

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

22. FIN DEL PRIMER PERIODO

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

EL autor de estas líneas está persuadido de que la masa de nuevos allegados, los grupos locales veteranos, los tradicionalistas promotores y hasta los artistas e intelectuales espiritualmente apegados con el mundo del folklore se han enterado —sorprendidos en alguna medida— del dilatado panorama de actividades argentinas que los documentos han revelado por vez primera en las páginas de esta publicación. Y es posible que los pocos participantes de aquel período, vivos hasta hoy y buenos conocedores de la especialidad en que colaboran, com-



EN HOLANDA OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"PARA QUIEN gusta de las danzas folklóricas, la Argentina es un paraíso, porque los hay en grandes cantidades y variantes. Carlos Vega, el hombre que hizo estudios extensos de toda la música folklórica de su patria, la Argentina, describe en sus dos libros famosos... Juanita de Rebel, "Van Zamba tot Samba", Leiden, Nederlandsche, año 1954.

prendan y abarquen ahora mejor la verdadera magnitud, extensión y variedad del movimiento en que intervinieron, entiendan el sentido que lo animó y conozcan las profundas causas que lo determinaron.

Creemos que los sucesos motores y los episodios subsiguientes de que hablamos son bien conocidos de muchos estudiosos, pero insistimos en que la identificación de las causas lejanas y la coordinación de sus consecuencias se esbozan aquí inicialmente, bien que el esbozo no aspire sino a estimular la investigación de una cadena de hechos cuya tras-

endencia tal vez los eleve mañana a la categoría de acontecimiento. Y nada más que un esbozo, porque los problemas de esta naturaleza reclaman vastos conocimientos de muchas especialidades, desde la historia de las ideas en Occidente hasta la sociología y la estadística, sin mencionar las técnicas musicales, coreográficas, literarias, teatrales, etcétera, todas, así juntas, muy superiores a la capacidad del autor.

Acaso un día se pueda examinar a fondo la energía remota y subrepticia que impulsó a todo este proceso: el Romanticismo, como estado de exaltación de los espíritus, vigente en la Argentina desde 1830. El Romanticismo preside en Europa las grandes conmociones sociales de 1830 y 1947; el Romanticismo sugiere a distancia la idea de una *inmigración en masa* destinada a poblar los extensos territorios desiertos del país; el Romanticismo, a través de la escuela costumbrista, conduce la atención de literatos y artistas hacia las expresiones culturales morosas —pintorescas, características, exóticas, típicas— y engendra en todas partes el ambiente en que se fundan las obras de la época. En fin, el Romanticismo esencial, las conmociones sociales, la escuela costumbrista —operantes en la mente del creador— y el enorme conflicto que producen las masas de inmigrantes activos sobre la masa de criollos rurales autoabastecidos por la abundancia pecuaria, crean el tema y fundan la obra genial: el *Martin Fierro*.

Pero una vez que el poema inmortal se produjo y llegó al público, los poderosos andamiajes intelectuales de Europa se retrajeron hasta la categoría de antecedentes, en tanto las estrofas hallaban nuevo terreno y, circunscriptas al ambiente local, se aplicaban a los problemas espirituales de la Nación. Destino imprevisto, eficacia insuperable.

Más que una página romántica, más que un conjunto de cuadros de costumbres, más que un alegato social, el poema superó todas las previsiones e inició la tarea de recuperar la Argentina de la Colonia y de la Independencia que estaba desapareciendo bajo el peso inocente de una inmigración que perdía sus tradiciones y mataba las ajenas.

II

En los capítulos precedentes hemos visto cómo la primera parte del poema (1872) sale cortando, y cómo, al perfeccionarse en la segunda (1879), se inician la acción directa y la cadena de obras y actividades que obrarán el milagro.

Los primeros espíritus que las estrofas del poema alcanzan y conmueven son los de los propios gauchos y los de la gente modesta de los suburbios. Se



José Hernández, autor de "Martin Fierro".
(Archivo del Instituto de Estudios de Teatro).



Pepe Podestà, protagonista del drama "Martin Fierro".

ESTUDIO MUSICAL FASANO

EN EL 66 ANIVERSARIO DE SU FUNDACION

Los cinco profesores FASANO enseñan PERSONALMENTE Y POR CORREO a todo lugar de la República en una cantidad exacta de lecciones. — Facilitamos el instrumento.

GUITARRA y GUITARRA ELECTRICA:
en sólo 20 lecciones, muy fácil.

VIOLIN:
en sólo 25 lecciones, medianamente fácil.

BANDONEON:
en sólo 25 lecciones, muy, muy fácil.

ACORDEON A PIANO Y DE CUALQUIER SISTEMA
muy fácil.

Piano, Contrabajo y Contrabajo eléctrico, Arpa India, Charango, Bombo y Batería, Mandolín, Ukulele, Bandurria, Tabaquino, Trompeta, Trombón, Tuba, Saxofón, Flauta, Clarinete, etc.

CANTO DE CUALQUIER ESTILO
ENSEÑANZA GARANTIZADA, fácil, rápida y perfecta
AFRENDA CON LOS CINCO PROFESORES FASANO
y no tendrá ningún problema con su aprendizaje.

Todo muy fácil

PARA INFORMES PERSONALES

PARAGUAY 1239 - Buenos Aires - De 15 a 21 hs.

Aprendizaje por Correo: escriba a CASILLA 2669,
CORREO CENTRAL, BUENOS AIRES, solicitan-
do prospectos y condiciones, enviando \$ 4.— en
estampillas y mencionando esta revista

PONCHOS

MANTAS Y
CHALINAS

MARCA "CALAMACO"

EN PURA VICUÑA, MEDIA
VICUÑA, VICUÑA MEZCLA
Y PURA LANA MERINO

EL

CEIBO

TIPOS Y
CALIDADES
VARIAS AL
MEJOR PRECIO

PARA VESTIR, ARTE Y FOLKLORE

INDEPENDENCIA 1808 Bs. As.

sienten fuertes ahora porque han sido públicamente comprendidos; tienen a su favor —algo más que las leyes protectoras— la magia de los versos hermanos y pujantes; reconocida la injusticia que los castiga, se consideran con derecho a la rebelión individual. Los estancieros sienten el golpe y se humanizan, los comisarios reducen su prepotencia, los jueces saben que el poema los está mirando. Pero el pueblo intuye que lo que se salva con el arquetipo rural son las tradiciones argentinas y todos, ricos y humildes, incluso los hijos de extranjeros, quieren ser gauchos para salvarlas.

El gran poema engendra la novela popular: la novela inspira el drama; unos y otros la alta poesía; vuelven las danzas nativas y algunas ascienden a los altos salones de la aristocracia afrancesada, se fundan centenares de centros criollos, se crean innumerables periódicos tradicionalistas, se modernizan y difunden los payadores, cobran aliento las artesanías. El movimiento se desarrolla bajo el signo de las llanuras verdes. La montaña y la selva son receptoras. El Pericón, el Gato, el Estilo, la Milonga, la Cifra, los versos de tema tradicionalista, el movimiento entero, salen de Buenos Aires y llegan hasta las más lejanas provincias argentinas y aun a los países vecinos.

En todas las ciudades y hasta en los pueblecitos del litoral los más modestos muchachones de los ranchos de cintura se visten de gauchos para carnaval y pasean sus harapos —la barata guitarra encintada en la mano— diciendo los malos versos del amor a las tradiciones. Burlados, escarnecidos, menospreciados por los señoritos del centro, no dejan de volver año tras año, siempre animados por la intuición de un ideal. En el otro extremo de la escala social e intelectual un corto número de escritores eminentes emprendieron la lucha contra la indiferencia y los intereses de los altos niveles. La obra específica se llamó *La restauración nacionalista* y la escribió Ricardo Rojas; apareció en 1909 impresa por el Estado y se distribuyó gratuitamente a los maestros de toda la República. Nadie podrá medir la importancia de la acción de tantos abnegados maestros caídos y perdidos. Estos y aquéllos y los otros, pocos en total, empeñan la batalla por la recuperación del espíritu nacional contra los imprevistos efectos de las olas de inmigrantes, cada vez más nutridas y numerosas, hasta el año 1914. Entonces estalló la primera guerra mundial. Los ciudadanos se concentran en los episodios de la catástrofe. Fabulosa publicidad favorece por igual a todos los países beligerantes. Cesa la inmigración; se apaga el tradicionalismo. La guerra gana la batalla; triunfan todos los beligerantes.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

23 INTERMEDIO

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

NO puede existir un movimiento tradicionalista efervescente y proselitista sino por reacción contra sucesos que amenazan los severos fundamentos de la tradición nacional y perturban su normal contralor de renovaciones. Quiere decir que, llegado el caso, se produce entre los sectores una verdadera lucha, en parte oral, en parte ejemplar, es decir, realizadora ostentosa de las costumbres amenazadas; quiere decir, además, que en la lucha puede vencer uno u otro de los contendores.

El autor cree que el movimiento tradicionalista

argentino de 1872-1914, no obstante la importancia y variedad de sus actividades, nunca logra dominar los sucesos adversos a la nacionalidad. Y algo más, que fue vencido cuando la primera guerra mundial echó en la balanza suma de factores contrarios al país.

Pero, ¿contra qué luchaban los tradicionalistas del primer período? Ya hemos dicho que los sucesos negativos eran muchos, pero hay uno terminantemente dominante: es la inmigración en masa. Aunque antes nos hemos referido a su magnitud, no al-

canza nos a entender claramente lo que representó para la Argentina — para cualquier país de los pocos que la sintieron — el empuje de aquel torrente noble y extraño.

Hemos dado cifras obtenidas por nosotros mismos en la Dirección General de Inmigración y cálculos de otros especialistas. Permítasenos insistir, no en el hecho mismo de la inmigración, que todos admiten, sino en su volumen y en su demoledora eficacia durante el momento que ahora nos ocupa.

Hace algún tiempo, el conocido sociólogo Gino Germani dio a conocer algunos datos notablemente expresivos. Léamos y pensemos:

1º) Entre 1895 y 1914, siete de cada diez habitantes adultos de la Capital Federal eran extranjeros.

No se necesita mucho para entender que la ciudad entera operaba en función de esos extranjeros. Bancos, vapores, restaurantes, teatros, diarios, libros, etcétera, atendían los gustos, las necesidades y los intereses de los emigrantes. ¿Por qué no, si hasta las empresas eran de ellos? Es el sociólogo Gino Germani quien nos lo dice:

2º) En 1895, el 81 por ciento de los propietarios de industrias y el 74 por ciento de los propietarios de comercios eran extranjeros.

Se explica que, cada uno en su especialidad, todos pensarán en sí mismos y en los suyos. Aun nos interesa este informe referente al resto del país:

3º) En Córdoba. Entre Ríos, Buenos Aires, Mendoza y La Pampa, los inmigrantes formaban la mitad de la población mayor de 20 años.

Como vemos, no se redujeron las proporciones de la invasión a la Capital Federal porque no es poca cosa que en media República el cincuenta por ciento de los adultos hayan sido extranjeros. Por nuestra cuenta podemos añadir que otras provincias no mencionadas, como la de Santa Fe, tuvieron entonces o después porcentajes elevadísimos.

La inmigración en masa. Parece nada. Pero todo resulta poco cuando recordamos que nuestra Capital en 1914, tenía por las calles 700.000 extranjeros y sólo 300.000 argentinos adultos. Y como los extranjeros eran los propietarios de la industria y el comercio eran ellos quienes mandaban.

Las cifras deciden. Los millones de inmigrantes que recibimos no vinieron a destruir nada. Vinieron a trabajar, casi todos con la idea de enriquecerse a corto plazo. Ninguno de ellos sabía qué cosas eran sus tradiciones ni las de la Nación en que arraigaron, pero no podían dejar de "vivir", y no te-

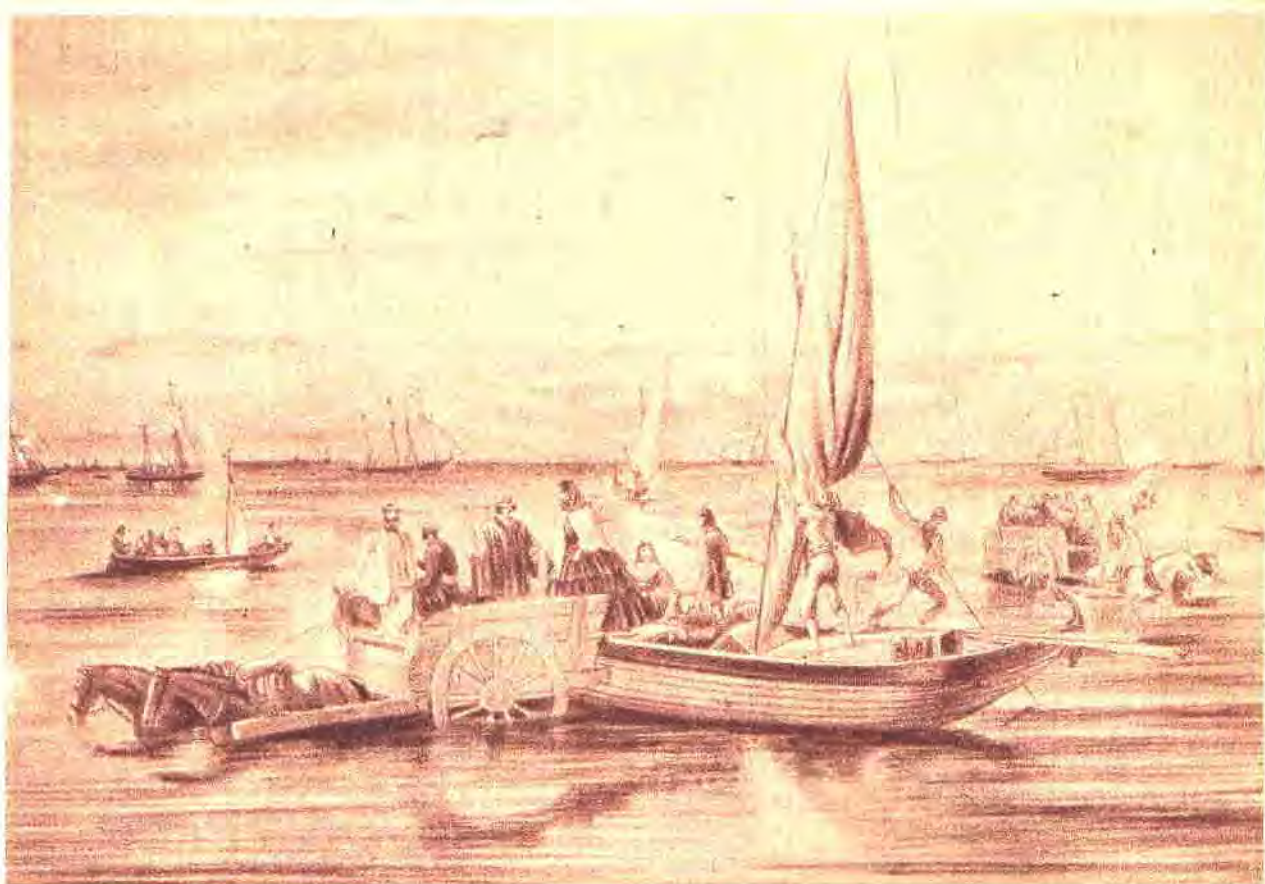


EN PORTUGAL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"No es la primera vez que me refiero al insigne profesor Carlos Vega y a su obra monumental. Trátase de un gran musicólogo argentino que continúa honrando a la patria donde nació. Su último libro es, sin favor alguno, una obra magnífica en la cual estudia concienzudamente las danzas populares argentinas". Fernando de Castro Pires de Lima, en "Diário do Norte", Porto, Portugal, agosto 22 de 1953.



La Catedral, sobre las calles Rivadavia y San Martín, frente al balcón de la Plaza Mayo (nombres actuales). Esta aguafinta de E. Kretschmar es parte de su "Vista panorámica de Buenos Aires", tomada desde la torre del Cabildo". Nos muestra el soleado y tranquilo centro de la ciudad poco antes de la conmoción demográfica y la fiebre de actividades que levantarán la urbe y abatieron el escenario y disiparon el ambiente de la Revolución.



Dal barco marino a un bote velero, y del velero a un carro hasta la Aduana. Tales etapas las cumplieron millones de inmigrantes; y eran la primera exigencia de la fortuna soñada. Es el cuadro "Desembarque con río bajo", obra de Juan León Palliere.

nían más remedio que vivir como españoles, como italianos, etcétera. La solidaridad de los inmigrantes de cada nación entre sí tuvo las más variadas manifestaciones. Sólo en la ciudad de Buenos Aires, que no era el emporio de las artes, se fundaron en la segunda mitad del siglo pasado más de treinta sociedades filarmónicas extranjeras. No era para cantar "vidalas". En otro campo de actividades, el país entero asistió a la fundación de millares de sociedades italianas de socorros mutuos y a la realización anual de romerías españolas con gaiteros —si los había cerca—. En fin, un solo dato más para valorar mejor lo que significa culturalmente la vida simple de tan elevado porcentaje de extranjeros en una ciudad: funcionaron simultáneamente varios teatros dedicados a la ópera italiana, y tres, cuatro y hasta cinco teatro representaban al mismo tiempo zarzuelas españolas. Creo recordar que *La verbena de la Paloma* se dio al mismo tiempo en 5 teatros.

En tal situación no podía existir el país como entidad espiritual. Recordamos un párrafo que Ricardo Rojas nos dijo y escribimos:

"En 1899 llegué a Buenos Aires proveniente de una región argentina donde aún se habla quichua, donde se recreaba a los niños con levendas indígenas, y donde se hallan enterradas varias generacio-

nes de antepasados míos". "El contacto brusco con el ambiente mercantil y heterogéneo de Buenos Aires, despertó en mí, por contraste, la memoria de América, revelándome que nuestra nacionalidad no se realizaría en lo futuro ni por la tribu primitiva, ni por el hotel de inmigrantes. Me sentí extranjero en mi propia patria"....

Este es el dramático párrafo: "Me sentí extranjero en mi propia patria"....

Cuando la primera guerra mundial descargó el golpe de gracia sobre el país, se desplomó el movimiento tradicionalista que con tanto esfuerzo fue mantenido y acrecentado por la devoción ejemplar de miles de argentinos que querían seguir viviendo como argentinos. Decayó el teatro nacional, decayó la novela, la poesía, las danzas, se apagó el fogón de los centros criollos, desaparecieron los periódicos nativistas... Hilos quedaron. Algo sobrellevó vida precaria. Intenciones. Actividades individuales. Algunas comparsas... Desaliento general. Pero fue una pausa. El ideario quedó en pie. Terminó la guerra y los espíritus empezaron a rehacerse, aunque sólo fuera de su coetaneidad con la hecatombe; a rehacerse y a reanudar. Siete años duraron las sombras del intermedio.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

24. SUBSISTENCIA DE LA IDEA.

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

DE una manera general podemos decir que el brillante primer período del movimiento tradicionalista cesa en forma casi brusca cuando la guerra de 1914 crea nuevo ambiente en torno. Pero lo que cesa es la iniciativa o la promoción de actividades, la resonancia pública creciente del movimiento, la eficacia del proselitismo... Siguen las cosas por inercia. El impresor —por ejemplo— no hace nuevas ediciones de obras musicales criollas, pero los ejemplares de las que lanzó antes siguen en el depósito y en los catálogos, y la venta no termina. Lo mismo ocurre con los libros y con otras cosas. Las especies folklóricas que se han vitalizado

son muchas y no todas corren idéntica suerte. Las danzas nativas, después de haberse reanimado en los altos salones porteños y en todos los círculos y escuelas del país, empiezan a olvidarse poco a poco; algunos periódicos subsisten y, mientras cierran sus puertas numerosos centros criollos, siguen fundándose algunos todavía, hasta años después; en fin, nunca se apaga del todo la hoguera que el primer movimiento encendió en todo el territorio.

La participación de las provincias es importante y complicada. Las actividades de Buenos Aires llegan pronto al interior por todos los medios que hemos visto, pero las clases directoras de las pro-



EN EL URUGUAY OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

"El Congreso de la Tradición se prestigió con la participación activa de destacadas figuras en el folklore y el tradicionalismo riograndense y platense. Carlos Vega, uno de los musicólogos más afamados de América, compartió sus sesiones aportando el prestigio de su palabra, que tiene el valor de una sentencia irrevocable por sus profundos conocimientos en la musicología y el folklore". En el diario "El País", Montevideo, agosto 21 de 1958.

vincias ya están desnacionalizadas por anterior irradiación de la misma Capital Federal. Aunque es general la creencia de que las provincias conservaron las tradiciones, es lo cierto que hacia fines del siglo pasado los círculos altos y la clase media habían proscrito y sustituido casi todas las expresiones tradicionales y estaban entregados a las novedades europeas. Únicamente las viejas poblaciones distantes y mal comunicadas retuvieron parte de los repertorios antiguos.

Pero las actividades del primer período se fundan principalmente en las tradiciones bonaerenses. Su extensión a las provincias centrales y andinas peruñizadas introduce o reintroduce especies criollas más o menos conocidas, diferentes de las provincianas. A pesar de esto, el ejemplo de Buenos Aires vitaliza hacia 1900, por obra del ejemplo, las tradiciones locales de cada provincia. Un retorno a las cosas del lugar se siente en todo el país; las poblaciones menores y las clases modestas de las ciudades, en consecuencia, se aferran a lo suyo; aparecen en las clases altas brillantes tradicionalistas y, ante el hecho singular de que las cosas argentinas invaden la Argentina, reaccionan y se oponen en todas partes los argentinos extranjerizados.

