nativo* es mencionar la cantidad importante de grabaciones hechas por él y su *Orquesta Nativa*. Aunque esta faceta de su carrera había empezado ya en 1915,⁷ la gran mayoría de las grabaciones hechas por Chazarreta y su ensamble datan de después de 1929, año en que firmó un contrato con el representante de la Victor Talking Machine Company, Guillermo Lindermann.

La decisión de Chazarreta para comenzar a grabar para *Victor* se debió a dos factores centrales. El primero de éstos fue la disminución del circuito teatral argentino, una forma de entretenimiento que cayó repentinamente en popularidad durante los años '20 y que fue muy afectada por la Gran Depresión. El segundo era el *descubrimiento* del mercado de música tradicional por la industria musical internacional. Animado por las ventas notables de las grabaciones de artistas como Jimmie Rodgers y la familia Carter en 1927, compañías discográficas como *Victor*, *Columbia* y *Odeón* comenzaron a buscar estrellas *Hillbilly* en otras partes del mundo, entre ellas la Argentina, donde la compañía estableció una fábrica en los últimos años de la década del '20 (PETERSON 1997). El resultado fue una cantidad enorme de discos *folklóricos*. Durante el período entre 1929-1940, la época más productiva de su asociación con *Victor*, Chazarreta grabó alrededor de

5 Las ciudades incluían Chascomús, Chivilcoy, Bragado, y Pergamino.

6 La *Compañía* se reconstituyó varias veces en los años '30, '40 y '50.

7 En 1915, Chazarreta grabó tres temas con el sello argentino Atlanta Records incluyendo la chacarera *La Atamisqueña*, la zamba *La Boliviana* y el vals *El Centenario*.

350 grabaciones (175 discos) para distribución en la Argentina.⁸ En 1932, las ventas de estos discos habían excedido las 150,000 copias. En 1939 habrá llegado a medio millón (*Para Ti*, 4 Junio, 1939).



En comparación con las de sus contemporáneos norteamericanos, las ventas discográficas de Chazarreta son poco impresionantes. Sin embargo, tal comparación es en sí mismo engañosa. Argentina en los años '30 no tenía una población comparable con la de EEUU de la misma época, y solamente seis a ocho millones de tocadiscos circulaban en el país al principio de la década (MATALLANA 2009). Quizás más importante que esta economía de escala, sin embargo, es la longevidad del medio mismo. Discos de 78, como puede atestiguar cualquier persona que se haya familiarizado con ellos, están lejos de ser

indestructibles (de hecho, se rompen fácilmente), pero la tecnología en sí tenía una larga vida en la Argentina, donde los 78s continuaban siendo producido hasta los años '70. La razón para esto fue que las Vitrolas, los mecanismos para los cuales fueron pensados los discos 78, fueron un artículo imprescindible en comunidades donde era costosa la electricidad, o donde la electricidad todavía no había llegado. Las grabaciones de Chazarreta, entonces, fueron usadas en zonas rurales durante generaciones, y se encuentran todavía en pequeñas ciudades de la Argentina, a pesar de que las Vitrolas mismas generalmente han desaparecido.

132

La carrera radiofónica

El tercer vehículo para la difusión de la música de Andrés Chazarreta —y uno que ha sido ignorado casi completamente por sus biógrafos— es la radio, un medio de comunicación masiva que se estableció tanto en Buenos Aires como las provincias a finales de los años '20, y en la que Chazarreta y su *Orquesta Nativa* realizaron audiciones regularmente empezando en 1925. Aunque sea difícil saber con exactitud cuánta gente oyó a Chazarreta cuando él y su conjunto aparecieron en el aire, la información contextual indica que su audiencia debe haber sido sustancial en Buenos Aires y las provincias (CLAXTON 2004).