El más importante de los grupos argentinistas que se formaron en el interior fue, sin duda, "el del norte", con asiento en Tucumán. Hombres de alta cultura, jerarquía social y notoria fortuna —como Ernesto E. Padilla, Juan B. Terán, Alberto Rougés, Juan Heller— operaron en el más alto nivel intelectual durante la etapa intermedia y contribuyeron

a dignificar el movimiento y a promover el segundo período.

Los argentinos antiargentinistas no constituyeron grupos evidentes, sino dispersa y gozosa concordancia en ideales. Fueron muchos, pero sólo algunos —como Juan Pablo Echagüe o Juan Alvarez— dejaron páginas definitivas contra las tradiciones nacionales.

La decadencia del movimiento en 1914 —que no se debe precisamente a la prédica antinacional, sino a sucesos internacionales— tiene la apariencia de una derrota de los tradicionalistas o de un triunfo de los adversarios. Sin embargo, la idea de una recuperación nacionalista subsiste en todos los promotores y adeptos. Ellos serán quienes comprendan, alienten y consagren los esfuerzos iniciales del segundo período.

Durante la etapa intermedia (1914-1921) empiezan a sentirse en los medios cultos de las ciudades argentinas dos grandes movimientos internacionales relacionados con las tradiciones: uno es la pura ciencia del folklore, con la investigación por objeto; otro es el de los nacionalismos artísticos, que difunde una nueva estética.

Estos dos movimientos, ambos de raíz romántica y gestación larga durante el siglo pasado, llegan a la Argentina en la última década, pero, no obstante la significación de sus primeras expresiones, sólo cobran volumen más o menos sobre el momento en que se inicia el nuevo período tradicionalista (1921), que los favorece mientras recibe su apoyo



El Vals, por Serge Ivanoff.



Durante la mitad del siglo pasado Los Lanceros, el Va's y la familia de la Polca desalojaron de los salones provinciales a todos los bailecitos tradicionales e invadieron la campaña.



Ricardo Rojas, el tradicionalista máximo, también folklórico, y participe en los nacionalismos artísticos como teórico y creador.

en plena simbiosis, como si dijéramos en plena sociedad de socorros mutuos.

La ciencia del folklore, los nacionalismos artísticos y el tradicionalismo son absolutamente distintos como finalidad, pero se fundan en los mismos hechos: las tradiciones. Esta unidad de la "materia prima" ha engendrado siempre intrincada confusión, y es cosa cierta que es imposible comprender el movimiento tradicionalista si no se lo separa a conciencia de las entreveradas actividades de los científicos y de los artistas.

Desearíamos asegurar que estos problemas no son extraños a nuestra curiosidad, y es muy posible que sean nuestras páginas las primeras que denunciaron la confusión y trataron de poner orden. En nuestro libro "Danzas y Canciones Argentinas", publicado en 1936, decíamos:

"Las tendencias artísticas que aprovechan la música popular son más antiguas que las escuelas científicas de folklore. Está dicho que obran en unas y otras mentalidades poco menos que incompatibles: las tendencias artísticas piden al pueblo que canta su concurso al propósito de hacer bella y característica música; la ciencia del folklore busca en la tradición, al principio, con indiscretas pretensiones y alguna ingenuidad, el clima mental del hombre salvaje. La finalidad de aquéllas es el arte; la de ésta, la especulación científica."

"Desde principios del siglo hasta nuestros días, el sector música del movimiento folklórico y las escuelas nacionalistas marchan juntos en medio de

una gran confusión." (página 14). Esto escribimos hace cerca de treinta años. Y aún nos complacería recordar otro párrafo que no ha perdido actualidad: "La disciplina llamada Folklore tiene muy pocos adscriptos en nuestro país. Sin embargo, parece que hubiera muchos; y es que aquí se da comúnmente el nombre de **folklorista**, no a quien registra y estudia creencias, costumbres, supersticiones, leyendas, refranes, adivinanzas o coplas, sino a quien recoge música popular (con el arte por objetivo), y aun al simple cantor de esa música."

Lo que ha cambiado de entonces a nuestros días es que la ciencia del Folklore tiene muchos adeptos y que se llaman folklorólogos.

Al lado de estas dos grandes corrientes internacionales, el tradicionalismo persevera en su actitud afectiva y en sus actividades conservadoras de escogidas cosas de la tierra, mientras siente que ambas corrientes dan valor a lo suyo y que debe considerarlas como disciplinas amigas. Muchos hombres que empezaron como tradicionalistas se dedicaron después a la ciencia o al arte superior.

Pero el historiador debe distinguir y ordenar; y esto significa que debe referirse con algún detenimiento a la ciencia del Folklore y a las escuelas nacionalistas, porque ambas enredan sus hilos con los del movimiento tradicionalista. Y tiene que reconocer, además, la proyección de las cosas folklóricas hacia la conducción formativa del espíritu ciudadano —proyección política—, conjunto de fórmulas ejecutivas del tradicionalismo docente en el poder.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA
HISTORIA DEL MOVIMIENTO
TRADICIONALISTA ARGENTINO

25. EL NACIONALISMO MUSICAL

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

EUROPA Central descubrió las artes del pueblo a fines del siglo XVIII. Esta gran consecución del Romanticismo fue tan fecunda en tan diversos órdenes, que aún vivimos en parte rodeados de lo que produjo aquel descubrimiento. Las actividades que ahora nos interesan —los Nacionalismos Artísticos, en general— se manifiestan principalmente, en la música, en la danza, en la poesía, en la prosa, en la pintura y en la escultura, y no es raro que se hayan revelado muy pronto en la ópera, por que este género resume todas esas creaciones particulares.

La Rusia zarista de hacia 1800, la corte afrancesada de Catalina, de Pablo y de Alejandro, estimulan el ambiente propicio. Exaltado el espíritu nacional por la invasión y derrota de Napoleón, y al cabo de breves tentativas de precursores, corresponde a Mikhaíl Glinka (1804-1857), años adelante, en 1836, la creación de la expresión ope-

rativa inicial del movimiento nacionalista musical: *La vida por el zar*. La ópera siguiente de Glinka (1842), plenamente romántica y de color oriental, se difunde luego como representante de la nacionalidad rusa. Curiosamente empiezan a figurar como nacionalistas las obras sobre temas "nacionales de otros países." En realidad, la nueva escuela es, además, exótica y pintoresca.

Europa, en que ha madurado la tendencia popularista, intensifica su cuidado por las fuentes locales o extranjeras y recoge música rural para el conocimiento de temas o estilos, destinado a la creación superior. Rusia lanza después, a Dargomijsky, y se agranda luego con el histórico grupo de "los cinco": Borodín, Cui, Balakireff, Mussorgsky, Rimsky-Korsakoff. Pero hacia ya entrada la segunda mitad del siglo pasado Europa sigue ignorando las grandes obras del nacionalismo musical ruso. Georges Bizet dio su *Carmen*



EN ESTADOS UNIDOS OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"El autor merece alto encomio por el cuidado que ha prodigado en este libro"... "No vacilé en recomendar este libro a la atención de los especialistas"... Archer Taylor, en "Journal of American Folklore", California, 1953.



Vicento, Juan Moreira y el payador. Proyectos del escenógrafo Augusto Ballerini para la ópera "Pampa" del escritor Arturo Beruti. (1897).



Arturo Beruti, que llevó a la ópera el tema de "Juan Moreira" e inició en la Argentina el Movimiento Nacionalista Musical.

en 1873, sobre ambiente y temas de España; los honradores españoles —ya expurgados ocasionalmente antes— atraen a los compositores, y Edvard Lalo produce la *Sinfonía española*, Camille Saint-Saëns su *Jota aragonesa* y su *Capriccio andaluz*, y otros robustecen esta corriente, incluso los propios músicos de la zarzuela que incluyen temas locales desde lustros antes. La escuela nacionalista española se eleva con Oscar Esplá y Conrado del Campo, en el orden sinfónico, con Isaac Albéniz y Enrique Granados, que escogieron el piano; con Manuel de Falla, Ernesto Halperín. Nada que añadir ni comentar.

Noruega llama la atención de Europa con obras nacionalistas de Edvard Grieg (1843-1907), y se imponen desde Finlandia Jan Sibelius, y desde Dinamarca Niels Wilhelm Gade (1817-1890) y Karl Nielsen (1865-1931).—Dos grandes y conocidos compositores constituyen la base histórica del nacionalismo musical de Bohemia: Bedrich Smetana (1824-1884) y Antonín Dvorak (1841-1904).

Muchos importantes nombres de América bastan para designar los países de quienes los ilustraron: Edward Mac Dowell (1861-1908), a Estados Unidos; Manuel Ponce (1886-1948), a México; Heitor Villa-Lobos (1887-1959), a Brasil; Humberto Allende (1885), a Chile, pero no citar sino a los autores de mayor nombradía internacional. Nos interesa más de cerca el nacionalismo musical en la Argentina, por lo que nos mueve ahora; su constante interferencia con la ciencia del folklore y con las actividades de los tradicionalistas.

En la República Argentina los nacionalismos artísticos —conciencia de una nueva estética— se inician en el campo de la música superior y, dentro de la música, en el ámbito de la ópera y en el de la literatura pianística breve.

El puro romanticismo inicial, el exotismo, el pintoresquismo, el tradicionalismo y el gusto por las balles de

—don sugieren a los compositores la nota característica del país. A tales actividades —anteriores y contemporáneas del nacionalismo— pertenecen, desde el Cielito que el violinista Santiago Masera arregla y varía para orquesta en 1821, y los tristes y vidalitas de nuestro lied romántico de 1835-1840, hasta los giros del Pericón que Saturnino Berón incluye en su página sinfónica *La Pampa* en 1878 y la serie *Aires nacionales* que lanza Francisco Hargreaves (1849-1900) ya sobre el término de su vida.

En el capítulo 14 de estos apuntes hemos mencionado parte de las numerosas páginas criollas menores —incluso los caprichos y fantasías— que el Romanticismo y sus tendencias produjeron a estímulos del movimiento tradicionalista. No estamos aún ante las primeras cosechas del puro nacionalismo musical.

La utilización de las fuentes locales vernáculas o históricas fue al comienzo y pudo ser siempre cosa del solo Romanticismo de 1800, pero cuando nos acercamos al fin del siglo XIX, el nacionalismo musical, si no ha impuesto su decálogo, está en el aire por todas partes y obra como reforzando las vigentes tendencias orgánicas anteriores.

Caso especial nos plantea el gran compositor argentino Alberto Williams al producir en 1890 una página para piano bajo el sugestivo título de *El rancho abandonado*, en que confluyen la vena romántica, el sentimiento tradicionalista y la técnica de la inclusión de giros criollos propia de las escuelas nacionalistas. Williams regresó en diciembre de 1889 de Europa, donde estudió siete años, y al cabo de un tiempo salió a la campaña. Unos cincuenta años después, el maestro cree recordar la índole de sus inquietudes primeras y declara: "Quise empapar me de la música de mi tierra para no ser un extranjero en ella. Quise escribir música de ambiente argentino. No meras transcripciones, sino música de arte, de ambiente, de color, de

El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE

DE MI FLOR VOL. II
n.º 608

¡SUPERADO EN TODOS SUS ASPECTOS!

**Los Intérpretes más Populares
Los Éxitos Más Grandes del Año**



JULIO MOLINA CABRAL: Río Manso - Acuarela del Río - Río de los Pájaros
RODOLFO ZAPATA: Regalito - La Verguenza
LOS DE CORDOBA: EL Cosechero - Pateando Sapos
LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Allá
LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa
QUINTETO SOMBRAS: Juan Payé - Las Golondrinas

SI LO EDITA...



MUSIC-HALL
S.A. PHILADELPHIA

¡ES SUPERIOR!

esencia nativa. Y para eso fui a las estancias de la provincia de Buenos Aires, para conocer el canto y los bailes de nuestros gauchos. Tuve la suerte de encontrar en un rancho de Juárez a Julián Andrade, el compañero de Juan Moreira..."

Esto quiere decir que Williams asistió, por agosto de 1890, al estreno o a las primeras representaciones del drama *Juan Moreira* en Buenos Aires o, menos probable, que leyó la novela de Gutiérrez; lo cual significa que el movimiento de *Martín Fierro*, además de crear el ambiente propicio a la estética nacionalista, la precipita, incluso. Pero de todos modos, ni *El rancho abandonado* (sóla pieza de "esencias" criollas en esa serie de cuatro), ni las otras páginas breves-nacionales que publicó después, bastan para configurar un corpus suficientemente voluminoso como para que lo consideremos la piedra fundamental del nacionalismo musical en la Argentina. *El rancho abandonado* es un antecedente cuyo sentido confiere al eminente músico el título de primer precursor.

Tarass-Bulba, ópera de Arturo Beruti, estrenada en Turín y en Buenos Aires en 1895, es una obra "nacionalista" de la época en que los compositores escribían obras nacionales... de otros países. Es el matiz exótico que se enlaza al comienzo con el nacionalismo de los rusos, e interesa recordar que Carlos Suffern encuentra en esta ópera oriolla resonancia de Mussorgsky. Por lo demás, *Tarass-Bulba* es una ópera no sólo exótica, sino, en particular, orientalista, como la que lanzó en Rusia el iniciador de los nacionalismos musicales.

Es necesario esperar al año 1897 para sentir un gran impacto del nacionalismo artístico en la Argentina. Lo produce la ópera *Pampa*, del mismo Arturo Beruti, y su nombre titula y define el contenido. Más precisamente —por si el lector lo ha olvidado—, sus personajes principales son: Juan Moreira, Vicenta, Giménez, El Alcalde, etcétera. Ya hemos recordado esto. El nacionalismo musical argentino, tanto en la pieza de Williams como en la ópera de Beruti, prueba sus alas por entre las ramas del movimiento tradicionalista que encabazó el *Martín Fierro*. A esta altura la Ciencia del Folklore lleva cuatro años de vida consciente, pero sus temas (costumbres indígenas, leyendas, supersticiones, etcétera) no influyen en el ambiente artístico.

Los gauchos y la paisanita de la ópera *Pampa* cantaron en italiano, bailaron en italiano, vistieron en italiano... No importa: tremolaron los chiripaes y los ponchos, pincharon el tablado las espuelas, revolaron las trenzas de las chinas, se vieron en la escena el rancho y el ombú y la guitarra y colmaron los ámbitos del teatro la cueca y el gato, la décima y el trilde. Su inpropiedad no fue mayor que la que ha padecido hasta hoy cualquier ópera de tema japonés o chino.

Por todo lo cual concluimos que el compositor Arturo Beruti —por sobre los nobles antecedentes de Hargreaves y de Williams— inició, en 1897, el nacionalismo musical argentino y con él, acaso, las expresiones del nacionalismo estético, en general, movimiento europeo que consistía en incluir o incorporar a la obra de arte las tradiciones estilísticas locales.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA
HISTORIA DEL MOVIMIENTO
TRADICIONALISTA ARGENTINO

26. DESARROLLO DEL NACIONALISMO MUSICAL ARGENTINO

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VGEA

El señor Juan Moreira, protagonista de la *Pampa*, de Arturo Beruti (1897), confirma el auge de la música nacional que, con menos conciencia estética, habían insinuado las fantasías y caprichos pianísticos (1880-1885) de Hargreaves y las piezas menores (1890-1897) de Williams. Varias óperas de compositores argentinos suben a escena hasta 1900; ninguna retoma el tema argentino. Pero allá por el discreto mundo del piano aparece un límpido nacionalista: Julián Aguirre (1868-1924). Aguirre estudió en España, con Albéniz —nacionalista de volumen universal— y con Arrieta, entre otros. Al lado de ambos y en el ambiente activo sintió las tendencias precursoras del nacionalismo. En 1897, el mismo año del estreno de la ópera *Pampa*, Aguirre publica sus *Aires populares argentinos*, y vuelve después, muchas veces, sobre la cuerda nacional, con sus "Tristes" y sus "Canciones".



EN BRASIL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICÓLOGO

... "colocada en la primera fila de los técnicos comentadores de la música continente-americana. Inteligencia viva, cultura espléndida y plástica, escribiendo con superioridad y brillo, Carlos Vega...", en la revista SOM, Río Grande do Norte, Natal, enero 31 de 1938.

En las alturas del teatro lírico, el nacionalismo musical actúa regularmente. Desde 1900 hasta 1920 se estrenan cerca de veinte óperas de compositores argentinos o extranjeros residentes. Se desarrollan algunos argumentos históricos argentinos con música europea total o matizada con pasajes o episodios o danzas argentinas. Todo se cantó en italiano. En varios casos el libreto se escribió primero en nuestro idioma y luego se tradujo al de Dante. Sólo en 1908 asistimos a un suceso de concertante: la ópera *Horrida Nox*, de Arturo Beruti, se oyó en castellano; su acción transcurre en la Argentina y en la época de Rosas; la música incluye canciones y danzas tradicionales; la escenografía luce por su propiedad. Dentro de lo posible, tenemos, en 1908, una buena expresión del nacionalismo artístico. Después debemos esperar hasta 1916 para sentirnos más o menos en casa con el breve drama lírico *Huemac*, de Pascual



Julián Aguirre que publicó en 1897 sus "Aires populares argentinos".



Constantino Gaito, operista eminente y autor del primer "ballé" nacional.

De Rogas. El argumento es exótico y legendario —muy propio del amplio gusto nacionalista—, pero americano y, aunque precolombino, familiar por tradiciones. La música se olvida un poco de Europa y se acuerda otro poco de nosotros.

Tornan de nuevo los autores a crear óperas europeas, incluso cuando los argumentos son argentinos históricos. Por ejemplo, *La angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla (1917); *Tucumán*, de Felipe Boero (1918), cantada en castellano por argentinos; *Los héroes*, de Arturo Beruti (1919), el Ejército Libertador en Mendoza y en Chile, alguna danza nacional...

En este punto (1921) se levantan de nuevo las adormecidas energías permanentes del tradicionalismo, y su largo y fecundo segundo período se enlaza con el nacionalismo musical creciente y penetrante y con la ciencia del folklore, que ya ha conquistado solidez y está en vísperas de emprender amplio vuelo.

El acto lírico *Raquela*, de Felipe Boero (1923), pone en escena gauchos, guitarras y danzantes nativos; hay personajes y ambiente americano en *Tabaré*, de Alfredo Schluma (1925), y en *Ollantay*, de Constantino Gaito (1926); en fin, al cabo de pertinax incidencia en la operística y el drama lírico europeo, el nacionalismo musical alcanza una de sus cumbres con *El Matrero* (1929). El rótulo nos dice lo suficiente; la popularizada "Media caña", de Boero, no recuerda su acento.

Todos los géneros menores, a partir de Hargreaves, Williams y Aguirre, siguen paralelo movimiento ascendente dentro de la nueva orientación. El *ballé* argentino no da su nota primera hasta 1929, en que se estrena *La flor del trópico*, de Constantino Gaito. Además de los nombrados, escriben páginas breves Vicente Forte, Ernesto Drangosch,

Carlos López Buchardo, Torre Bertucci, Athos Palma, Raúl Espada, Flora Ugarte y muchos otros.

Nacia 1930 el nacionalismo musical argentino se encuentra en la plenitud de su brillante marcha. Sus más grandes obras se producen por entonces y hasta 1950, en que se precipita su decadencia. Pero en todos los niveles, especialmente en los menores, su marcha se produce en medio de inevitable confusión con la ciencia del folklore y con el movimiento tradicionalista. Aquí tenemos que abrir un paréntesis aclaratorio.

Las actividades artísticas de los países de Europa Central, en permanente comunicación e intercambio de influencias, crearon, a partir del siglo XII, escuelas o tendencias que cultivan y enriquecen en común; constituyen el "arte universal". Cada época borda caracteres nuevos sobre la trama tradicional europea superior, y—hoy Italia, mañana Alemania, pasado Francia, etcétera— un pequeño grupo de países impone a cien naciones del mundo sus iniciativas artísticas. Así, en pintura, en escultura, en letras, en música, en coreografía, en artesanías...

Europa, hemos dicho, animada por el Romanticismo, descubre en los campos manifestaciones sobrevivientes que antaño pertenecieron a naciones extintas o a etapas históricas de los mismos países, de entonces y de hoy; las expresiones del *folklore artístico* —para sólo citar las que más impresionaron a los descubridores—. Se encuentran en determinadas áreas un arte particular y característico: "cada región tiene su arte propio".

De hecho se produce la comparación, el enfrentamiento, la contraposición: hay un arte "culto", superior; hay un arte del pueblo, un arte "popular". Se reconocen un "arte general" y un "arte local". Esta materia regional está destinada a alimentar —como sabemos— tres movimientos:



I. D. A. F.

**INSTITUTO DE ARTE
FOLKLORICO**

(con 55 incorporados)

Director profesor

JUAN DE LOS SANTOS AMORES

Cursos acelerados de "Danzas Nativas",
Malambo y de PROFESORADO

**OBTENGA SU DIPLOMA DE
PROFESOR DE DANZAS
FOLKLORICAS EN SOLO 10 MESES**

Profesores Adjuntos:

LENCINA LEGUIZAMON Y YIYA

CLASES: San José 224, Buenos Aires.