Dada la novedad del medio, no es de extrañar que las primeras audiciones radiales de Chazarreta y su conjunto estuvieran relacionadas con otros aspectos de su carrera. En diciembre de 1925, después de una semana de actuaciones en el Teatro Liceo de Buenos Aires, la *Compañía de Arte Nativo* hizo una breve actuación en los estudios de la revista del diario *La Crítica*, probablemente para la promoción del grupo, pero quizás también para impulsar las ventas del periódico (*La Crítica*, 15 Diciembre, 1925). En 1929, mientras tanto, el conjunto participó en otra audición en Buenos Aires. Como en 1925, este evento correspondió a una serie de espectáculos teatrales en la ciudad, pero es probable que también fue pensado para empujar los nuevos discos del conjunto que ya estaba grabando con Victor Talking Machine Company (*Periódico desconocido de Córdoba*, 6 Octubre, 1929).

8 El catálogo de Chazarreta incluye las Chacareras “La Telesita,” “La Atamisqueña,” y “La Doble,” los Gatos “El Gato Cordobés” y “El 180,” la Zamba “La Criollita” y “La Zamba de Vargas,” y el Escondido “El Escondido.” Todo indica que estas grabaciones han servido —y siguen sirviendo— como referentes para folkloristas “tradicionales.”



Aunque periféricas a la carrera de Chazarreta durante los años '20, las audiciones radiales se convirtieron en su vehículo central durante los años '30, época en la cual la ausencia de trabajo teatral forzó al director a disolver su *Compañía de Arte Nativo* y buscar alternativas laborales para una orquesta instrumental (*La Orquesta de Arte Nativo*). La radio no era el único lugar donde Chazarreta buscaba oportunidades. Independientemente de su compromiso con Victor Talking Machine Company, el director santiagueño también se involucró en prolongadas y -en última instancia fracasadas- negociaciones para componer música para la película *Amanecer de una Raza* (1931). Pero era en el género naciente del radioteatro donde la imagen rural de él y su *Compañía de Arte Nativo* dio frutos. De hecho, como sugieren las páginas coloridas de las revistas de radio *Sintonía* y *Antena*, Chazarreta era un personaje ideal para una audiencia argentina obsesionada con programas radiofónicos como *Chispazos de Tradición*. A partir de mediados de los años treinta, entonces, Chazarreta se unió a las filas de personalidades campesinas como las creadas por José Andrés González Pulido, apareciendo por un mes de difusiones en *Radio Stentor* en 1935, dos meses de difusiones semanales en *Radio El Mundo* en 1936, y compromisos similares en 1938 y 1942 en *La Voz del Aire* y *Radio Belgrano*, respectivamente.

Aunque no parece haber sobrevivido ninguna grabación de Chazarreta en la radio, trece guiones preservados de sus actuaciones en *Radio Stentor* en 1935, dan una idea de lo que pudo haber oído el público argentino durante sus difusiones. Escritos por el tanguero Homero Manzi, los guiones parecen haber sido transmitidos desde Buenos Aires a una audiencia nacional. Lleno de descripciones de paisajes santiagueños y festivales locales, el programa de Manzi asoció la música de Chazarreta —y a Chazarreta mismo— con Santiago del Estero, una provincia “alejada de los centros inmigratorios” que había “guardado el sabor primitivo de sus cantares y de sus danzas en el estuche celoso de los montes” (9 Septiembre, 1935). Estas descripciones fueron entremezcladas con actuaciones de Chazarreta y su *Orquesta Nativa*, más los comentarios de un *speaker*.

La introducción a la chacarera *La Manogasteña* del programa del 25 de setiembre es un buen ejemplo de la manera en que Manzi presentó Chazarreta por *Radio Stentor*:

“Manzi —Continuando con nuestro deseo de hacer llegar al oyente de toda la república el reflejo lo más fiel posible de las costumbres norteñas, especialmente las de Santiago, y respondiendo también al interés despertado por las anteriores audiciones

costumbristas, imitaremos hoy, en las tres entradas, una de las fiestas más típicas de Santiago, las fiestas de Manogasta. Quiero aclarar, para evitar malos entendidos, que la mayoría de estos festejos populares corren por cuenta del pueblo humilde, prestando, eso sí, la gente culta, un auspicio cariñoso. Y de Santiago, como del norte, tomamos estos aspectos populares, porque son los más ligados a la música folklórica y los que ofrecen, por su color, mayor interés al oyente...