Lunes y Jueves de 18 a 21 horas.

CORRESPONDENCIA:

Bogotá 4339, Buenos Aires, T. E. 67 - 8120.

SANTOS AMORES DICTA ESTOS MISMOS CURSOS
EN TANDIL, Necochea, RAUCH Y JUAREZ

INCORPORADOS:

BUENOS AIRES: María Elena Palmucci, Valdenegro
2855 - T. E. 52 - 9906.

SAN MIGUEL: Lencina Leguizamón, Radr. Pena 1937
MORTEROS - CORDOBA: Academia "La Huella", Elba
y C. Mazzuca.

SANTA FE - ROSARIO: Academia "El Huayra Muyal",
Luisa Pia, S. de Bustamante 825.

SANTA FE - SAN CRISTOBAL: Academia "La Forti-
nara", Albita F. de Marozzi, Fleuryredón 1286.

SAN LUIS: Edgar Atilio Palacio, Pringles 1623, S. Lu's.
BUENOS AIRES - JUNIN: José Caprioli y Srá. R. Li-
banesa 515, T. E. 2197.

**ESTA ABIERTA LA INSCRIPCION
PARA LA INCORPORACION DE ACADEMIAS**

1) La ciencia del folklore, que estudiará esa y otras expresiones rurales para sus publicaciones.

2) El nacionalismo artístico, que acogerá y absorberá los caracteres del arte de cada nación en la producción de sus obras.

3) El tradicionalismo, que, consecuente con su actitud permanente de simpatía hacia lo propio, procurará el conocimiento de las cosas folklóricas que ha perdido para animarlas y exhumarlas fielmente. Es amigo de la ciencia del folklore porque le reintegra bienes casi desaparecidos o se los reconstruye documentalmente; es enemigo del nacionalismo artístico, porque éste como actividad creadora se sirve de las cosas tradicionales como punto de partida y, generalmente, las modifica para más amplias especulaciones. El tradicionalismo no entiende la libertad del arte.

El nacionalismo musical, nacido en la Rusia zarista con la ópera *La vida por el zar*, en 1842 (punto de partida convencional), afirma su ideario durante medio siglo y es lanzado por París. Prende en casi todo el mundo, por 1880-1900. En nuestra opinión, el nacionalismo musical nunca fue un verdadero movimiento estético cabal en profundidad, sino un modo, un asunto, un color, hasta un recurso para variedad.

El nacionalismo musical nunca se opuso ni pudo oponerse a la serie de escuelas europeas históricas —a la derivación de estilos— generales o "universales". Muy al contrario, como elemento que era, prosperó en armonía con todas las escuelas estéticas y técnicas europeas, de manera que hubo un nacionalismo romántico puro, un nacionalismo post-romántico, un nacionalismo neo-clasicista, un nacionalismo impresionista, un nacionalismo expresionista y hasta un nacionalismo modernista de vanguardia, que es lo que el pobre Juan Carlos Paz no entendió nunca. Es decir, que al lado de cada secuencia escolar "universal" avanzaba el matiz estético que añadía giros nacionales a la materia superior vigente.

El nacionalismo musical nunca creó una estética, ni un sistema de formas, ni una armonía, ni técnicas vocales u orquestales. Una sonata universal era una sonata con forma de sonata; una sonata nacionalista era una sonata universal con enechados temas locales y forma de sonata universal. Una ópera italiana era eso; una ópera nacionalista era una ópera italiana con tal o cual breve pasaje melorítmico y alguna dancita del pueblo. Todo lo demás, que era casi todo, seguía siendo la ópera italiana (o el drama lírico, etcétera).¹

El movimiento nacionalista musical (1900-1950), reducido así a sus verdaderos términos, fue un movimiento artístico glorioso. Enlazado en todas partes con los sentimientos patrióticos, obtuvo para el arte el apoyo oficial y el de los tradicionalistas, dejó un número grande de obras maestras y acrecentó en las naciones el interés del público por la música superior y media.

¹ En 1938, un grupo de compositores jóvenes iniciaron un verdadero movimiento nacionalista integral —que nosotros llamamos neonacionalismo—, con su estética, su rítmica, su melódica, su orquesta. Se hicieron entonces, cerca de quinientas obras menores, a título preliminar, y algunas composiciones mayores. Se fundaba en el conocimiento a fondo de la música, las danzas y los instrumentos nacionales. La historia examinará, sin duda, este esfuerzo.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA
HISTORIA DEL MOVIMIENTO
TRADICIONALISTA ARGENTINO

27-LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

SIEMPRE el hombre ha querido saber lo que pasó. Su curiosidad es universal. Por una parte quiso y quiere conocer la Naturaleza —tierra y cielo, plantas y animales—; por la otra desea saber el origen y desarrollo de todas las cosas que ha inventado él mismo —la casa, el traje, las ciencias, las artes. Quiere conocer todo lo presente y todo lo pasado. Para eso ha creado numerosas ciencias.

En lo que concierne al pasado de sus propios inventos y a los sucesos que se han producido, el hombre dispone hoy de cuatro ciencias: la Arqueología, que descubre piezas o restos de sus creaciones; la Etnología, que estudia las cosas antiguísimas, aún subsistentes en manos de tribus primitivas; la Historia, que aspira a reconstruir la vida del hombre y sus productos mediante los documentos de los últimos milenios, y el Folklore, o Folklorología, que busca entre los grupos rurales atrasados de los países adelantados las cosas antiguas que conservan los aldeanos en uso o en el recuerdo.



EN CHILE OPINAN SOBRE
NUESTRO MUSICÓLOGO

"LA BUENA personalidad de Carlos Vega se destaca con caracteres originales en el campo de la investigación folklórica americana. Desde muy joven fue acumulando un riquísimo material de experiencias y estudios, datos que, organizados por una mentalidad vigorosa, se plasman, a partir de 1927, en señeros artículos y obras de general interés americano..." "Carlos Vega ha replantado diversos problemas de la ciencia folklórica desde un punto de vista personal, atrevido y renovador, y así en su libro *Danzas y Canciones Argentinas* (1936) rastrea el origen del cancionero musical por caminos novedosos, de hermosa perspectiva; en su obra *La Música Popular Argentina* (1941) postula un nuevo sistema de notación para recoger los aires tradicionales; en su *Panorama de la Música Popular* (1944) plantea doctrinas que difieren de los conceptos aceptados sobre la ciencia del folklore. Ahora, en esta última producción, emprende la tarea de divulgar, en el más alto sentido de la palabra, sus investigaciones sobre la organología aborigen y criolla de su patria." E.P.S. (Eugenio Pereira Salas) en *Revista Musical Chilena*, n.º 12; Santiago, junio de 1946, páginas 56-57.



William J. Thoms, arqueólogo inglés, creador de la voz "folklore" y del primer programa de la nueva ciencia.



Joaquín V. González, que elevó el movimiento tradicionalista al más alto nivel intelectual.

Una gran romántico, Sarmiento, nos da en 1845 la primera visión argentina de los arquetipos rurales; el poema *El gaucho*, de Manuel Ortega (1860), es costumbrista; como lo es el *Martín Fierro* en buena parte, según el propio autor; como lo es el folleto de Ventura R. Lynch, que se titula *Costumbres del indio y gaucho* (1853), como muchos otros. A iniciación del peruano Ricardo Palma hubo muchos tradicionalistas en nuestro país, y en cuanto a la literatura de viajes basta con recordar el de Lucio V. Mansilla o los indios ranqueles o el de Oliveira César al país de los Tobas. El interés por las "antigüedades", actividad inmediatamente precursora del Folklore, tuvo también buenos cultores, y entre los tradicionalistas sobresalió desde 1888 (*La tradición nacional*) Joaquín V. González. Ninguno de estos y de otros "ismos" transparenta el ideario científico de la Folklorología. Esto no quiere decir que debemos despreciarlos; muy al contrario, debemos gustarlos —y son muy instructivos— en su orden intelectual. Casi todos son literarios, y los que se acercan a la ciencia lo hacen por modos diversos de la atención. En ningún caso se anticipan a configurar metodológica y técnicamente la nueva ciencia que recibe el nombre de Folklore y se va abriendo paso lentamente desde 1846 y desde 1878 hasta las primeras décadas de este siglo.

Varias veces nos hemos referido a la confusión que padecen los ambientes científicos y artísticos con la variedad de aportes de tan diversas corrientes de pensamiento. Hay que añadir este mundo de confluencias para llegar a la conclusión de que los intelectuales de entonces no se detuvieron en perturbadoras clasificaciones, y que esto les dio la soltura necesaria para realizar sus creaciones con seguridad y aplomo.

Pero en cuanto se refiere a los comienzos de la ciencia del folklore, la cuestión no es demasiado complicada, simplemente porque la nueva disciplina científica adquiere, con la categoría de ciencia, un nombre especial antes desconocido. De manera que se puede afirmar que, cuando aparece el nombre en los escritos, se percibe ya una noción de la ciencia o de sus materiales (que también se llaman "folklore"); cuando aparece el nombre con la definición, nos hallamos ante "la conciencia de la ciencia", y cuando se nos presentan el nombre, la definición y el trabajo mismo, ya está la ciencia funcionando en plenitud.

La palabra "folklore" apareció por vez primera en la Argentina, hasta donde hemos visto, en el libro *Londres y Catamarca*, de Samuel A. Lafone y Quesvedo, a principios del año 1887.

El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE

DE MI FLOR VOL. II

n.º 606

¡SUPERADO EN TODOS SUS ASPECTOS!

Los Intérpretes más Populares
Los Éxitos Más Grandes del Año



JULIO MOLINA CABRAL: Río Manso - Acuarela del Río - Río de los Pájaros

RODOLFO ZAPATA: Regalito - La Vergüenza

LOS DE CORDOBA: EL Cosechero - Pateando Sapos

LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Allá

LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa

QUINTETO SOMBRAS: Juan Payé - Las Golondrinas

SI LO EDITA...  **MUSIC-HALL** ¡ES SUPERIOR!

La Historia es vieja ciencia; las otras tres, que tienen lejanos precedentes, formalizan programas universales y definen sus objetivos en el siglo pasado. El Folklore (se escribe con mayúscula cuando se trata de la Ciencia y con minúscula cuando se refiere a los materiales), el Folklore se nos presenta como flamante materia cuando William J. Thoms, al conocer los cuentos populares que recogieron y compararon los hermanos Grimm, lanza la palabra *Folk-Lore* (1846), y cuando los científicos de Londres que realizan la idea al fundar la *Folklore Society*, la definen como ciencia y elaboran su programa (1878). Thoms está ya viejito, pero anda en todo (1).

El comienzo de la nueva materia es modesto. Según el creador del nombre, debe estudiar "los usos, las costumbres, las ceremonias, las creencias, los romances, los refranes, etc., de los tiempos antiguos"... (1846). Unos quince años después la nueva ciencia, según Pitré, "abrazaba toda la vida física y moral del hombre en todas sus manifestaciones comenzando por el vestido, por los alimentos, por las prácticas domésticas y religiosas y terminando por las creencias, las ideas, las tradiciones orales"... Es decir, el repertorio actual: todo el patrimonio menor antiguo (pero, es claro, excluyendo la vida física).

La *Folklore Society* de Londres, pues, eleva las actividades de los anticuarios a la categoría de ciencia, y entonces, recién entonces, después de 1878, la nueva disciplina, ya organizada y bautizada, inicia rápida expansión por casi todo el mundo. En sólo quince años se introduce en los principales países de América. Nuestras búsquedas dan las siguientes fechas provisionales para los siguientes países: 1880, Estados Unidos, y la institución se llama *American Folklore Society* siguiendo el modelo inglés; 1884, Santo Domingo; 1885, México y Brasil; 1892, Canadá y El Salvador; 1894, Chile; 1896, Uruguay; etcétera.

La primera historia de los trabajos precursores de la ciencia del folklore en la Argentina y de los estudios científicos con que se inició la materia en el país fue elaborada por nosotros y publicada en los *Anales de la Asociación Folklorica Argentina*, en 1945 y, después, en nuestro libro *La Ciencia del Folklore*, ed. Nova, Buenos Aires, 1960. Con respecto a los precursores podríamos repetir que todas las corrientes del siglo XIX que de cualquier modo y con cualquier fin se relacionan con el pueblo tuvieron repercusión en la Argentina, y que son numerosas las obras que a su influjo se produjeron entre nosotros.

El interés de los intelectuales por las cosas del pueblo es una consecuencia de esa gran revolución de los espíritus que se llamó el Romanticismo, de sus posteriores tendencias o escuelas y de otros movimientos independientes: costumbrismo, exotismo, excursionismo (o literatura y plástica de viajes), tradicionalismo (se refiere al recuerdo de sucesos históricos), realismo, nacionalismo, antigüallismo, etcétera, vitalizados por el tradicionalismo, es decir, por el fervor del nativo por sus tradiciones.

(1) No hay que hacer caso de los autores que atribuyen a la ciencia del folklore la antigüedad de las colecciones parciales, inorgánicas y ocasionales que se deben al gusto por las antigüedades, al romanticismo, al costumbrismo, al nacionalismo y a otras escuelas o tendencias, o a la simple y vieja curiosidad del hombre, pues todo eso es labor de precursores. Esos autores carecen de la cultura histórica y científica que se necesita para entender qué es una ciencia; no obstante lo cual intervienen en todo con simulada suficiencia y generosa oscuridad sin más resultado que el de producir confusiones. Viven toda la vida en torno a la materia y no saben en qué consiste el Folklore. No hay que hacerles caso. La presente nota es un llamado de atención a los docentes.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA
HISTORIA DEL MOVIMIENTO
TRADICIONALISTA ARGENTINO

28.- DESARROLLO DE LA CIENCIA DEL FOLKLORE EN LA ARGENTINA

Especial para FOLKLORE
por CARLOS VEGA

LA Ciencia del folklore, elaborada en Londres entre 1846 y 1878, viene por su camino y va a lo suyo. Surgió en el ambiente de los arqueólogos y los anticuarios, y son las publicaciones de estos estudiosos europeos el instrumento de la difusión de la ciencia entre los anticuarios y los arqueólogos de los demás países, como es natural, puesto que son ellos los que buscan y leen esas publicaciones. En la Argentina, la palabra "folklore" se escribe por vez primera en el libro de un arqueólogo y anticuario a principios del año 1887 —como hemos dicho—; el libro es *Londres y Catamarca*, de Samuel A. Lafone y Quevedo. Se trata de una serie de cartas, y

él se confiesa anticuario y arqueólogo al presentarlas: "El tema de mi correspondencia es lo viejo, lo antiguo, lo que corre riesgo de perderse, ya sean monumentos, ya tradiciones."

Es necesario llegar al año 1893 para que tengamos a la vista el primer estudio folklórico verdadero, obra de un notable arqueólogo argentino, conscientemente ubicado —al modo de su tiempo— en los programas de la nueva ciencia. Se titula *Materiales para el estudio del folklore misionero* y aparece en la *Revista del Jardín Zoológico de Buenos Ayres*. Lo característico de este trabajo inicial es un preámbulo en que el autor define la Ciencia del folklore, sin



EN BRASIL OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

... "la opinión más autorizada en la ciencia musicológica moderna, en la República hermana, consubstanciada en los excelentes estudios de ese atildadísimo investigador que es el profesor Carlos Vega"... Luís Heltor Corrêa de Azevedo, en su obra *Dois pequenos estudos de folclore musical*, Rio de Janeiro, 1938, página 32.



JUAN B. AMBROSETTI, iniciador de la Ciencia del Folklore en la República Argentina.



RUBÉN DARÍO, el gran poeta, de los primeros que hablaron del folklore en la Argentina.

duda pensando en la información que debe a sus lectores argentinos. Escribe, siguiendo a A. Lang, que "el Folk-lore de una nación comprende toda la "cultura"... Y hace la pequeña historia, cien veces repetida hasta hoy: "El 1846 fue sugerido este nombre, por medio de un anónimo, al Athenaeum de Londres y adoptado por los ingleses, seguramente a causa de su sabor arcaico. Hoy día sirve para designar todo lo que tiene relación con las tradiciones, costumbres, etc., de los pueblos."

Con estos y otros términos, la palabra y la ciencia quedan incorporadas al mundo intelectual de nuestro país. Y es el propio Ambrosetti quien se encarga de la continuación. Su nuevo ensayo se titula *Apuntes para un folk-lore argentino (Gaucha)* y se publica en diciembre de 1893 en la misma revista. El autor de estas líneas cree ahora, como siempre, en la gran fuerza estimulante y fervorizadora del movimiento tradicionalista, pues, a sólo dos años de la representación del drama *Juan Moreira*, en Buenos Aires, el arqueólogo abandona las fecundas piedras de la zona andina y desciende a las llanuras del gaucha para enfocar al personaje resurrecto desde el nuevo punto de vista. Tenemos por absolutamente exacto que el movimiento tradicionalista dio fuerte impulso a las ciencias, las artes y las letras argentinas, y esto lo prueba. Varios ensayos dedicó luego dicho autor a la nueva disciplina y, tanto por sus fechas como por la continuidad, nosotros afirmamos que don Juan B. Ambrosetti es el iniciador de los estudios folklóricos en la Argentina.

Es interesante saber que entre los publicistas que se ocuparon después de temas folklóricos en Buenos Aires figura el gran poeta nicaragüense Rubén Da-

rio, que era entonces diplomático acreditado en la Argentina. Su ensayo se titula *Folk-lore de la América Central*, y apareció en la *Revista La Biblioteca* en 1898. Parece evidente que la nueva ciencia apenas está enderezando sus primeros pasos en el nuevo continente. Nos dice el poeta: "Muy poco se ha hecho en la América española en asuntos de folklore." Y en seguida menciona los trabajos de Ambrosetti. El artículo de Rubén Darío contribuyó a mover el ambiente en favor de la ciencia naciente.

Por esta fecha la palabra "folklore" y su contenido empiezan a ser familiares, por lo menos en el mundo intelectual. Joaquín V. González, el insigne tradicionalista riojano, nos habla del folklore en la *Introducción* al libro "Recuerdos de la tierra", de Martiniano Leguizamón (1896); Alberto Williams, el sobresaliente músico, menciona ese mismo año —aunque muy de pasada— "la música folk-lórica de los gauchos"; Daniel Granada, el uruguayo, y Paul Croussac, el francés, se entrecruzan en comentarios sobre el alcance del nuevo término, también en 1896; F. de Oliveira César publica un libro en 1897 y su editor habla de episodios mal conocidos del folklore y la historia nacionales; en fin, un arqueólogo capaz de importantes realizaciones, Adán Quiroga, se inicia en 1897 con una disertación titulada *Folklore Calchaquí* que dio en el Instituto Geográfico Argentino. Dice: "Es tan poco lo que nos han dejado en citas y apuntes breves y dispersos los cronistas católicos sobre los dioses y supersticiones de Calchaquí, que es necesario, para rehacer la mitología de la montaña, acudir al Folk-Lore —la tradición viviente en boca del pueblo—, medio eficaz de investigaciones." Exacto. Aquí se entiende bien la



I. D. A. F.

**INSTITUTO DE ARTE
FOLKLORICO**

(con 55 incorporados)

Director profesor

JUAN DE LOS SANTOS AMORES

Cursos acelerados de "Danza: Nativas",
Malambo y de PROFESORADO

**OBTENGA SU DIPLOMA DE
PROFESOR DE DANZAS
FOLKLORICAS EN SOLO 10 MESES**

Profesores Adjuntos:

LENCINA LEGUIZAMON Y YIYA

CLASES: San José 224, Buenos Aires.

Lunes y Jueves de 18 a 21 horas.

CORRESPONDENCIA:

Bogotá 4339, Buenos Aires, T. E. 67 - 8120.

SANTOS AMORES DICTA ESTOS MISMOS CURSOS
EN TANDIL, NECOCHEA, RAUCH Y JUAREZ

INCORPORADOS:

BUENOS AIRES: María Elena Palmucci, Valde negro
2455 - T. E. 52 9206

SAN MIGUEL: Lencina Leguizamón, Rodr. Penn 1937

MORTEROS - CORDOBA: Academia "La Huella", Elbu
y C. Mazzucco

SANTA FE - ROSARIO: Academia "El Huayra Muyo",
Luisa Pío, S. de Bustamante 825

SANTA FE - SAN CRISTOBAL: Academia "La Forti-
nara", Albita F. de Marozzi, Pueyrredón 1286

SAN LUIS: Edgar Anlio Palacios, Pringies 1623, S. Luis

BUENOS AIRES - JUNIN: José Caprioli y Sra. R. M.
Baneira 515, T. E. 2197

**ESTA ABIERTA LA INSCRIPCION
PARA LA INCORPORACION DE ACADEMIAS**

naturaleza de la nueva ciencia: la elocuencia de la tradición.