A siete leguas de la ciudad de Santiago, en el departamento de Silípica, existe un pueblo centenario, muy pobre en su arquitectura y levantado según la costumbre española, alrededor de una humilde capilla... Todos los 4 de diciembre, el Día de la Santa, el pueblo hace misas extraordinarias, procesiones, repiques y festejos populares de canto y danza.

Chazarreta —para adornar sus palabras evocativas con una música alusiva, ejecutaremos la Chacarera “La Manogasteña” que lleva ese nombre por haber sido recogida en el pueblo de Manogasta. Pero antes hagamos de cuenta que nos encontramos en la fiesta y escuchemos el repicar de las campanas, entre el griterío de los fieles y el ruido de los estruendos.”

La música folklórica argentina ¿una modernidad primitiva?

Junto con su carrera teatral y sus grabaciones comerciales, las audiciones de radio emitidas por Andrés Chazarreta y Homero Manzi en *Radio Stentor* reflejan el proceso de creación cultural en el cual él y su conjunto estaban involucrados. Inspirados por la cultura rural de Santiago del Estero, los guiones de Homero Manzi fueron parcialmente biográficos —Manzi se crió en Añatuya, Santiago del Estero— y fueron también parcialmente un esfuerzo nacionalista para construir una identidad argentina arraigada en el corazón del país. El hecho de que la masificación de éste y otros imaginarios similares fuera posible en gran parte por los medios masivos de comunicación refuerza la idea —tan elocuentemente expresada por Florencia Garramuño— de que la *tradición* y la *modernidad* están entrelazadas. El cancionero folklórico de Chazarreta muestra la manera en que la modernidad, y las tecnologías modernas, pueden permitir la construcción de concepciones premodernas de la Argentinidad.

134

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAZARRETA, AG. (1965) *El Eterno Juglar*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
- CHAZARRETA, AN. (1949) *Juicios Acerca de la Obra de Andrés Chazarreta*, Buenos Aires, Andrés A. Chazarreta.
- CLAXTON, R. H. (2007) *From Parsifal to Perón: Early Radio in Argentina, 1920-1944*, Miami, Florida, University Press of Florida.
- DÍAZ, C. (2004) “El Lugar de la Tradición en el Paradigma Clásico del Folklore Argentino,” paper for IASPM Latinoamérica.
- GARRAMUÑO, F. (2007) *Modernidades Primitivas. Tango, Samba y Nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- KALIMÁN, R. (2005) *Alhajita Es Su Canto. El Capital Simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Córdoba, Comunicarte Identidades

- LASCANO, L. A. (1972) *Andrés Chazarreta y el Folklore*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- MATALLANA, A. (2008) *Qué Saben Los Pitucos. La Experiencia del Tango Entre 1910 y 1940*, Buenos Aires, Prometeo.
- NAGANO, T. (2001) "Canto, Música y Baile: La Transformación del Saber Local en Argentina, 1906-1921," *Anuario de Estudios Latinoamericanos* 21: 112-140.
- PETERSON, R. A. (1997) *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press.
- VEGA, C. (1981) *Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- VENIARD, J. M., ED. (1999) *Estudios y Documentos Referentes a Manuel Gómez Carrillo Vol. I*, Buenos Aires, Academia de Ciencias y Artes San Isidro.

REFERENCIAS PERIODÍSTICAS

- Para Ti*. 4 Julio, 1939. "La Argentina Tiene Un Folklore Riquísimo."
- El Liberal*. 10 Mayo, 1932. "Chazarreta Irá a Europa con su Compañía. Desde Ya le Precede su Música Grabada en Discos."
- 135 *Periódico desconocido de Córdoba*. 6 Octubre, 1929. "En las Creaciones de Chazarreta Vibra Toda el Alma Santiagueña."
- El Pueblo*. 8 Febrero, 1922. "El Conjunto Chazarreta."
- La Crítica*. 24 Marzo, 1921. "Música y Bailes Nativos."
- El Verbo Libre*. 9 Octubre, 1921. "La Compañía Chazarreta."
- El Telégrafo*. 8 Diciembre, 1921. "Las Ochenta y Cuatro Años de Ña Ledesma."