El nuevo año se inicia con la aparición de una figura excepcional: la del sabio Roberto Lehmann Nitsche, alemán de origen, benemérito de nuestro país, a cuya cultura científica consagró largas décadas de su vida. Su ensayo titulado *Indagaciones sobre el Caballo "Retajo"* se publica en los Anales de la Sociedad Rural Argentina y es de 1900. En 1908 recogió fonográficamente, por vez primera en la Argentina, música aborigen y criolla. La aborigen, de los araucanos, fue enviada por el colector a Berlín y, notada allá, se publicó complementando la nota *Patagonische Gesänge und Musikbogen*, del propio Lehmann Nitsche, y la criolla, de los gauchos bonaerenses —que alcanzaba a seiscientos cilindros primitivos—, fue remitida en seguida por él al Museo fonográfico de Berlín. El autor de estas líneas alcanzó a conocer al sabio alemán allá por el año 1930. Le aclaró el sabio que había mandado las grabaciones a Alemania porque "no había en el país ningún musicólogo". Ese tesoro se ha perdido para nosotros; apenas podemos conformarnos, en parte, con la información de que, mucho después, hacia 1950, nosotros conseguimos sobrepasar ese número de grabaciones durante nuestros viajes de estudio a las llanuras bonaerenses. Muchas cosas desaparecieron en esos cuarenta y cinco años.

En 1908, Lehmann Nitsche se ocupa de cuentos y, al cabo de unos ocho años de trabajo, publica su conocido e importante trabajo sobre las adivinanzas (1911). Innumerables son los trabajos que el sabio alemán publicó sobre temas folklóricos argentinos, e imposible resumirlos aquí. Se consagró a la investigación y a la enseñanza, visitó a casi todos los indios del país y algunos del Paraguay, estudió materiales antiguos en su gabinete, publicó en la Argentina y en el extranjero varios centenares de trabajos sobre los temas que abarcó su múltiple inquietud, fue un hombre sencillo y útil, generoso y bueno.

Todo lo que sigue es historia de nuestros días. Ricardo Rojas, que se incorpora a la temática folklórica con su bello libro. *El país de la selva*, funda en 1922 la primera sección científica de folklore en el Instituto de Literatura de la Universidad de Buenos Aires. Y hemos dejado atrás el nombre ilustre de Juan P. Ramos, que desde 1910 pensó en la gran colección de folklore que realizaron por fin los maestros provinciales en 1921 y varios otros, como el de Estanislao S. Zeballos, que en 1905 publicó su cancionero popular. Este es un capítulo complementario y no correspondería agotarlo a expensas de lo que fundamentalmente nos ocupa.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO
TRADICIONALISTA ARGENTINO

29. AMPLITUD DE LOS NACIONALISMOS ARTISTICOS

Especial para FOLKLORE
Por CARLOS VEGA

HEMOS HABLADO ANTES del Nacionalismo Musical, el más importante capítulo de esta tendencia universal. Vale la pena recordar que el Nacionalismo se extendió a todas las bellas artes, a la novela, a la arquitectura y a las Artesanías de imitación. Siempre se trata de lo mismo: el tema, el motivo, la forma, la línea, el vocabulario nacionales (a veces indígenas) se incorporan a la obra nueva y le dan carácter. Grandes novelistas, desde Benito Lynch hasta Ricardo Güiraldes, ilustraron la prosa; poetas notables, desde Miguel A. Camino hasta Rafael Jijena Sánchez, pulsaron las cuerdas nativas; innu-

merables pintores —Alfredo Guido, Rodolfo Franco, Jorge Bermúdez, etcétera— se consagraron con deleitación a los temas característicos en superación del viejo costumbrismo; muchos escultores, desde Lucio Correa Morales hasta Luis Perloti, frecuentaron la figura local —india o criolla—; en fin, no son muy conocidas las actividades especiales de artistas, como el arquitecto Héctor Greslebin, que en sus particulares terrenos vocacionales cultivaron la temática vernácula. En el territorio de las Artesanías, una legión de artífices se dedicó a la Alfarería, a la Ebanistería, a la Cestería, a la Curtiduría



EN BRASIL OPINAN SOBRE
NUESTRO MUSICOLOGO

"Una inteligencia privilegiada. Un pensador no vulgar" ... "Es uno de los atractivos de la individualidad de Carlos Vega, su probidad artística. Analista profundo de todo lo que se relaciona con el folklore de su tierra, discute, con elegante firmeza, las opiniones poco sólidas" ... "La Argentina le debe mucho." María Guillermina, en Walkyrias, Río de Janeiro, julio de 1941.



Casa habitación en estilo Tiahuanaco, obra del arquitecto Héctor Greslebin, edificada en un solar de la calle Juez Aguirre 2940.



"Tocador" en estilo Tiahuanaco, parte de un juego completo de dormitorio realizado en ese estilo americano.

o Tenería (arte del cuero), a la Herrería (arte de los metales), pues el creciente consumo estimuló la producción y aparecieron en las ciudades numerosos "fabricantes" imitadores de los objetos tradicionales y creadores de nuevas piezas que nunca produjo la Artesanía tradicional, como los ceniceros, los portafolios, los portatermos, etcétera.

En el orden mayor, se edificaron casas cuyas fachadas lucieron formas o adornos argentinos o, más ampliamente, americanos; se hicieron juegos completos de muebles y, en cerámica, desde bandejas hasta juegos de té. Se aplicaron los temas nativos a muy diversos objetos de uso común. Se crearon adornos para las guitarras.

Tantas cosas diferentes son lo mismo, en esencia: el detalle local, nacional o americano, como elemento caracterizado de la creación; y todo esto constituye el conjunto de actividades que rigieron los "nacionalismos artísticos".

Como buena prueba de la complejidad de esta clase de fenómenos, importa recordar que las diversas corrientes creadoras de los Nacionalismos no aparecen al mismo tiempo, ni corren la misma suerte. Pasado el esplendor universal de estas escuelas, decaen la música superior nacionalista —la más importante de las especies—, el teatro y algunas de las artes elevadas. La novela incorporó el asunto nacional a sus disponibilidades permanentes y desapareció la arquitectura localista. Es interesante notar que las Artesanías rurales auténticas, arrastradas por el movimiento, siguieron una marcha ascendente de importancia tan grande que, muchas de ellas —el tejido, la cestería, la platería, etcétera— han centuplicado sus instalaciones y sin embargo no producen lo suficiente para satisfacer la demanda. Lo interesante consiste en que las Artesanías tradicionales auténticas son simples manifestaciones del folklore artístico totalmente ignoran-

El disco Esperado por todos los amantes del FOLKLORE

DE MI FLOR VOL. II
N.º 606

¡SUPERADO EN TODOS SUS ASPECTOS!

Los Intérpretes más Populares
Los Éxitos Más Grandes del Año



JULIO MOLINA CABRAL: Río Manso - Acuarela del Río - Río de los Pájaros

RODOLFO ZAPATA: Regalito - La Verguenza

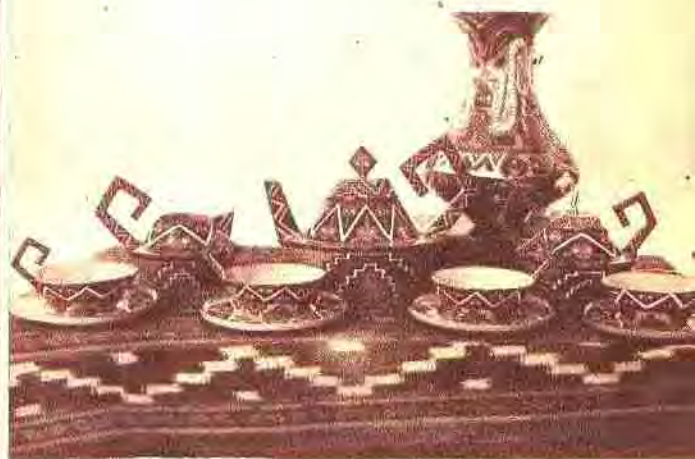
LOS DE CORDOBA: EL Cosechero - Pateando Sapos

LOS CANTORES DE SALAVINA: Zambita de Allá

LOS PUESTEROS DE YATASTO: El Expediente - Limando la Chapa

QUINTETO SOMBRAS: Juan Payé - Las Golondrinas

tes de que existen las Escuelas Nacionalistas; y, por otra parte, en que los productos artesanales urbanos de imitación a base de motivos nacionales (guitarra, escudo, domador, "recuerdo de...") son realmente degeneradas y desgraciadas consecuencias del Nacionalismo artístico y oportunista actividad comercial. Todos saben que las verdaderas piezas tradicionales pueden no tener adornos o dibujos nacionales, como la bandera argentina; hace muchos años que las revistas o libros llevaron "modelos" hasta los telares o los hornos rurales y que los artesanos empezaron a producir tejidos o cerámica con líneas de estilos indios que no existieron en esa región o que se inventaron en la Capital, de manera que las piezas resultan auténticas por la procedencia y la factura y falsas por el adorno o la forma. En toda América se han producido hechos semejantes. Se fabrican en grandes cantidades unas fajitas de estilo indefinido que se distribuyen por muchos países para su venta como producto local en todas partes. El autor de estas líneas desea referir un episodio que parece el colmo: la semana pasada, en las calles de Asunción, encontró un indio Maccá puro que no hablaba castellano vendiendo las fajitas universales como propias de su tribu.



Juego de té concebido en estilo Calchaquí, proyecto del escultor Luis Perloti, realización del ceramista Valentín Cavallieri, que en la exposición de Sevilla de 1929 mereció el Primer Premio.

SI LO EDITA...  ...ES SUPERIOR!

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

APUNTES PARA LA

HISTORIA DEL MOVIMIENTO

TRADICIONALISTA ARGENTINO

SEGUNDO PERIODO (1921-19)

30. EPOCA Y CONTORNO DE ANDRES CHAZARRETA

Especial para FOLKLORE
por CARLOS VEGA

De ninguna manera debemos admitir que las capitales provinciales argentinas e incluso las ciudades medianas permanecieran fuera y aparte de la enorme "ola de progreso" que padeció el país desde la caída de Rosas (1852). La tal "ola", fecunda como rumbo, engrandecedora y enriquecedora en la realización, batió las tradiciones locales sin proponérselo o, acaso mejor, sin concederles la importancia que tenían y tienen para la consolidación espiritual de la nacionalidad.

Culturalmente el país seguía con sus los matices: el matiz antiguo, el de la influencia peruana colo-

rial, que abarca todo el oeste andino hasta Córdoba y San Luis, y el matiz moderno, el de la influencia porteña, que se extiende por el este desde el Pilcomayo hasta las pampas verdes. La influencia de Lima se diluye tanto cuando aumenta la de Buenos Aires, y se percibe en las ciudades de la sección antigua el conflicto de un ciclo que cede al avance de otro. Si nos adentramos hasta las más profundas esencias, advertiremos que están en vigencia las últimas resonancias de la oposición de Austrias y Borbones.

El examen de los datos históricos que hemos ex-



EN MEXICO OPINAN SOBRE NUESTRO MUSICOLOGO

"Entre los musicólogos cabe mencionar, en primer lugar, a Carlos Vega, cuyas contribuciones a la investigación de la música popular le colocan en primera fila entre los folkloristas de nuestra época." (Orta Mayer - Serro, Música y músicos de Latinoamérica, México, 1947, tomo I, página 64.)

humado y la visión —tardía visión— que hemos diafragmado en cerca de medio centenar de viajes de estudio a las provincias, nos dan buena idea de la orientación del interior en materia de cultura y, especialmente, en cuando a las artes y las letras.

Desde que Buenos Aires reanuda su devoción por la ópera italiana, todos los centros provinciales, si no pueden oír a las compañías "de paso", reproducen en sus audiciones locales arias, duos, tercetos, etc., y cuando Buenos Aires se extasia con las desmesuradas composiciones en que culmina el virtuosismo francés, las provincias celebran esos mismos programas de fantasías, caprichos, variaciones, etc., con igual convicción.

Los principales itinerarios del paso de las compañías eran —en ambos sentidos— el de Buenos Aires por Mendoza a Chile, y el de Buenos Aires por Córdoba, Tucumán, Salta y Jujuy, a Bolivia y Perú. En 1825 "El Eco de los Andes" comenta un concierto en Mendoza del joven violinista francés Luis Teófilo Planol, que pasaba de Buenos Aires rumbo a Santiago de Chile. Como él, Santiago Massoni, el gran violinista y director, en 1827; como ambos, el violoncelista francés Amadeo Gras. Así la permanente caravana de paso. Una gira que el tenor Pablo Rosquellas y su hijo Pablito —notable violinista de trece años— realizaron en 1833 es buen modelo en cuanto nos muestran esos largos viajes de arte como andanzas a menudo sin planes ni fechas. Los músicos actuaron en Córdoba en junio de 1833 y pasaron a Tucumán. Aquí tuvieron éxito excepcional. Aparte su actuación personal, Rosquellas ensayó a un grupo de aficionados y con ellos dio la tragedia "Roma libre". A los tres meses de su llegada, padre e hijo dejaron Tucumán y siguieron hacia el norte. "The British Packet" registra su paso por Jujuy en octubre, camino de Bolivia y Perú, y, como es natural, ambos difundieron el repertorio que les aplaudió Buenos Aires. Ellos u otros, el repertorio era el mismo. En Salta, y en 1855, una compañía de cantantes desarrolla su temporada "de paso" y, sin elementos para la exhibición de las óperas completas, ofrece trozos como "Cavatina en la ópera Barbero de Sevilla"... "Gran Scena y Aria en la ópera Attila"... etc., según el periódico "El Comercio".

Además de las compañías de ópera y de ballet, generalmente "de paso", el gusto público en provincias se satisfizo mediante la actividad normal de los compositores y ejecutante locales; de las bandas municipales, militares, policiales y privadas; de las orquestas o los pianistas de las confiterías, restaurantes, etc.; de las sociedades de arte y los ocasionales festivales de beneficencia, memoraciones, etc.; de los conservatorios; de los conjuntos o solistas eclesiásticos vecinales... todos los cuales, solistas y conjuntos, produjeron el mismo repertorio de las escuelas triunfantes y superadas en el Viejo Mundo, principalmente los trozos de ópera italiana.

Al promediar el siglo pasado la Universidad de Córdoba encargó la organización de su banda al compositor italiano Inocente Bernardino Cárcano; en 1857 el gobernador de Catamarca confió la banda local al maestro italiano Angel Spadino; hacia 1880 se encomendó la reorganización de la banda de Tucumán al maestro italiano Serafin Bugni, y después se hizo cargo de ella el maestro italiano José Ruta... Así en todas partes. Vinieron de Italia, se formaron en Italia y vieron que aquí se prefería la música italiana: ¿qué música tocarían sus bandas? ¿Qué música tocaban las bandas que no eran dirigidas por italianos? Hacia 1884-1885 la importante banda de Rosario dirigida por el maestro Pérez —a quien no podemos llamar italiano— ofrecía en la plaza el siguiente programa: Sinfonía de la ópera "Nabucco"; fantasía de la ópera "Mose"; miserere de "Il trovatore"; canción y coro de "Il guarany", etc. Spadino o Pérez: música italiana; muerte de las deliciosas canciones y danzas criollas, y de todas las posibilidades de superior desarrollo. Y sin embargo todos las adoraban, las cantaban a ocultas, las bailaban en las tertulias de la segunda mitad del siglo después de medianoche, cuando la embria-



ANDRES CHAZARRETA, inició con humildes elementos una cruzada nacionalista que las circunstancias convirtieron en la actividad de enlace práctico más trascendente del siglo en su orden

APRENDA POR CORREO



ACORDEON,
BANDONEON,
GUITARRA,
VIOLIN,
PIANO

Facilito y barato a cualquier punto el instrumento para el aprendizaje. Remita \$ 4.— en estampillas y a vuelta de correo recibirá condiciones y catálogo.

VENTA DE
INSTRUMENTOS
CON BONIFICACION
PARA LOS ALUMNOS



ACADEMIA MUSICAL CASTRO

Constitución 1573

Buenos Aires

PONCHOS

MANTAS Y
CHALINAS

MARCA "CALAMACO"

EN PURA VICUNA, MEDIA
VICUNA, VICUNA MEZCLA
Y PURA LANA MERINO

EL
CEIBO

TIPOS Y
CALIDADES
VARIAS AL
MEJOR PRECIO

PARA VESTIR, ARTE Y FOLKLORE

INDEPENDENCIA 1808 - Bs. As.

guez podía servir de justificativo. Las abandonaron queriéndolas porque no significaban el "progreso". Sólo en montañas silenciosas y remotas, a donde no llegó sombra de un aría, los tristes y las chacareras siguieron rodando su ternura.

Fuera de esa pervivencia incógnita —objeto y materia de nuestras búsquedas y estudios— el predominio europeo se acentuaba por todos los medios. Eficaces, a veces únicas, eran las audiciones de confitería. Hacia 1880, en Rosario, los profesores Scholtz y Fernández ofrecían desde el tablado de la Confitería de la Esperanza una fantasía de "I Puritani"; una fantasía de "Il trovatore"; el vals de la ópera "Fausto"... En fin, en la ciudad de Santiago del Estero, hacia 1910, una orquesta de ocho profesores que dirigía don Manuel Gómez Carrillo hacía oír trozos de ópera italiana, vales alemanes y alguna vez —ya bajo la órbita del movimiento tradicionalista— el Pericón nacional. Todo esto y mucho más nos dicen los diarios de antaño; incluso nos dicen que a veces los argentinos protestaron porque en algún programa se ejecutaron cantos o bailes criollos.

Todos los que se dedicaban a la música realizaban sus estudios a base de ejercicios extranjeros y aspiraban a ejecutar la más alta y mejor música de entonces: la de la ópera italiana, las fantasías, los caprichos, el clasicismo vienés, menos aceptado. En medio de este mundo musical, en este espeso ambiente de música alógena dominante y excluyente, nació, estudió, se formó intelectual y musicalmente el benemérito nacionalista Andrés Chazarreta. Santiago del Estero es su ciudad natal.

Andrés Chazarreta fue un músico natural de grandes condiciones, poca teoría y ningún conocimiento armónico de escuela. Llegó en cuna modesta. Alcanzado por las primeras embajadas provinciales del movimiento tradicionalista porteño, activas en el circo criollo, organiza hacia los once años, por 1887, comparsas de niños en que imita actividades circenses mediante cantos, armónicas de boca, acordeón, trompa. Después, tardíamente, inicia sus estudios de solfeo y eleva sus miras hasta la música universal que está imponiendo en torno su gran prestigio social y artístico. Guitarrista, cultiva entonces la música de ópera. Pero empieza a oír las voces que levantan los grandes tradicionalistas de Buenos Aires, especialmente la de Ricardo Rojas, su convecino y, como era empresario también natural y también dotado de grandes condiciones, inició con humildes elementos una cruzada nacionalista que las circunstancias convirtieron en la actividad de alcance práctico más eficaz y trascendente del siglo en su orden.

El acto fundamental, la presentación de la compañía de Chazarreta en Buenos Aires, ocurre el 16 de marzo de 1921 e inaugura el segundo período del movimiento tradicionalista.

Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino.

31. Sgo. del Estero y Andrés Chazarreta

ES difícil admitir hoy que la pujante ciudad de Santiago del Estero —fundada en 1553, capital desde 1820— fuera hacia 1878 un modesto pueblo de diez o doce mil habitantes. La dilatada influencia de los Taboada (1851-1875) le dio tono social y cultural, y es durante ese período cuando empieza a desaparecer la ambición de "progreso", tan firme en la ciudad como débil en la dispersa población selvática de viejo cuño peruano colonial. Fue necesario esperar todavía hasta la gubernación de Abselón Rojas para asistir a la duplicación de su ritual de prosperidad, y a los malones de chiquenses y matreses que azotaban la frontera provincial.

Hacia 1870 empieza la fundación de los establecimientos secundarios. Hay un Colegio Nacional desde 1869; una Escuela Normal de Maestras desde 1881; una Escuela Normal de Varones desde 1890 (hasta 1903); una Escuela Profesional de Mujeres desde 1899; en fin, una Escuela Normal Provincial desde 1904. En 1893 se funda la vigente Biblioteca Sarmiento, primer organismo público de su especie. La ciudad de Santiago del Estero abandona su ambiente aldeano, pero el acceso público a la música superior —no por falta de aptitudes humanas— carece de elementos para estimular las vocaciones y determinar una formación suficiente.

Es muy probable que los establecimientos secundarios no hayan tenido al principio profesores de música; mucho después, a fines del siglo, solo hay un profesor en el Normal y dos profesoras en el de Maestras. La actividad musical permanente en Santiago —excluida la acción privada de esos profesores— estaba a cargo de las Bandas Militares de los Regimientos, de la Banda de Música de Policía, de la Banda de la Escuela de Artes y Oficios y de la Banda de Música provincial (1900); espaciadas retretas con marchas, valsés y mazurcas y algún trozo de ópera. Solo de tanto en tanto las compañías "de paso" ofrecían en cortas funciones muestras vocales del teatro lírico italiano, de la ópera y de las zarzuelas españolas. (Mucho más adelante, desde 1906 hasta 1914, la Banda Provincial, dirigida por el notable maestro italiano José Ruta, puede ofrecer buenas versiones de los operistas europeos y, por vez primera, los clásicos vieneses y Wagner.) En 1880 se fundó "El Liberal", décimo del país en antigüedad, proclama institución periodística, y en 1910 se inauguró un amplio teatro capaz de ofrecer las mejores comodidades a las grandes compañías de ópera. No quisimos omitir estas conquistas, pero nuestra atención quiere detenerse en las décadas aldeanas anteriores al siglo. Allí donde faltaban casi todos los requisitos el tradicionalismo amasaba su levadura.

En la noble y modesta población de entonces, vio la luz don Andrés A. Chazarreta. Fue el 29 de mayo de 1878. Dos géneros de actividad, en parte simultánea, colman su vida de adulto: las de maestro de escuela —después inspector y vicedirector—, desde 1897 hasta 1935, en que solicita su jubilación; las de músico nacionalista y empresario que, al cabo de anticipos menores, se formalizan en 1911 para no cesar hasta el fin de sus días. Chazarreta falleció el 24 de abril de 1960.

Quedó huérfano de madre a la edad de 4 años, y se encargaron de su cuidado sus hermanos mayores José Miguel y Florinda, siempre con gratitud recordadas por el maestro. A los 9 ó 10 años de edad inicia sus estudios en las escuelas primarias provinciales números 1 y 2, y fueron sus maestros José María Guzmán, Luis Ibaña, Nieves Taboada y Tomás Antonín Salvatierra de Bravo. Ingresa después, en 1888, a la Escuela Normal de Varones, y, en 1898, a los 20 años, demorado por dificultades, recibe su título de Maestro Normal Nacional.

Su hoja de docente se abre en 1897 con su incorporación

El musicólogo recoge en el grabador las canciones y las danzas que ejecuta don Nemesio Acevedo, músico tradicional de la compañía de Feliciano, provincia de Entre Ríos, en el año 1942

a un internado particular que fundó y dirigió el profesor normal N. Muñoz, en Santiago mismo. Un año actuó en este empleo. En 1898 fue designado director de la escuela católica de La Merced, y en 1899 pasó, también como director, a la escuela de San Francisco, hasta 1903. Por esos años dirigió también la Escuela Nocturna del Círculo de Obreros. El gobernador Dámaso E. Palacio decidió, en 1898, reorganizar e impulsar la maltrecha enseñanza de la provincia, y nombró un brillante Consejo que, a su vez, escogió un buen centenar de docentes y los destinó a las mejores escuelas de la provincia. Andrés Chazarreta figura entre los maestros de grado que ingresan a la escuela fiscal Sarmiento, de la capital, en 1904. Rápidamente ascendido, se desempeña en 1905-1906 como Inspector de Escuelas. Pero su labor docente más durable fue la de Vicedirector de Escuelas Militares. Trabajó primero, desde 1907 hasta 1915, como Vicedirector de la del Regimiento N° 19 de Infantería y, después, hasta 1935, en la del Regimiento N° 18. Entonces se retiró para gestionar su jubilación.

Hay en la vida de don Andrés Chazarreta aislados o superpuestos interludios más o menos baroeráticos: en el transcurso del año 1906 fue unos meses Subcomisario de Defensa; entre 1913 y 1916, mientras enseñaba en la Escuela Militar, fue, primero, Auxiliar y, después, Cajero de la Dirección General de Rentas; durante un año largo, que corre entre 1918 y 1920, trabajó como Secretario del Consejo Nacional de Educación.

Estos servicios y una carrera de docente de 35 años ocupan la vida de don Andrés. Pero, aun cuando a veces superpuso empleos, los horarios escolares y los otros dejaron claros. Algún tiempo había para más. Y son esos intersticios, más los domingos y las fiestas, los que dan a Chazarreta parte de las horas que necesita para sus inquietudes vocacionales. Después, cuando se libere de ocupaciones secundarias tendrá todo el tiempo para lo que guste.

La actividad nacionalista de don Andrés se puede dividir en dos períodos: uno es el de los tanteos, la búsqueda, la formación, la orientación, y está integrado por cinco etapas suficientemente caracterizadas; otro es el de las organizaciones, colecciones, espectáculos y grabaciones, en que pueden distinguirse la etapa de la lucha y la etapa del éxito.

Las ocupaciones formativas que llenan el primer período de Chazarreta son:

1ª) 1887-1893. Muchacho intuitivo, músico de instrumentos rudimentarios, asociado con otros. De los 11 a los 17 años.

2ª) 1893-1902. Adolescente, guitarrista de oído, participe en conjuntos, culto del repertorio criollo del ambiente popular. De los 17 a los 26 años.

3ª) 1902-1904. Joven estudiante de teoría y solfeo, se inclina por el repertorio de las danzas de salón universales (polca, mazurca, chotis, habanera, vals, lanceros, etcétera) y prefiere la "música clásica" (trozos de ópera y otras páginas breves). Da lecciones de guitarra. De los 25 a los 28 años.

4ª) 1905-1906. Retorno al repertorio folklórico. Adquisición y práctica. De los 28 a los 30 años.

5ª) 1907-1911. Los libros iniciales del movimiento tradicionalista son ávidamente absorbidos por Chazarreta y lo lanzan a su durable empresa nacionalista. De los 30 a los 35 años.

El período ejecutivo de Chazarreta se desarrolla en dos grandes etapas:

1ª) 1911-1921. Iniciación y primeras giras de espectáculos en lucha con ambientes o grupos adversos. De los 35 a los 45 años.

2ª) 1921-1960. Continuación de sus espectáculos y la mayor parte de sus álbumes y grabaciones. Éxito franco en todo el país. Desde los 45 años hasta su fallecimiento.

Nos vamos a ocupar de todo este trabajo que no está y se siente.



El primer conjunto de Andrés Chazarreta, que se presentó en Santiago del Estero en 1911.

Don Gregorio Romo nació en 1840 y falleció en 1940. El musicólogo lo encontró en Corpiñera, San Luis, en 1933, entararmente lúcido. Le tomó numerosas canciones y danzas, entre ellas "La calandria" y el "Pajarillo", interesantes datos y muchas afinaciones de la guitarra antigua.

Apuntes para la HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA

32. VOCACION Y ESTUDIOS DE CHAZARRETA

por CARLOS VEGA

antiguo. El grato rumor del birimbao, comúnmente llamado "trompa", entretiene a los chicos filarmónicos, y este pequeño instrumento —una pequeña herramienta dura de metal como cuadro y marco de una lengüeta libre cuyo sonido se amplifica en la boca— es accesible. Por los 10 ó 12 años, el niño Andrés Chazarreta se empeña en aprender, y a poco es músico de armónica, de acordeón y de "trompa". Cuando asoma el carnaval inmediato, él con sus compañeros músicos, organiza comparsas que cantan —probablemente— vidalas y valeses, recorren las calles y —probablemente— reciben monedas para reembolsarse el costo del disfraz. Además, cuando se aleja el circo deslumbrante, humilde y civilizador, el niño Chazarreta interviene en la fundación de algún precario circo que desordena "pruebas", versos y música. Esto constituye un pasatiempo gozoso, su entrenamiento sensorial y los primeros contactos con el ambiente que determinará su rumbo artístico definitivo y su definitiva condición de empresario.

Es por estos años —a los 9 ó a los 10— cuando ingresa a la escuela primaria, y las clases y los "deberes" lo alejan un poco de la asociación filarmónica y de los entreactos circenses. En los ratos perdidos volverá a sus instrumentos y, cuando los bombos llamen al carnaval, correrá a ensayar música y versos para su comparsa. Así pasan sus años de niño e ingresa a la adolescencia.

La música, en la niñez, tiene tanto de música como de juego puro; no se formaliza una relación entre los pensamientos sonoros y las fibras más profundas porque falta al espíritu la indispensable madurez final. Después de la conmoción puberal, la música se entaña, y es entonces —salvo precocidad— cuando las vocaciones buscan la técnica.

Chazarreta inaugura su etapa adulta. Tiene 17 años y corre el año 1893. Hay música en su casa por entonces, y él está escuchando. Su hermano José, Manuel González Navarro y los hermanos Escalada, son músicos y tradicionalistas. Estos últimos lo deleitaban. —"Amanecía sentado en la vereda oyéndolos". Será el discípulo de tales maestros, pero no más birimbao, armónica y acordeón... Ahora es la guitarra su instrumento. Su hermano le enseña lo que sabe; los amigos lo instruyen voluntariosos. Lo importante para su vida es el repertorio que la guitarra tradicional trae consigo. Chazarreta aprende entonces gatos, zambas, chacararas, escondidos y algún triunfo. Es melodista; toca ágilmente en las primas la voz cantante, pero también aprende rasgueos —acaso un solo y único par de rasgueos— y, además, el acompañamiento de las nobles vidalas que cantan a dos voces los hermanos Escalada, y Manuel González Navarro, y su hermano José. Todos son músicos; ninguno sabe una nota, es decir, ignoran la teoría y el solfeo. (La "música" es sucesión y suma de sonidos, y existe, cuando alguien toca, aunque no esté escrita, aunque nadie la lea, como la palabra, la "teoría y el solfeo" no son música; sino sucesión y suma de signos, habilidad de amanuense.)



El tradicionalismo en la niñez.

Chazarreta fue hasta entonces músico "de oído", como todos los músicos del mundo, y al mismo tiempo que la guitarra aprendió el violín, la bandurria y el piano. Casi diez años tocó de oído. Un día llegaron para Chazarreta la teoría y el solfeo. Esto produce un vuelco en sus predilecciones y orientaciones e inaugura una nueva etapa de su evolución.

Trabajaba en Santiago desde 1900 como director de la Banda de Música Provincial un maestro español de reconocida competencia: don Octavio Esteban. Dirigió la Banda hasta 1906 y atendía, además, su Conservatorio "Santa Cecilia". Chazarreta aprovechó la circunstancia. Tenía ya 28 años cuando se presentó a don Octavio, y a lo largo de dos años —notas van, notas vienen— luchó con los pentagramas como estudiante y con los alumnos de la escuela católicas y los obreros de la nocturna, como maestro y director. Absorbe los nuevos conocimientos teóricos y los aplica lo mejor que puede a la guitarra y al piano.

No es mucho lo que pudo aprender en el orden teórico, pero su vuelco fue importante. Abandonó los gatos, las chacararas, las vidalas... Era el pasado superado, y aunque los tradicionalistas y el suburbio en pleno lo disfrutaban sin discusión, la "sociedad" —las altas clases, la clase media subordinada— lo rechazaba sin desprecio por retraso e inferioridad. Chazarreta "sabía música", ahora; y como las oportunidades que brindaba el ambiente se reducen casi exclusivamente a la actividad de las pequeñas orquestas de salón (piano, violines, etcétera), Chazarreta se incorporó con su vieja bandurria y atacó el repertorio entonces consagrado y prestigioso: chotis, romandanzas, lanceros, valeses, mazurcas, habaneras, canciones, serenatas, "ganchitas" (cantos tristes)... Estas composiciones de salón integraban su nuevo repertorio de batalla. Pero hubo algo más: ya a su alcance la música escrita y estimulado por el conservatorio y su contorno, Chazarreta empezó a interesarse por la "música clásica", trozos de ópera... poco más.

Estas son las consecuencias regulares de los primeros contactos del estudiante con el solfeo. El solfeo no es un instrumento neutral. Introduce en el espíritu el alma de Europa y aleja al músico de su música materna, de su música natal. Chazarreta tocaba en la guitarra páginas como el Miserere de Il trovatore. Años después, persuadido de que una página "clásica" es título de jerarquía y distinción, ofrecerá el Miserere en el entreacto de su espectáculo orfolló.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Don Gregorio Romo nació en 1840 y falleció en 1940. El musicólogo lo encontró en Carpintería, San Luis, en 1938, enteramente lúcido. Le tomó numerosas canciones y danzas, entre ellas "La calandria" y el "Pajarillo", interesantes datos y muchas afinaciones de la guitarra antigua.

Apuntes para la **HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA**

32. VOCACION Y ESTUDIOS DE CHAZARRETA

por **CARLOS VEGA**

antiguo. El grato rumor del birimbao, comúnmente llamado "trompa", entretiene a los chicos filarmónicos, y este pequeño instrumento —una pequeña herramienta dura de metal como cuadro y marco de una lengüeta libre cuyo sonido se amplifica en la boca— es accesible. Por los 10 ó 12 años, el niño Andrés Chazarreta se empeña en aprender, y a poco es músico de armónica, de acordeón y de "trompa". Cuando asoma el carnaval inmediato, él con sus compañeros músicos, organiza comparsas que cantan —probablemente— vidalas y vales, recorren las calles y —probablemente— reciben monedas para reembolsarse el costo del disfraz. Además, cuando se aleja el circo deslumbrante, humilde y civilizador, el niño Chazarreta interviene en la fundación de algún precario circo que desordena "pruebas", versos y música. Esto constituye un pasatiempo gozoso, su entrenamiento sensorial y los primeros contactos con el ambiente que determinará su rumbo artístico definitivo y su definitiva condición de empresario.

Es por estos años —a los 9 ó a los 10— cuando ingresa a la escuela primaria, y las clases y los "deberes" lo alejan un poco de la asociación filarmónica y de los entreactos circenses. En los ratos perdidos volverá a sus instrumentos y, cuando los bombos llamen al carnaval, correrá a ensayar música y versos para su comparsa. Así pasan sus años de niño e ingresa a la adolescencia.

La música, en la niñez, tiene tanto de música como de juego puro; no se formaliza una relación entre los pensamientos sonoros y las fibras más profundas porque falta al espíritu la indispensable madurez final. Después de la conmoción puberal, la música se entrafia, y es entonces —salvo precocidad— cuando las vocaciones buscan la técnica.

Chazarreta inaugura su etapa adulta. Tiene 17 años y corre el año 1893. Hay música en su casa por entonces, y él está escuchando. Su hermano José, Manuel González Navarro y los hermanos Escalada, son músicos y tradicionalistas. Estos últimos lo deleitaban. —"Amanecía sentado en la vereda oyéndolos". Será el discípulo de tales maestros; pero no más birimbao, armónica y acordeón... Ahora es la guitarra su instrumento. Su hermano le enseña lo que sabe; los amigos lo instruyen voluntariosos. Lo importante para su vida es el repertorio que la guitarra tradicional trae consigo. Chazarreta aprende entonces gatos, zambas, chacareras, escondidos y algún triunfo. Es melodista; toca ágilmente en las primas la voz cantante, pero también aprende rasgueos —acaso un solo y único par de rasgueos— y, además, el acompañamiento de las nobles vidalas que cantan a dos voces los hermanos Escalada, y Manuel González Navarro, y su hermano José. Todos son músicos; ninguno sabe una nota, es decir, ignoran la teoría y el solfeo. (La "música" es suce-

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



El musicólogo graba en Cruz del Eje, Córdoba, estilos y tristes antiguos al veterano cantor cordobés Francisco Peralta. Corre 1944. Un aprendiz joven, Alejandro Gauno, de 19 años, oye atento.

Apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

33. CHAZARRETA Y EL "MARTÍN FIERRO"

Por CARLOS VEGA

LA niñez y la adolescencia de Andrés Chazarreta transcurren en circunstancias nada extrañas en la biografía de un músico popular. Niño instintivo, ejecuta sin discriminación y sin profundidad lo que oye en torno; durante la adolescencia es músico de oído y continúa apegado al repertorio tradicional lugareño; después, el estudio del solfeo y el consiguiente conocimiento de las danzas de salón y de la música superior alejan al artista de su música local. Aunque en Chazarreta toda esta evolución se produce más tarde que de ordinario, la suya es una evolución ordinaria. Lo que no es común, lo que no se produce porque sí en todo tiempo, es el posterior retorno a las tradiciones nacionales, y mucho menos cuando la ambición del país busca en Europa con entusiasmo sus modelos artísticos, sus costumbres, sus modas.

¿Qué obró en Chazarreta? Tiene 28 años y está tocando en su bandurria polcas y mazurcas en conjuntos para bailes de sociedad que él mismo organiza y dirige, y en su guitarra algún trozo de ópera. ¿En virtud de qué retorna al repertorio nativo? Debemos al lector explicaciones especiales. En

1935 realizamos el viaje número 5 de los que organiza y costea hasta hoy el Instituto de Musicología de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. Además de las melodías que grabamos o anotamos al dictado, de los instrumentos que adquirimos y de las fotografías que tomamos, trajimos varios cuadernos con datos y apuntes sobre diversos temas de investigación. En el cuaderno número 3 de ese viaje, página 15 —que se conserva hasta hoy en el archivo del Instituto de Musicología y puede ser consultado por los estudiosos—, se encuentra un apunte titulado "Andrés A. Chazarreta", y consiste en una encuesta biográfica de 17 páginas que preparamos y conducimos. Todas las respuestas que íbamos a necesitar 30 años después —ahora— fueron obtenidas entonces por nuestras preguntas. Creemos que es la biografía más extensa y rica en sustancia de cuantas se han escrito hasta hoy sobre Chazarreta. Parte de los datos que incluimos en estos capítulos proceden del cuaderno en que recogimos la expresión directa y espontánea del músico santiagueño; lo demás se debe a nuestras búsquedas de ampliación

y de confirmación, y al libro *Juicios* que publicó el propio músico.

Por simple cuestión de método, sin prever la tesis sobre el origen del tradicionalismo que ahora sostenemos, hicimos a Chazarreta una pregunta sobre el motivo de su retorno al repertorio tradicional abandonado. La respuesta se encuentra en la página del cuaderno citado y dice textualmente, redactada por nosotros en tercera persona:

"El detalle que lo movió hacia el folklore fue la lectura de *Martín Fierro*, *Santos Vega*, *Pastor Luna*, *Juan Cuello*, *Juan Moreira* y la representación de esos [dramas] en los circos, donde "Pepino el 88" cantaba canciones criollas, y también la presentación de una compañía mexicana en el teatro 25 de Mayo —lo que le sugirió llevar al teatro su compañía."

Estas son casi una por una las palabras del propio Chazarreta; se nota en la redacción por las añadiduras que alargan el período. Nos interesan todas las cosas que dice, pero una sola por sobre todas: "El detalle que lo movió hacia el folklore fue la lectura de *Martín Fierro*".

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

El poema de José Hernández (1872-1879) engendra en Buenos Aires el primer período del movimiento tradicionalista por sí mismo y a través de las novelas de Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira*, *Santos Vega*, etc.) y del circo de Podestá ("Pepino el 88"), como hemos visto en capítulos anteriores; el mismo poema, las mismas novelas y el mismo circo obran hacia 1905 en el espíritu del "hombre necesario" y lo lanzan a una empresa superior a sus medios pero no a su fervorosa tenacidad. Quince años después, Chazarreta levantará su telón en pleno centro de Buenos Aires y "el coro de las selvas y de las montañas" alzarán en el tablado sus voces humildes y emocionantes.

La primera novela, hija directa del *Martín Fierro*,

fue *Juan Moreira*; las otras —*Santos Vega*, *Pastor Luna*, *Juan Cuello*— reproducen el tema del gaucho perseguido, y son todas de Eduardo Gutiérrez. El primer drama gauchesco fue *Juan Moreira* —ya lo sabemos—; también se hicieron dramas de las otras novelas, dramas para el circo ambulante y mensajero. Pero el propio *Martín Fierro* también viaja con el circo en su forma de drama criollo y, además, en la versión original del poema mismo. Lo recuerda el protagonista múltiple, el propio José Podestá ("Pepino el 88") en sus memorias:

"Cuando en los días de lluvia no podíamos funcionar con el circo, aprovechábamos ensayando bajo techo."

"¡Me parece que estoy viendo aquel cuadro!"

"Mientras unos hacían equilibrios en el trapecio o en la cuerda floja, otros probaban su fuerza en flexiones, planchas y barra fija. Por un lado mi madre friendo tortas o pasteles, que los hacía muy requetebuenos, ayudada por mis hermanas Graciana y Amadea, que cebaban mate para todos; por otro lado se escribía correspondencia, o se estudiaba como si fuera una verdadera escuela. Cuántas veces en noches frías, puestos en rueda al calor del fogón, les leía *Martín Fierro*, comentando su filosofía según nuestros alcances."

Pepe Podestá los instruía en el arte de ser argentinos entre extranjeros. Porque, sin proponérselo, los extranjeros perdían sus tradiciones y las nuestras. Buena parte del milagro consiste en que el poema no fue hecho para eso; si lo fue, el autor no lo sabía.

Andrés Chazarreta se aleja de las poleas y las mazurcas y de las canciones forasteras intrascendentes y vuelve al recuerdo de sus comparsas de niños vidaleros y a las emociones adolescentes de los gatos y chacareras que punteaba en la guitarra. (Muchos años después, en 1950, hallé en los suburbios de Santiago una comparsa de muchachitos y quise grabarles las vidalas. Les pregunté dónde las habían aprendido. Me contestaron: "Nos las enseñó don Andrés". A los setenta y cuatro años don Andrés enseñaba vidalas a los chicos, tal vez aquellas mismas.)

En su carácter de inspector de escuelas, Chazarreta hizo varios viajes por la campaña, y en los pueblos quietos de la selva se encontró con los grandes músicos de antaño —arpistas, violinistas, bombos— y con la plenitud de los repertorios tradicionales. Visitaba a los músicos, los llamaba a la casa donde se alojaba; Chazarreta, el artista músico, disfrutaba en silencio; Chazarreta, el empresario, entreveía alguna cosa. Corría el año 1908 y acababa de perder su puesto de inspector. Algún cambio de ministro...



Los pintores reproducen escenas características. "Ave María Purísima". Autor: Alfredo Gramajo Gutiérrez.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

34. EL GESTO INICIAL. LA ZAMBA DE VARGAS



EN LA CHACRA, óleo de Luis Cordiviola. Todavía se mueven los carretos por los caminos del norte

Por CARLOS VEGA

EL retorno de Chazarreta a las voces de la tradición es aislado síntoma del nuevo estado de pensamiento que se va extendiendo con el movimiento tradicionalista. Menos va extendiendo con el movimiento tradicionalista. Menos simple de lo que podría parecer, está condicionado por diversas corrientes de presión y convicción. Chazarreta recibe el primer impulso del *Martín Fierro*, las novelas de Gutiérrez y los dramas criollos —según declara— y además, del costumbrismo que corre a la vista en todas esas primeras manifestaciones del tradicionalismo. El mismo dice en la autobiografía que publicó en el número del cincuentenario de "El Liberal", de Santiago: "Enamorado de las costumbres de mi pueblo, sentí, allá por el año 1905, la necesidad de escribir la música".

Puede ser que ésta sea una racionalización o justificación tardía, pero no es difícil que haya obrado alguna lectura temprana; porque tanto Hernández y Eduardo Gutiérrez y los dramas criollos —según declara— y, además, la iniciación. Es muy probable que Chazarreta haya leído poco después los grandes orientadores y fervorizadores (Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Martiniano Leguizán, etcétera), especialmente el antiguo informe titulado



Norberto Ricarte, de San Francisco del Monte, San Luis, calza espuelas, monta un burrito, vende yuyos medicinales y es músico. En 1946 cantó varias tonadas antiguas para los musicólogos.

LA restauración nacionalista, de Ricardo Rojas, que apareció en 1909 y se distribuyó gratuitamente entre los maestros y los publicistas de todo el país. Chazarreta desconoce la Ciencia del Folklore y no se siente folklorista; actúa por entonces como tradicionalista, costumbrista y hombre de empresa, y está maduro para el lanzamiento.

El músico santiagueño tiene 30 años y sus "ansias de querer ser algo" —son sus palabras— no se concretan en acción que prometa alguna trascendencia. En nuestra opinión, es un pequeño episodio, nunca traído a cuentas, lo que determina la iniciación de Chazarreta.

El 10 de abril de 1906 aparece en el diario "El Siglo", de Santiago, un artículo firmado por Un veterano, seudónimo del capitán Ambrosio Salvatierra. El artículo quiere conmemorar la batalla de Pozo de Vargas, que ese mismo día, 30 años antes, se libró entre las tropas de Felipe Varela —caudillo riojano alzado en armas contra la Nación, que estaba en guerra con el Paraguay— y las fuerzas leales que comandaba el general Antonino Taboada. El día 10 de abril de 1867 los ejércitos contrarios se embistieron.

Felipe Varela inició el fuego y atacó al centro leal: fue

contenido y el contraataque despejó el sector. El ala derecha nacional arrolló la izquierda de Varela, pero los rebeldes quebrantaron la izquierda de Taboada, al extremo de que se requirió la reserva para restablecer el combate. La extrema derecha leal, que se lanzó contra la revolucionaria, fue deshecha y padeció un ataque en masa de la nutrida caballería contraria; los granaderos a caballo la detuvieron. Nuevamente avanzaron los revolucionarios; fueron dispersados por el contraataque de los nacionales, y la derecha de Varela, en el otro lado, enérgicamente contenida. Con el centro y un flanco deshechos, los revolucionarios abandonaron el campo. Habían perdido la batalla. Cinco mil rebeldes cedieron el campo a dos mil quinientos leales.

En el encuentro se produjo un hecho que los tradicionalistas han recorrido con fervor y que todos conciben hoy en el país: la ejecución de una zamba y el efecto moral que produjo en el ánimo de las tropas leales. Pero una versión defectuosa ha deformado notablemente la tradición original.

El relato más difundido nos dice que las tropas leales fueron rechazadas y puestas en fuga; que entonces la banda de música tocó la zamba y que los vencidos se rehicieron, atacaron de nuevo y vencieron.



este
prevenido
para
EVITAR

ESTO

Tenemos un
MATAFUEGO ESPECIAL

Inflex
para cada tipo
de FUEGO

Instalaciones automáticas
y manuales contra incendios.

Accesorios y todo tipo de
materiales de seguridad.

Cilindros para oxígeno,
gas carbónico, acetileno
y todo tipo de gases
comprimidos.

SERVICE GRATUITO para la
revisión y limpieza de
extinguidores de todo tipo
y marca.



Inflex
Defiende SU Empresa

Solicite sin compromiso nuestro ASESORAMIENTO

GONZALEZ Y CHIESA S. R. L.
Manufactura de elementos contra INCENDIOS

CUENCA 2259/71-Buenos Aires-T.E. 50-2893y4301

DISTRIBUIDORES EN EL INTERIOR

BAHIA BLANCA: HARMA S.R.L., Brandsen 14, Tel. 33011 - CO-
MODORO RIVADAVIA: LIDIO EMANUEL ERBONI, Francia 859
CORDOBA: INGOM S. R. L., San Martín 640, Tel. 32774
CORRIENTES: HIJOS DE JOSE MARIA LOPEZ, Av. España 1039,
Tel. 3017 - ENTRE RIOS (Guaaleguay): THE STAR S. R., San
Antonio Norte 250 - MAR DEL PLATA: PETROCAR S. R. L., Bolívar
3014, Tel. 33517 y 29965 - MENDOZA: JUAN GUILLERMO
AYBAR, Graf. Paz 657, Tel. 19566 - SALTA: GOMEZ ROCCO &
CIA., Alvarado 745, Tel. 133669 - SANTA FE: ORGANIZACION
"EL MALCON", Salta 3550, Tel. 33339 - TANDIL: ZUZA Y MAR-
TINEZ, Leandro N. Alem 625 - TUCUMAN: PEREZ PRADOS &
CIA. S. R. L., Junín 221, Tel. 16565 y 11422

TODOS los militares saben muy bien que un ejército de dos o tres mil hombres raramente se compromete y arroja o huye en masa; todos saben que un ejército, o solo un ala, cuando huye presa de pánico no se puede parar con una zamba ni con nada; casos hubo en que se trató de frenar un ala a cañonazos. Todos saben que tantos hombres en línea de batalla pueden formar un frente de cerca de un kilómetro o poco menos, y que una banda apenas podría haberse oído claramente a cien metros, a doscientos metros... Cualquiera se da cuenta, además, de que si el ejército o una parte viene en fuga, los músicos no se van a quedar tocando en el campo para que se los lleven por delante los propios fugitivos y los acuchillen en seguida los enemigos. No; no hubo fuga ni contención.

La versión más lógica y exacta del episodio es la primera de las dos o tres versiones que dio el capitán Salvatierra, testigo presencial. Todo ocurrió al comienzo en un reducido sector del frente nacional, unos cien metros a cada lado de la banda que traía la tercera compañía de Catamarca. Veamos lo que dice el capitán de Taboada.

Empieza por recordar la superioridad numérica de los rebeldes (dos contra uno): "la caballería solamente, que la tuvimos mucho tiempo a la vista tenía más de 3.000 hombres". "Esta diferencia enorme, que en el acto fue advertida por nuestros soldados, produjo en nuestras filas un efecto desastroso: un silencio terrible invadió toda la línea, pues nos creíamos perdidos".

Esto es claro y sensato. Y también lo que sigue. Cuando un cañonazo de Varela anunció el comienzo de la batalla, el comandante Brizuela ordenó a su banda que tocara, y la banda tocó una zamba popular de su repertorio. El capitán Salvatierra cuenta los resultados con palabras insustituibles:

"El efecto fue extraordinario: las tropas, electrizadas con los acentos del baile nacional, prorrumpieron en gritos, en vivas al general y en mueras al enemigo. Todos los soldados comenzaron a bailar, arremangándose el chiripá y tomando el fusil por el medio".

¿Se ve? El capitán Salvatierra habla de su cuerpo de infantes santiagueños, que estaba próximo a la banda. Es de suponer que los soldados de caballería no desmontarían para bailar, con un fusil que no tenían, cuando empezaban a llover los cañonazos; es de suponer que los lejanos infantes del ala derecha no habrán podido escuchar la música, ni estaban al alcance de la observación del capitán Salvatierra que, por su parte, no estaría para controlar si a medio kilómetro estaban bailando o no.

Todo es cierto y todo bellísimo si lo imaginamos en pequeño, ahí, entre un par de compañías vecinas, duración muy corta; ha empezado la batalla y los fusiles se necesitan para otra cosa que para compañeritas de baile... Pero es probable que los gritos y los vivas se hayan extendido un tanto por la línea, e indudable que una modesta zamba exaltó la moral de un buen número de combatientes y contribuyó a la conquista de la victoria.

Es muy lógico que la notable anécdota haya sido leída, difundida y comentada en Santiago, y que Chazarreta la haya sentido de modo especial, tan predisposto como estaba. Y hemos recordado el suceso porque el artículo del capitán Salvatierra aparece en abril de 1906 y en agosto, cuatro meses después, Chazarreta ya ha escrito un arreglo de la zamba de Vargas, la ha estudiado en su instrumento y la ha ejecutado en público. Declara reiteradamente que se la oyó a su abuelita Agustina. Seguramente la oyó también durante la última gira de inspección. Acababa de llegar de la campaña.

Chazarreta preparó un programa y ofreció una audición el 22 de agosto del mismo año 1906 por la noche. La zamba de Vargas fue el número principal del acto, y asegura el ejecutante que tuvo mucho éxito. Chazarreta ha pasado al pentagrama una zamba tradicional, ha hecho un arreglo para su instrumento y lo ha ejecutado en público: animado por los aplausos, estudia el nuevo rumbo.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



Apuntes para la
**HISTORIA
DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA
ARGENTINO**

35. LAS INFLUENCIAS INMEDIATAS

Por CARLOS VEGA

Aproniano Peralta, músico popular de Dolores, provincia de Buenos Aires, junto a su característico rancho pampeano, con los musicólogos. Fotografía C. Vega.

ES indudable que el primer ensayo de Chazarreta —el arreglo y la ejecución pública de la zamba de Vargas— lo puso en el camino, y que la obra interesó a los oyentes en posteriores ejecuciones privadas. Así se explica que iniciara otra especie de gestiones y que, al cabo, la casa Medina, de Buenos Aires, le publicara el arreglo después, en 1908. De este modo inaugura el autor la difusión por la imprenta que tanta importancia cobraría más adelante.

Chazarreta sigue por entonces enseñando como maestro de grado en la escuela fiscal Sarmiento, cargo que mereció en 1904, y terminada su etapa

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

de inspector, empieza a trabajar en 1907 como director de la Escuela Militar del Regimiento N° 19 de Infantería. Pero su mente está muy ocupada en otras cosas.

No hay duda de que por estos años (1908-1910), después de haber publicado su arreglo de la zamba, Chazarreta lee y medita. Como leer, creemos que nunca leyó demasiado, por falta de libros y por falta de especial inclinación. Pero si leyó las obras capitales. Ya lo hemos visto mencionar el *Martín Fierro* y las novelas gauchescas; sin duda llegaron a sus manos páginas de los tradicionalistas, porque después se nos presentará en acción respaldado en ese ideario y lanzará por la prensa —en declaraciones— algún *slogan* típico: "Un pueblo sin tradiciones es un pueblo muerto", "Es el momento oportuno de hacer revivir esas tradiciones y presentar al mundo civilizado sus grandezas..."

Pero si no leyó demasiado, creemos que asistió con asiduidad a los espectáculos del circo, que eran —los argentinos, al menos, y especialmente el de Podestá— no sólo empresas de pasatiempo, sino también verdaderas misiones patrióticas, nacionalistas, tradicionalistas y costumbristas.

Desde 1890 José Podestá ("Pepino el 88"), cantaba una especie de credo laico que terminaba así:



El costumbrismo se manifiesta también en la pintura. "El viejo de gasollos", del pintor Policastro.

"creo en la resurrección del carácter nacional, en la vida perdurable de la República", etcétera. Ya hemos dicho que, en los programas del circo, los nombres de los dramas gauchescos llevaban un subtítulo que decía "costumbres nacionales". El circo no era costumbrista porque lo obligara el tema rural, es que se empeñaba en acumular rasgos criollos aunque fueran innecesarios para la acción dramática misma. El 11 de noviembre de 1890 el diario "Sud América" comenta las representaciones del *Juan Moreira* en nuestra capital, y dice: "Porque tal es el realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que el agua para los patos, indispensable."

El propio Podestá recuerda la presentación de "el gaucho pobre", al cual "acompañaban cinco perros tan famélicos como él". Recogía los restos del asado y los repartía entre sus perros, e incluso los hacía pelear dándole a uno más que a los otros. Hace luego mención de los morenos contratados para tocar y cantar, que asombraron haciendo "ravar" los caballos y canchando (vistear) en público.

Pero lo que más nos importa del circo ahora son sus canciones y las danzas tradicionales. Ya en 1884 la pantomima *Juan Moreira* ofreció un estilo y presentó la danza El Gato con relaciones. Poco después se produjo la resurrección del Pericón; más adelante, en 1901, se exhumó el Cielito, y a poco la Media Caña, Quevas, Huellas, Milongas... Un extenso repertorio ascendió, no sólo en los dramas gauchescos, sino también en las comedias patrióticas y costumbristas.

Los circos criollos empiezan a llegar regularmente a Santiago del Estero —si no antes— desde 1893, es decir, desde el año mismo en que Chazarreta —que entonces tiene 17 años— se dedica a la guitarra y aprende danzas criollas. Y con los circos llegan los cantos y los bailes nativos. Del teatro y de los circos porteños recibe Chazarreta la gran lección del espectáculo nativo. Y no es antojadiza nuestra afirmación de que realmente hayan pasado los circos por Santiago del Estero. Muy al contrario: Nadie se puede imaginar la serie y hasta la superposición de espectáculos que disfrutaba la ciudad por los años que ahora nos ocupan. Tomemos, como ejemplo, el último trimestre del año 1910, vísperas de Chazarreta.

El Politeama Raffetto actuó en Santiago durante agosto y setiembre. También representaba dramas criollos. El 1° de setiembre dio el *Juan Moreira* con sus danzas, como es sabido. El diario *El Siglo*, de Santiago, comenta en setiembre 16 el gran espectáculo con que el Politeama Queirolo debutó el 15: "El pericón y gato bailados por treinta parejas, gus-

taron mucho". Este Politeama presentaba una extensa selección de dramas nacionales. Las carteleras santiagueñas anuncian *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado; *Al campo*, de Nicolás Granada; *La Gringa*, de Florencio Sánchez, y muchos otros de su categoría.

En setiembre se produjo el caso de que los politeamas de Queirolo y de Raffetto funcionaran la misma noche. El día 21 de setiembre el Politeama Queirolo vuelve a anunciar su gran número de éxito: el Pericón nacional por quince parejas. (Se le fugaron las otras quince.)

Una compañía de dramas y comedias nacionales conducida por el excelente director Atilio Supparo debutó en Santiago el 20 de octubre —siempre de 1910—. Elías Alippi, joven y brillante entonces, era el actor más atrayente. Lo acompañaban Arturo Mario, Eduardo Zucchi, Mario Escarcela, Herminia Mancini... Sin embargo, pidió el flamante teatro "25 de Mayo" y el señor gobernador se lo negó por ser inmorales —dijo— las obras que representaba y porque su género no encuadraba en ese teatro. Supparo ofrecía el mejor repertorio del género y por aquí o por allá se insertaba algún baile criollo.

Densas temporadas. Quien no lo imagine a don Andrés Cazarreta enjuto, serio y proyectando en su localidad del circo el día del Pericón a treinta parejas; quien crea que no asistió a la representación de los dramas nacionales, es porque ha olvidado sus propias declaraciones y porque no ha entrevisto el mundo de actividades y preocupaciones que lo animaban. Cuando Chazarreta enumeró ante el autor de estas líneas los motivos que lo inclinaron hacia la tradición, incluyó la representación de los espectáculos del teatro nacional "en los circos" y menciona concretamente el de Pepe Podestá, como hemos visto antes.

Pues bien; éstos son los circos a que asistió. Estos son los del año 1910, en mucho semejantes a otros que pasaron antes por Santiago. Chazarreta recordó además —dato muy interesante— "una compañía mexicana en el teatro '25 de Mayo' de Santiago". Sobre este punto debemos expresar que revisamos las colecciones de los diarios de Santiago de 1909, 1910 y parte de 1911 y no hemos hallado noticia alguna sobre la actuación de tal compañía mexicana. Sin embargo, debemos dar crédito a la palabra de Chazarreta. Habrá sido antes; "qué sé yo", como dicen ahora.

Todo aquello —la doctrina tradicionalista—; todo esto —los grandes o pequeños espectáculos coreográficos nacionales de los circos y el de la compañía mexicana— le enseñaron a Chazarreta los caminos y los medios, y le permitieron madurar el proyecto de una gran compañía santiagueña de danzas y canciones tradicionales. Está resuelto, e inicia la búsqueda de músicos, cantantes y danzantes. Se necesitaba toda su confiada temeridad para conquistar el triunfo que el destino le tenía reservado.

APRENDA POR CORREO



**ACORDEON,
BANDONEON,
GUITARRA,
VIOLIN,
PIANO**

Facilito y envío a cualquier punto el instrumento para el aprendizaje. Remita \$ 4.— en estampillas y a vuelta de correo recibirá condiciones y catálogo.

**VENTA DE
INSTRUMENTOS
CON BONIFICACION
PARA LOS ALUMNOS**



ACADEMIA MUSICAL CASTRO

Constitución 1573

Buenos Aires

GUITARRAS

QUE SON GUITARRAS!



GUITARRA ELECTRICA
FUNDA Y AMPLIFICADOR
EQUIPO COMPLETO

\$750

MENSUALES
SIN ANTICIPO

GUITARRAS
GRAN
SONORIDAD



30 MODELOS DIFERENTES desde \$ **265** mensuales
Más de 90 años construyendo guitarras. Su mejor garantía

ANTIGUA CASA NUÑEZ

SARMIENTO 1573 TEL 46 7164-4341

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



Don Pedro Correa Elizondo, de Añatuya, Santiago, buen cantor de vidaloz antiguísimas. (Foto C. Vega)

Apuntes para la Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino

36. HACIA LA PRESENTACION

EN los primeros meses de 1911 Chazarreta insiste en la difusión por la imprenta y publica seis danzas sueltas: la "Zamba de Vargas" —nueva edición—; "Mañana de mañanita", chacarera; "El Gato" (sin título particular); "Flor del aire", zamba; "El Triunfo"; "El Escondido". Pero es necesario recordar que, con estas publicaciones, Chazarreta no hace nada más que añadir un aporte —un aporte muy tardío— a la gran promoción de música criolla que venía irrigando al país desde veinte años antes. Buenos Aires, la capital, que lanzó centenares de estas obras nativas —algunas en álbumes o colecciones— incluyó muchas páginas provincianas y hasta santiagueñas, como la "Vidalita Santiagueña", que publicó Francisco Amavet (1840-1911). Ya en 1893 un aficionado tuumano, Ernesto Colombres, había publicado también una zamba (con el nombre antiguo de zamaneuca) titulada "Reminiscencias tuumanas". No. La originalidad de Chazarreta no consiste en su aporte musical: lo suyo —el gran impacto— fue su natural y sabroso espectáculo de bailarines y cantores santiagueños, resonancia y ampliación de los complementarios pericones y gatos que brindaban los circos pasajeros, readaptación de los cuadros coreográficos de la compañía mexicana. Hizo lo propio, y lo hizo a tiempo; las circunstancias lo estaban esperando.

En esos primeros meses de 1911 Chazarreta se ha puesto a trabajar con ardor. Quiere presentar, como base del espectáculo, un gran conjunto de instrumentistas. Las dificultades no son mayores porque, desde algunos años atrás, Chazarreta está organizando y encabezando reducidos conjuntos orquestales para bailes de sociedad. No es lo mismo naturalmente, porque el repertorio de valse, polcas, lanceros y otros, es más accesible y sencillo que el de los bailes criollos, pero tampoco el género criollo les era desconocido del todo. En Santiago del Estero, los bailes de sociedad —aun los de juquet— terminaban en esa época con zamba, gato y chacarera. Formó un conjunto de diez o doce músicos que, por reemplazos o alternancias, llegaron a diecisiete en total, durante las actuaciones de ese primer año de 1911. Había dos arpas, tres violines, un par de mandolines, tres guitarras, un cajoneador.

Por otra parte se dedicó a buscar los bailarines. Nadie crea que, en ciudad alguna del interior, por esa fecha, se tenían a mano las versiones coreográficas de los bailes criollos. Sobrevivían tres o cuatro danzas. No bastaba. Al principio Chazarreta no sabía otras, pero muy pronto obtuvo las explicaciones de algunas e integró el número indispensable para el espectáculo. Varias de esas versiones llegaron con los propios bailarines, viejos algunos, como doña Narcisca de Le-



ANDRÉS CHAZARRETA

DE LA COMPAÑIA

desma y don Antonio Salvatierra, otras consiguió el organizador de quienes las recordaban. Semanas antes del debut conoció la "Zamba Alegre" todo Santiago.

Por esos días se acercaron a Chazarreta amigos generosos y bien intencionados y, después de algunos rodeos, le dijeron que no creían en el éxito de su empresa. Le pronosticaron una bien nutrida silbatina. El público —afirmaban— no aceptaría esa exhibición de antiguallas pobres y superadas. Ellos —los amigos— creían que la falta de medios no le permitiría presentar un espectáculo resplandeciente; que ese grupo de modestos músicos de baile y ese heterogéneo conjunto de bailarines humildes y suburbanos no llamarían la atención de la "sociedad". Teman razón, al parecer. Todo ese mundo nativo estaba casi muerto en Santiago, y el gobierno y las clases superiores, en el orden de la cultura, estaban fervorizados por muy otros modelos y orientaciones. Un año antes se había inaugurado el hermoso Teatro "25 de Mayo" con una gran campaña lírica y el escenario se reservaba para espectáculos de la más alta jerarquía, es decir, europea.

Pero Andrés Chazarreta estaba seguro. Hombre del pueblo, conocía las cosas del pueblo, y al correr de sus pocas lecturas había identificado esas cosas con la materia básica de un gran movimiento universal, el de los nacionalismos artísticos, de que él no tenía plena conciencia todavía. Chazarreta confundía los nacionalismos con el tradicionalismo —ética— y con el costumbrismo —estética—. Pero había entendido bien que la exaltación del pasado constituía por esa fecha un modernísimo y vibrante movimiento europeo de vanguardia. El había observado en el circo el tema de los dramas y valoró la categoría de los comedios, y en noticias perdidas por cualquier página percibió la generalización de la tendencia, manifiesta en música, versos, pintura, escultura. Buenos Aires imponía el nuevo ideario y era cosa muy clara que el movimiento contaba con el calor de los tradicionalistas, con la devoción de los patriotas y con la obligación de los gobiernos. Factores extraestéticos. Era evidente la excelencia de las perspectivas; había razones para elaborar proyectos en gran escala. Por todo esto de ningún modo piensa el promotor en una amistosa fiesta aldeana; desde el primer momento anuncia su propósito de ir con su espectáculo a Buenos Aires y, acaso, a Montevideo.

Un día de junio de 1911 se publica un amplio anuncio de propósitos. Chazarreta siente ya la madurez de su espectáculo, calcula que un mes adelante estará todo en orden y comienza sus intenciones a los diarios para crear la expectativa con anticipación. "El Liberal", de Santiago, se hace cargo de la

por
CARLOS VEGA

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

noticia y en su número de junio 20 de 1911 publica esta nota que hallamos en nuestras búsquedas y reproducimos ahora por vez primera:

"En breve el señor Andrés Chazarreta, conocido compositor de música regional, presentará en uno de nuestros teatros una tруппe de danzantes de bailes criollos con una orquesta id., que nos servirá con todo su sabor y colorido las famosas zambas y chacareras santiagueñas, que con tanta gracia y salero bailaron nuestros mayores. El espectáculo —sigue diciendo "El Liberal"— será alternado con aires criollos ejecutados por la orquesta, formada en su totalidad por aficionados santiagueños. Los bailarines usarán el traje característico de nuestros paisanos de ayer. He aquí los bailes que ejecutará la cuadrilla: chacareras, gatos, escondidos, triunfos, marote, palito, cuando, la firmeza, la huella, la media caña, el sombrero, los aires o relaciones, bailecito y malambo o sea el contrapunto con mudanzas (Chazarreta se olvidó de incluir la zamba). Después de ofrecer varios espectáculos entre nosotros, el señor Chazarreta irá a hacer igual cosa en Tucumán, Salta, Córdoba, Rosario, Buenos Aires y quizá Montevideo. Iniciativas de esta índole merecen que se impongan y triunfen."

Esto dijo "El Liberal". Debemos hacer notar dos cosas: el cronista habla de danzas "que bailaron nuestros mayores", es decir, de danzas extintas, aunque algunas todavía se vieran al fin de las reuniones; y explica que el malambo es un "contrapunto de mudanzas" porque supone que muchos lo ignoran.

Confirmando mis acotaciones anteriores llamando la atención sobre el hecho de que la ejecución de esas danzas en la ciudad de Santiago en 1911 constituiría espectáculos "novedosísimos". Eran una revelación para la mayoría. "La Mañana" termina vaticinando "a su activo y distinguido director muchos y merecidos triunfos".

Chazarreta ha sido consagrado de antemano y la moral de sus artistas es muy elevada. El hermoso y llamante Teatro 25 de Mayo abrirá sus puertas, y él imagina en el amplísimo escenario a la humilde doña Narcisca, al humilde cieguito Aguirre, al humilde Nachi, a todos los humildes del suburbio cantando y bailando chacareras y zambas. Pide por nota el teatro al Poder Ejecutivo de la provincia y comprueba que los augurios eran palabras y las facilidades pura ilusión, vano optimismo. El señor gobernador le negó el teatro porque la compañía santiagueña no era digna de su ilustre sala. Para colmo —tué duro golpe, con todo hecho!— los diarios publicaron la amarga negativa: "El P. E. de la provincia no ha hecho lugar a la solicitud"... "manifestando que dicho coliseo está destinado para que actúen las compañías de primer orden solamente"—reprodujo "El Liberal".

GUITARRAS

QUE SON GUITARRAS!



GUITARRA ELECTRICA
FUNDA Y AMPLIFICADOR
EQUIPO COMPLETO

\$750

MENSUALES
SIN ANTICIPO

GUITARRAS
GRAN
SONORIDAD



30 MODELOS DIFERENTES desde \$ **265** mensuales

Más de 90 años construyendo guitarras. Su mejor garantía

ANTIGUA CASA NUÑEZ

SARMIENTO 1573 - TEL. 46-7164-4341



"Viajeros serranos", de Jorge Bermúdez. Los tipos y costumbres nacionales son temas preferidos de los pintores.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

37 ULTIMOS DETALLES - EL PROGRAMA

por CARLOS VEGA

CORRIAN los últimos días de junio de 1911. Después de las alentadoras palabras que dedicaron a la compañía y al director los diarios de Santiago, cuando Chazarreta confiaba en que el ambiente creado determinaría el doble éxito artístico y pecuniario; cuando el entusiasmo de todos era más vivo, la brutal negativa del señor gobernador y la manifiesta descalificación pública del conjunto — aniquilan las esperanzas, abaten la euforia y sumen a todos en la incertidumbre. Noches amargas debieron ser éstas para Andrés Chazarreta. Volvieron los amigos a pronosticar el fracaso, y si no a Chazarreta, a los artistas se lo decían: todas esas cosas eran "macanas" y nadie le auguraba éxito alguno. El diario "El Siglo" recogió este general estado de opinión. Decía:

"Desde que se anunció la aparición de esta compañía, puede decirse que no hubo una sola opinión emitida con franqueza sobre su éxito. Un sentimiento oscuro, poco definido, hacía presentir tanto la posibilidad de un éxito como la de un fracaso, de modo que nadie se animaba a predecir el resultado con seguridad, limitándose los más pesimistas a hacer uso de la conocida mulatilla de ¡macanas! que tanto puede encerrar nada cuando la compañía gusta, como decir muchísimo si llega a fracasar". Esto decía el diario.

Para Chazarreta no se podía volver atrás. En cumplimiento de su vastísimo proyecto había ido a Tucumán en los primeros días de julio, había comprometido el teatro, había abierto un abono y, el día 6, de regreso, venía —sin que hubiera razones, por pura necesidad de contrarrestar el ambiente— demostrando gran optimismo y fundando grandes esperanzas. Fue a los diarios. El autor de estas líneas halló en el diario "El Liberal", de julio 7, la siguiente nota, que también ahora se reproduce por vez primera:

"El profesor don Andrés Chazarreta ha regresado ayer de Tucumán donde fue a abrir un abono para la compañía de bailes criollos que ha organizado en esta ciudad. Viene completamente satisfecho del éxito de su gestión, pues ha encontrado en dicha ciudad un ambiente completamente favorable."

"Antes de ir a Tucumán, el señor Chazarreta dará entre nosotros varios espectáculos, los que se iniciarán el 15 del corriente en el Pasatiempo del Aguila."

"En los intervalos el señor Chazarreta se hará oír en la guitarra, instrumento que, como se sabe, ejecuta con toda habilidad y maestrías."

Nada. Fue a Tucumán y abrió un abono. el oficio de los teatros es abrir abonos y dar funciones o no, por cuenta de los interesados. Pero Chazarreta, con tal publicación y muchas palabras estimulantes, habrá logrado, seguramente, elevar de nuevo un poco el decaído entusiasmo de su gente y combatir un poco el pesimismo del público.

Los ensayos se precipitan y afinan lo posible. La orquesta se afina.



El nacionalismo exalta el interés por los temas locales, "El Mercado", del que es autor Alfredo Gramajo Gutiérrez.

Elementos de eficacia probada constituyen el conjunto. Los arpistas viegos, Domingo Aguirre y su discípulo Baltasar Gallardo, son, sino lo más sonoro, lo más característico del grupo. Eusebio More, violinista hábil y cantante, con Segundo Juárez, también violinista de gran técnica popular, ya han aprendido de oído todo lo que no sabían; Pedro Contreras, inspirado compositor folklórico del interior, será uno de los tres o cuatro guitarristas, al lado de Alejandro Ledesma, que acompañó alguna de los solos de Chazarreta, y de Asdrúbal Encalada, uno de los dos hermanos que iniciaron al director en la guitarra. Bernardino Rivadavia —asi se llamaba—, un moreno muy músico e instruido en teoría, que nació el 20 de setiembre de 1877, precisamente el día en que el general Mansilla, el de la excursión a los indios Ranqueles, liberaba a su padre, un capitán cautivo, de las garras de Mariano Rosas. Había nacido en Paysandú y lo bautizaron en San José de Flores, y en la Argentina fue músico de varios regimientos. Acababa de retirarse del 19 de Infantería, en Santiago, cuando lo llamó el organizador. Baltasar Chazarreta, mandolinista, amigo de antano... Los demás, violinistas, cajoneadores, etcétera, eran Juan Romano, Juan Loto, Carlos Mosino, Angel Balzaroti, Juan Mendieta, Enolgo Ledesma, Saturnino Gramajo, Victor Lo Bianco.

En cuanto a las bailarines, la mayor parte eran de los alrededores de la ciudad misma, y algunos, de pueblos no muy distantes. Doña Narcisa de Ledesma era de Clodomira, La Banda, al norte de Santiago, y cuando debutó tenía 72 años. Acompañó a Chazarreta hasta ya muy pasados sus 50, y mereció aplausos por la fuerza de su característica estampa, y reparos por su madurez. Antonio Salvatierra, un anciano de Atamisqui —plena selva— a quien sobrenombraban "el viejo Auto puceu", insigne zapateador. Victoria B. de Cuello, Fortunata de Córdoba, Javiere Rios, Estefanía Acosta y María Cisneros, todas entre jóvenes y maduras. Narciso Gómez, más conocido por "Nachí Gómez", nacido en Santiago en 1875, era guitarrista, cantor y bailarín y viajó por la provincia interviniendo en espectáculos. Los otros fueron: Manuel Mac Guines, Nazario Herrera, Antonio Maza, Rodolfo Córdoba, Guillermo Tamí y José Mazzucco.

Ni la escenografía ni los trajes eran brillantes. Sin embargo, los trajes eran, muy aproximadamente, los de la campaña santiaguense de entonces y de antes. Los hombres: chiripá de poncho, calzoncillos cribados, camisa, pañuelo; eran comunes las ojotas sin espuelas, pero Chazarreta prefirió las botas negras, también usuales entre gente más rica. Las de las mujeres eran simplemente los trajes de las criollitas de la época.

Ya está confeccionado el programa. El espectáculo inicial de Chazarreta en Santiago no fue, como se cree, función exclusiva de su compañía, sino un

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

par de secciones coreográficas alternando con películas cinematográficas e intervenciones de Chazarreta como guitarrista, solista o acompañado. El programa anunciado fue el siguiente:

PARA EL 15 DE JULIO DE 1911
PRIMERA PARTE

(1) Célebre Zamba de Vargas. (2) La firmeza, arpa, canto y baile. (3) Mañana de mañanita, chacarera, baile. (4) El bailecito, baile.

BIOGRAFO

(5) Cintas especiales. (6) Concierto de guitarra, por el señor A. Chazarreta: el "Miserere" del Trovador.

Intervalo de 15 minutos

SEGUNDA PARTE

Biógrafo

(7) Sombrerito, baile, arpa y canto. (8) La media caña, baile por varias parejas. (9) Los aires o relaciones, arpa y canto.

Ha llegado la fecha tremenda y los nervios no dan más. El diario "El Liberal" sale ese mismo día 15 con la siguiente nota:

"El empresario señor Chazarreta tiene todo listo para el debut de su "troupe". Esta mañana ensayaron en el escenario del Pasatiempo los danzantes, y esta tarde la orquesta."

"El espectáculo comenzará a las 9 alternando con vistas de biógrafo."

Más adelante dice: "He aquí cómo se expresa el señor Chazarreta respecto a su espectáculo." Y Chazarreta declara lo siguiente:

"Como podrá juzgar el pueblo de Santiago, en mis representaciones se verá la hermosa tradición de nuestra provincia y que a la par de la música, los bailarines interpretarán los distintos bailes criollos de antaño y que el tiempo vo esfumándolos, por una apatía incomprensible. Un pueblo sin tradiciones es un pueblo muerto. Entiendo que es el momento oportuno de hacer revivir esas tradiciones y presentar al mundo civilizado sus grandezas, me lo he propuesto emprender este trabajo, pidiendo al público su ayuda para poder iniciar mi gira por las demás provincias de la República. Millares de argentinos mueren sin conocer la música tradicional creada por nuestros antepasados."

Esto dijo Chazarreta. Luego, a las 9, se levantará el telón.

-Buena suerte, don Andrés.

PONCHOS

MANTAS Y
CHALINAS

MARCA "CALAMACO"

EN PURA VICUÑA, MEDIA
VICUÑA, VICUÑA MEZCLA
Y PURA LANA MERINO

EL
CEIBO

TIPOS Y
CALIDADES
VARIAS AL
MEJOR PRECIO

PARA VESTIR, ARTE Y FOLKLORE

INDEPENDENCIA 1808 - Bs. As.



Ultima foto de Narciso Gómez. Tenía sus ágiles 36 años cuando intervino en las primeras funciones de Chazarreta y era despierto consejero. Así lo tomó el musicólogo en 1953, antes de morir.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE



Don Eduardo Juárez, de Loreto, tenía 78 años cuando lo visitaron los musicólogos en el transcurso del 1951. Era buen cultor de cantas viejas. (Foto C. Vega)

APUNTES PARA LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

EL sábado 15 de julio de 1911 la tensión llega hasta los extremos de la angustia en el teatro "Pasatiempo del Aguila". Don Andrés Chazarreta está resuelto a lanzar su compañía de bailes criollos contra el desaire del señor Gobernador —que le negó el nuevo teatro— y desafiando las sombrías pronósticos del fracaso y la subterfuga. Un diario ha dicho —repetidos— que

38. SE PRESENTA LA COMPAÑIA DE DANZAS

"no hubo una sola opinión emitida con franqueza sobre su éxito". Chazarreta le dijo al autor de estas líneas en 1935: "Algunos profesionales me aconsejaban que desistiera, porque el público me iba a silbar."

Si concierdan pocos y los pocos silaban se produciría a un mismo tiempo el desastre artístico y el desastre económico. El abono a las tres funciones había dado incierto resultado. Ahora, sábado, la boletería estaba abierta desde la mañana. Chazarreta no pudo más y fue al teatro. ¡Gran Dios! No cree lo que ven sus ojos ni lo que oyen sus oídos. Paldece, se transfigura... Cada hora que pasa... Dejemos que lo diga el diario El Siglo del día 17:

"El día sábado a mediodía ya se podía ver claro, teniéndose en cuenta las numerosas localidades que hasta esa hora se habían vendido; pero aun los mismos que estaban al tanto de la venta de localidades, han experimentado una verdadera sorpresa a la hora de la función, viendo el teatro totalmente lleno, así como suena, con T mayúscula, desde el paraiso hasta el último rincón de la platea, donde habían algunos espectadores parados por falta de asiento, que querían presenciar el debut a toda costa."

Por fin —término de tantos trabajos y de tantas desazones— a las 21.30 se levantó el telón del "Pasatiempo del Aguila" y apareció la compañía en cuadro vivo. Los dieciséis bailarines en traje de carácter, formaban en parejas, algunas sentadas, en dos filas; atrás, de pie, la dilatada hilera de músicos. Al fondo, la escenografía a base de un rancho, la "troja" y el quimilí santiagueño, creación del pintor Luis Fraternali.

Apenas el telón asciende lo necesario para que se reconozca el cuadro, se produce "una estruendosa manifestación de aplausos y vivas". El entusiasmo había caldeado el ambiente a tal extremo, que se oyeron oleadas de aplausos aun antes del comienzo. El público quiso ver de nuevo el cuadro, pero ya se habían desorganizado adentro.

Parece que se altera el plan y la velada se inicia con las películas que debían complementar los actos.

Después empieza el esporádico programa. La orquesta toca la "Zamba de Vargas" y ejecuta la coreografía con pareja no identificada. "En la primera vuelta de baile, la pareja un tanto cohibida y dubiosa del desempeño del papel —dice el cronista de "El Siglo"—; pero las silvas de aplausos y palabras de aprobación que le tributó el público al terminar, hicieron que en la segunda vuelta "largara el rollo"... El público aplaude y grita: ¡bien! ¡bien! ¡repita! ¡que repita! y siguen los aplausos hasta que otra pareja baila la misma zamba terminando cada vuelta en medio de delirantes manifestaciones de júbilo."

Hacemos notar que en la ciudad de Santiago del Estero, en 1911, la más elemental nomenclatura del baile criollo era casi desconocida. El cronista cree que no puede decir simplemente "la primera", sino "la primera vuelta del baile"; y no "la segunda", sino la "segunda vuelta".

El número siguiente fue La Firmeza. Entra el arpa, cantan, y baila otra pareja "que arrancó también numerosas aplausos y palabras de aprobación". La sala está enteramente conquistada. Siguen "Mañana de mañana", "una chusarera evocadora, ejecutada admirablemente por la orquesta, nos mostró dos parejas bailando un baile que

parece una muda exteriorización de todos los sentimientos, pensamientos y querer del alma del paisano"... Y estas palabras inauguran la emocionada literatura del segundo período del tradicionalismo. Bailes de cinta correrán por esos cauces literarios.

Una cuarta pareja ejecuta el Bailicito, "un número de baile verdaderamente novedoso, pues no es aventurado decir que entre todo el público no había cinco personas que lo conocieran" —dice el cronista—. Sí, ya lo hemos dicho: en el ambiente europeizado de las ciudades provinciales los bailes criollos —salvo tres o cuatro— son un velado.

Ahora sale don Andrés Chazarreta a tocar el "Misorero" de "El trovatore". Creemos que entre todas las cosas indecenas que pudieran haberse ocurrido a cualquiera en tales circunstancias, ninguna tan disparatada como la elección de un trozo de ópera italiana. Pero Chazarreta había su política artística. Quería demostrar, primero, que era un hombre culto en música "clásica", y segundo, que era un concertista. Además, pretendía agradecer a una supuesta minoría de filarmónicos europeizantes y elevar el nivel de su espectáculo. En nuestra opinión, no acertó en ninguno de los casos.

Los críticos de aquella noche lo trataron con benevolencia. El de "El Liberal" dijo que "gustaron los números de guitarra del empresario acompañado por don Alejandro Ledesma". En cambio el cronista de "El Siglo" parece haber sido más sincero, si nos imaginamos una sala caldeada por el entusiasmo y por la aglomeración indisciplinada y ruidosa. Dice: "El número de guitarra a cargo del señor Chazarreta no ha producido el efecto que se esperaba. El instrumento resultó malo y la ejecución deficiente, amén de que el amplio local no se prestaba para audiciones de una sola guitarra."



"Barrile de Dos". Gustavo A. Pacinardón. Con la rehumoración de las danzas criollas, el tema incluía, sin duda, a los pintores.

SU REGALO
PARA NAVIDAD
LO TIENE **MUSIC-HALL**



MUSICO ORQUANIO E. L. L. O. L. I.
Julio Molina Cabral
MUSICO ORQUANIO E. L. L. O. L. I.

MUSICO ORQUANIO FOLKLORE - JULIO MOLINA CABRAL CON ACOMPAÑAMIENTO DE LITO ESCARSO.

LA TEMPRANERA - COLLAR DE CARACOLAS - REMOLINOS - PAPELES MUERTOS - EL COSECHERO - NARANJITAI - ZAMBA DE USTED - KI-LLO-RORO - RIO, RIO - DE MI ESPERANZA - PATO SIRIRI - QUE BONITA VA



"ALEGRIA DE VIVIR" - RODOLFO ZAPATA CON ACOMPAÑAMIENTO DE LITO ESCARSO Y SU ORQUESTA.

ALJIBE - EL CUCHI CUCHI - SIN FE - FLOR DE AMIGOS - ZAMBA DEL ABUELO - NO SE SI TE VA A GUSTAR - DESTINO DE ADIOS - MIS BOTAS - TRISTEANDO - LA ELECTRONICA - FLORES PARA MI MADRE - ALEGRIA DE VIVIR



Después de la segunda sección de cinematógrafo, se ofrecieron El Sombrerito, La Media Caña y Los Aires, que también gustaron muchísimo, siendo las parejas aplaudidas con entusiasmo delirante" ("El Siglo"). "El baile que más gustó, fue la Media Caña, por su originalidad" ("El Porvenir").

El debut se produjo el sábado 15, y la segunda función el día domingo 16. Debido al descanso, la crítica resumió, el lunes, sus notas sobre ambas funciones, poco diferentes, por cierto. En esta función del lunes 16 se ejecutaron casi todas las danzas de la primera y, además, la Zamba Alegre. Otra vez el público llenó la sala y aplaudió con gran entusiasmo.

"El Liberal" del día 17 anotó: "El suceso provocó dos llenos, dos enormes llenos, como no se ha visto nunca en el Pasatiempo del Aguila"... Entre los dieciséis danzantes sobresalen "un criollo, ya maduro, de Atamisquí, que hace prodigios en el arte del zapateo, y una maritona sesentona de Clodomira"... Todos los bailes ejecutados... "provocaron el encanto de la sala, que estallaba a cada baile en aplausos ruidosos..."

El martes 18 se dio el tercer y último recital y su plan fue el siguiente:

PROGRAMA

(18 de julio de 1911)

PRIMERA PARTE

1. Biógrafo
2. Zamba de Vargas
3. Chacarera "La Centenario", cantada
4. El Cuando
5. Escondido
6. Gato en cuatro parejas

SEGUNDA PARTE

7. Orquesta
8. Marote
9. El Sombrerito
10. Malambo, mudanzas por el célebre zapateador santiagueño Antonio Salvatierra
11. Chacarera por la orquesta.
12. El Palito
13. Media Caña

El teatro "El Pasatiempo del Aguila" fue de nuevo concurrido y hubo algunas novedades: se bailó el Gato de cuatro parejas; se decidió que la orquesta tocara primero la música sin que bailaran y que repitiera para el baile; se anunció especialmente el célebre zapateador. Sobre las consecuencia de este malambista volveremos más adelante.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

39 EL BALANCE ARTISTICO

Por CARLOS VEGA

EN su tiempo y circunstancias el éxito artístico de la compañía de bailes criollos fue muy grande. La música tradicional, sumamente agradable; el conjunto orquestal bien afinado, rítmicamente exacto, gustó a todos por sí mismo. La coreografía pareció elemental y primitiva a muchos —incluso se negó a la serie de danzas valor suficiente para constituir un espectáculo— y entusiasmó a otros tantos, a los menos exigentes y a los menos distanciados espiritualmente. Los factores no estéticos —tradicionalismo, patriotismo, costumbrismo, añoranza— contribuyeron más o menos en todos los casos. La pura crítica general se encuentra entre las muchas líneas de la crónica y puede extractarse aquí.

"El Siglo", del día 17, dijo: "...a nadie se le oculta que la inspiración del señor Chazarreta al organizar esta Compañía ha tenido un éxito colosal, por lo que merece felicitaciones; pero debemos anotarle también deficiencias en la organización. Por más que se haya querido representar nuestras tradiciones, según las cuales es frecuente ver bailar en la campaña a personas de edad avanzada, en el escenario produce mal efecto la presencia de ancianos de verdad que pueden ser muy bien reemplazados por medio del arte. Las Compañías Teatrales son tanto más interesantes cuanto mayor sea la juventud, lozanía y belleza de sus componentes; y aquí tenemos elementos que reúnen todas estas condiciones y no debe prescindirse de ellos en detrimento de la fama de los santiagueños y del buen gusto artístico.

"El traje es otra cosa a la que el público le otorga mucha importancia.

"Esta bien que se quiera representar una tradición —continúa "El Siglo"—, una costumbre que ya no existe. El personaje representativo lleva el traje característico de la época, de la costumbre, de la tradición; pero presentada con lucidez, con brillo, con lujo si se quiere, para no chocar con el adelanto estético del día en que vivimos.

"Se dirá tal vez que este debut ha sido un ensayo, una tentativa, una exploración. Perfectamente. Anotamos la excusa, haciendo constar que esta Compañía, presentada en la forma del debut, podrá despertar simpatía por el aspecto primitivo y sencillo de sus componentes; pero éste será un sentimiento fugitivo, porque en el fondo de él no hay otra cosa que una tendencia del público a divertirse a costa del prójimo festejando la faz grotesca y ridícula de la caricatura.

"Las parejas de bailes deben ser designadas también con sus nombres respectivos para que el público conozca a los artistas y sepa distinguirlos en su actuación.

"Salvadas éstas y otras deficiencias de detalle —concluye "El Siglo"— en la organización de la Compañía del señor Chazarreta, podemos augurarle éxitos importantes aquí y en donde quiera que trabaje."



Los tiempos de los danzas criollos: "Paisaje", perteneciente a Bernabé Demario



Mucha más parco, "El Porvenir" anotó lo siguiente:

"El amplio local del 'Pasatiempo del Agulla', estaba repleto.

"Aparecido en los carteles el anuncio del debut, despertó la curiosidad pública, pues, si la danza criolla es conocida, muy pocos la ejecutan correctamente y con la habilidad característica de nuestros paisanos que en el momento de la 'Modanza', saben caligrafiar el suelo con admirable compás, desgranando en los movimientos de su cuerpo, las sonrisas de una gracia exquisita.

La música criolla, llena de ternuras, ayes y languideces, tiene, pues, en nuestros paisanos, una fiel interpretación.

"Los elementos de la Compañía, vistieron a la manera antigua y se desempeñaron debidamente."

El cronista añade que era simpático ver a los de chiripá quebrarse en movimientos; dice que notó "la presencia de señores de avanzada edad, quienes asistieron quizá, para evocar las memoranzas del pasado, de aquel entonces, cuando desleían sus alegrías juveniles, ya en las suaves notas de una 'Zamba', ya en los agitados pasajes de una 'Chararera' en 'cuarto', o cuando festejaban el sí de la joven adorada bajo una salva de 'triosfos'; afirma que "el baile que más gustó, fue la 'Media Caña', por su originalidad" y opina sobre los músicos: "La orquesta estuvo feliz, ejecutando con buen gusto las diferentes piezas".

"El Liberal", del día 17, comentó: "Todos los bailes ejecutados" "... provocaron el encanto de la sala, que estallaba en cada baile en aplausos ruidosos." "Contribuía a acentuar el colorido de los bailes la buena orquesta dirigida por Chazarreta, de índole netamente criolla." El día 19 añadió: "Además, la orquesta del señor Chazarreta, que es en su mayor parte de instrumentos de cuerdas, es un factor si se quiere superior al espectáculo criollo que se ofrece en las tablas."

Desde el primer anuncio de los espectáculos de Chazarreta, en Santiago del Estero supo el público que no se trataba de simples actos locales y de entre casa, sino que el organizador se proponía alcanzar varias provincias argentinas, la Capital Federal "y quizá Montevideo". ("El Liberal", junio 20 de 1911). En sus segundas declaraciones, Chazarreta expresa que acaba de abrir el abono en Tucumán, (ibid, julio 7). Efectivamente, un par de semanas después de su tercer recital, el 1º de agosto, la Compañía llegó a esta ciudad vecina y dio su primera función. Mucha gente en el teatro Belgrano, y muchos aplausos, pero véase lo que ocurrió: cuando Chazarreta empezaba a saborear una nueva serie de triunfos artísticos y de los otros, el empresario tucumano le notificó que por orden del señor Intendente Municipal de la ciudad "se suspendía la función por considerarla un resabio de barbarie" —palabras de Chazarreta—. El espectáculo consistía en dos actos teatrales y siete danzas.

El arpa desapareció en Santiago del Estero. Quedan muy pocos arpistas. Aquí está don Eugenio Giménez, de Añatuya, músico tradicional. Lo acompaña su hermano Justo Giménez. (Foto C. Vega).

Muy pocas noticias tenemos sobre las tres funciones que la Compañía dio en Jujuy, excepto que el éxito fue nada más que "regular", pero hay información acerca de la infortunada etapa de Tucumán.

El diario tucumano "La Razón" del 2 de agosto (siempre de 1911) dice muchas cosas dignas de conocimiento y de meditación. Vamos a reproducir íntegramente el artículo:

"Como estaba anunciado, anoche dio su primera función esta compañía, con una concurrencia poco numerosa en palcos, pero nutrida en platea.

"Si los aplausos de los espectadores son un testimonio de agrado y beneplácito del público, la compañía puede estar satisfecha de su éxito, pues abundaron los aplausos y bis de muchos números.

"Como nuestro criterio respecto a la exhibición de esa clase de espectáculos en el teatro principal, puede no estar conforme con el del público, nos abstenemos de emitirlo, pues la crítica pudiera despertar susceptibilidades que no queremos provocar, sin que esta reserva afecte al maestro de los artistas, que dentro del papel que desempeñan, se mantuvieron correctos y con habilidad para la representación de su programa.

"El teatro moderno es esencialmente sociológico, es escuela de cultura y de educación artística y del buen gusto en todas las manifestaciones de lo bello.

"Un cuadro de costumbres criollas, del pueblo de la campaña, con la indumentaria de aquella época, su estilo, lenguaje, instrumentos y diversiones no nos parece asunto para hacerlo en un teatro, mucho más si esos cuadros ya no son de esta época, puesto que la civilización moderna ha modificado las costumbres criollas que ya no son del tipo del gaucho de chiripá, con blusa abigarrada, gran guarapón sobre hirsuta cabellera, ceñidor con numerosas monedas, roncadoras de plata, lazo, rebenque, facón y el aire y la parada de un Moreira. Espectáculo que sería pasable en circo, no debe subir a la escena de un teatro donde concurre la gente más culta.

"Por lo que respecta a los actores y a la orquesta, muy bien, especialmente la última, por su buena concertación y dirección."

Nosotros dimos antes muchas cifras de inmigración que a todos habrán parecido aburridas, pero era necesario. ¿Se ve ahora bien lo que significa la masa de familias extranjeras en el poder, sin sus tradiciones de origen y extrañas a las nuestras?

GUITARRAS

QUE SON GUITARRAS!



GUITARRA ELECTRICA
FUNDA Y AMPLIFICADOR
EQUIPO COMPLETO

\$750

MENSUALES
SIN ANTICIPO

GUITARRAS
GRAN
SONORIDAD

30 MODELOS DIFERENTES desde \$ **265** mensuales

Más de 90 años construyendo guitarras. Su mejor garantía

ANTIGUA CASA NUÑEZ

SARMIENTO 1573 - TEL 46 7164 - 4341

APRENDA POR CORREO



**ACORDEON,
BANDONEON,
GUITARRA,
VIOLIN,
PIANO**

Facilito y envío a cualquier punto el instrumento para el aprendizaje. Remita \$ 4.— en estampillas y a vuelta de correo recibirá condiciones y catálogo.

**VENTA DE
INSTRUMENTOS
CON BONIFICACION
PARA LOS ALUMNOS**



ACADEMIA MUSICAL CASTRO

Constitución 1573

- Buenos Aires



En los pueblitos aislados de la propia Santiago se oían cantos y danzas centenarias, como las que ejecutó para los musicólogos don Pedro Robles, que tenía 115 años en 1953.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

POR CARLOS VEGA

Apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

EL BALANCE ECONOMICO

El éxito económico de la Compañía de Bailes Criollos no fue menor que el triunfo artístico o, más precisamente, que el triunfo artístico-tradicionista-emocional. Ya nos hemos referido a la importancia que tuvieron los factores ideológicos y sensoriales no artísticos. Chazarreta acertó también como empresario.

En los ambientes donde el desinterés parece propio del arte suena a veces como despectiva la voz "empresario". Cuando nos-

otros decimos que Chazarreta fue "empresario" no queremos ni agrandarlo ni empequeñecerlo. Por otra parte, su tarea fue esa, y la cumplió como todos, ni mejor ni peor, con todas las formalidades y los retaceos característicos de esta arriesgada profesión.

Chazarreta se proclamó empresario y nunca tuvo a menos este segundo oficio. El diario "El Liberal" anunciaba el día del estreno: "El empresario señor Chazarreta tiene todo listo para el debut de su troupe".

Don Andrés tenía verdadera vocación de empresario. Era promotor. Dijimos páginas atrás que hacia los 10 ó 12 años de edad organizaba comparsas de muchachitos vidaleros que, seguramente, recibían monedas —como hasta hoy— y que durante largos años formó y dirigió conjuntos de músicos para orquestas de bailes. Casi todos los músicos de su compañía eran los de sus anteriores conjuntos. En realidad, su espectáculo se constituyó con sólo agregar parejas de danzantes.

La visión de Chazarreta como empresario fue simplemente extraordinaria. Vio el éxito económico donde no lo vio nadie: en la exhumación de las tradiciones; y el autor de estas líneas cree que incluso llegó a intuir o a valorar conscientemente la importancia de la resistencia y las negaciones como propagando gratis.

En materia de preferencias artísticas e intelectuales, la gente de los suburbios y de la campaña se encuentra generalmente retrasada, con respecto a las clases superiores y medias. Cuando azares de los idearios universales retores impusieron el retorno de la atención hacia lo antiguo, las clases populares —retrasadas— vieron con sorpresa que se ponderaba la parte aún viva de lo suyo propio y, al adherirse y reanimar su patrimonio, pasaron de la relaguardia a la vanguardia, en tanto las clases dirigentes, usuarias de las importaciones hasta entonces vigentes, se oponían a las tradiciones y les negaban el acceso al piano superior. Chazarreta había hecho sus observaciones y sacado sus conclusiones cuando vio el entusiasmo del público ante los Pericones y Gatos de treinta parejas que ofrecían los circos, y no hay duda de que conoció también la animadversión de las clases dirigentes hacia los espectáculos criollos de los circos mismos y el eco de la agresividad oficial reiteradamente manifiesta en la prohibición de los actos criollos en varias provincias. Con finas antenas el empresario nativo percibió que su empresa estaba respaldada por valores muy caros al Estado como custodio de la nacionalidad, y comprobó que la injusticia enardece a los adeptos y recluta adscriptos entusiastas. Pero lo que más impresionó a Chazarreta —ya sobre la base de tales antecedentes— fue la actuación de la Compañía Mexicana de Cantos y Danzas Populares que actuó en el teatro 25 de Mayo, de Santiago, meses antes, su modelo de espectáculo y evidencia del éxito pecuniario. El suscrito le oyó decir al mismo Chazarreta que los mexicanos tuvieron un lleno total y gran rendimiento económico. Don Andrés tenía casi todas las probabilidades en su favor, y se lanzó a la empresa.

Como buen empresario, Chazarreta estaba convencido de que el éxito, por grande que fuera en el orden artístico, no era éxito sin una boletería satisfactoria. Por eso acostumbraba a valorar el triunfo artístico por las cifras del triunfo pecuniario y se complacía en difundir los resultados. Los diarios conocieron pormenores de boletería de aquellas jornadas. Ante todo, los precios de las localidades fueron los siguientes: palcos con cuatro entradas, 12 pesos;



En todas las provincias se reproducen los motivos locales. "Al bajar del Cerro" (Tilcara, Jujuy). Su autor, José Antonio Terry.

EL BALANCE
ECONOMICO

plateas con asiento, 2; tertulia con asiento, 1.50; paraíso, 1. Las sumas de boletería de los tres recitales fueron los siguientes:

Sábado 15	\$ 1.155,—
Domingo 16	„ 1.260,—
Martes 18	„ 550,—

Comenta "El Liberal": "Como se ve, la segunda noche aparece más sólida que la primera, no obstante de haber sido en ésta más denso el gentío que asistió. La explicación se tiene en el hecho de haber entrado un buen block de gente sin pagar, en favor de la apretura reinante y de la falta de experiencia del empresario en materia de contralor."

"El Siglo" del día 17 de junio nos ilustra sobre la magnitud del éxito de público: "Un cálculo aproximado sobre el número de espectadores concurrentes a esa función, arrojó una cifra poco más o menos de 1.207 almas, es decir, lo que en las más solemnes funciones de ópera suele concurrir al 25 de Mayo". Y añade: "El 'Pasatiempo del Aguila', con sus frecuentes llenos completos jamás ha tenido uno como el del sábado, pues el paraíso era un verdadero hacinamiento de multitud ansiosa de ver bailar". Cuando Chazarreta se empeña en difundir cifras sabe muy lo que hace. La multitud se entusiasma por la coincidencia en la esperanza y su optimismo agranda el triunfo artístico. El cronista de "El Siglo" lo entiende muy bien, y por eso añade esta fina observación: "Una manifestación tal de éxito para el organizador de la compañía —dice refiriéndose a la masa que colmaba el teatro— comunicó a la concurrencia tanto entusiasmo que los aplausos llenaron el ambiente desde mucho antes de que se levantara el telón". Hubo triunfo sin representación; por eso decimos en este ya lejano análisis del espectáculo, que funcionaron diversos factores extraestéticos, y que el hábil empresario los presintió fácilmente.

"El Liberal" de julio 17 también alude al éxito económico de la compañía y lo atribuye con razón a la naturaleza del espectáculo. "Dado el resultado obtenido en el debut —dice—, considérase que el señor Chazarreta ha dado en la tecla, organizando un género de espectáculo que puede llevarlo hasta Europa en la seguridad de obtener llenos en toda regla por la novedad que provocarán siempre las costumbres americanas que se han ido, o se van para no volver".

En fin, Chazarreta acertó como organizador de la orquesta y como preparador de los danzantes, es decir, que acertó en la concepción artística del espectáculo; y acertó en la ponderación de los factores que estaban destinados a determinar el éxito económico, es decir, que acertó como empresario. Visto hoy desde un plano general y en relación con las expresiones de su género, el espectáculo de la compañía era muy modesto, pero lo respaldaban valores tan o más poderosos que el valor artístico.

Todo esto quiere decir —y no debemos olvidarlo— que el formidable poema de José Hernández, el fecundo "Martín Fierro", siempre en su augusta rectoría del movimiento tradicionalista, produjo un brote lejano en un pueblo lejano característico por su sensibilidad, y que ese brote fue la base de la campaña con que años después, en 1921, el propio Chazarreta contuvo la decadencia del tradicionalismo e inauguró el segundo período del movimiento. Como en el caso del circo desde 1886, la escena será ahora el principal instrumento de vivificación de las menospreciadas tradiciones argentinas.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

41. EL APORTE MUSICAL Y COREOGRAFICO DE CHAZARRETA

por CARLOS VEGA

LA música y la coreografía de los bailes criollos que lanzó don Andrés Chazarreta en aquellas primeras jornadas teatrales de 1911 tuvieron consecuencias tan importantes para el mundo de los tradicionalistas, que es necesario detenerse en ellas y estudiar las respuestas que nos ofrecen.

Por lo pronto, el país entero está ejecutando como tradicionales argentinas las versiones musicales que Chazarreta oyó en Santiago del Estero y las coreografías que aprendió en la misma ciudad entre 1905 y 1911, más cinco o seis que obtuvo después. Desde el punto de vista musical, precisamente, Santiago y Tucumán forman, dentro del país, un islote caracterizado por la influencia del arpa, cuya rítmica pasó Chazarreta al piano y a la República. El resto del país desconoció siempre la rítmica santiagueña.

Desde el punto de vista coreográfico muchas de las versiones santiagueñas son locales, y algunas, exclusivas. No declinamos que sean mejores o peores, fieles o alteradas; decimos que el país toca y baila las versiones de Santiago del Estero. Que el país lo sepa, al menos.

Ya hemos visto que Chazarreta se inicia en 1908 con la publicación de la Zamba de Vargas, y que en 1911, reproduce esta misma zamba en nueva edición y, además, un gato, una chacarera, la zamba "Flor del aire", el Triunfo y el Escondido. Pero cuando proyecta su espectáculo, en los primeros meses de 1911, Chazarreta multiplica su actividad y reúne un número de versiones que consideramos importantes. Véase aquí en un cuadro, el repertorio que ofreció en las primeras cuatro funciones de su temporada inicial.

AÑO 1911

SANTIAGO 1ª	SANTIAGO 2ª	SANTIAGO 3ª	TUCUMAN
Zamba (Vargas)	Zamba (Vargas)²	Zamba (Vargas)	Zamba (Vargas)
Firmeza	Firmeza	Sambrecito	Firmeza
Chacarera	Chacarera	Media Coña	Chacarera
Balilecito	Balilecito	Malambo	Media Coña
Sambrecito	Los Aires	Cuando	Los Aires
Media Coña	Zamba Alegre	Escondido	Cuando
Los Aires	Malambo	Gato	Escondido
		Merote	
		Pa'ito	



Los músicos de la selva conservaron las danzas criollos hasta mediados de nuestro siglo. Los musicólogos le grabaron muchos a don Escalístico Castaña, violinista de Atomisqui, Santiago, que contaba 83 años en 1951. A su lado está don Manuel Benavidez, buen guitarrista, que lo acompañó. (Foto C. Vega.)

Estas catorce danzas constituyen el primer repertorio orgánico, en parte publicada ya su música, pronto impresa casi todo por el propio Chazarreta, incluso con sumarias indicaciones para la coreografía. Pero, en realidad, la primera publicación de la mayor parte se hace en Francia en 1914. El eminente poeta Leopoldo Lugones, pasó de Buenos Aires a Santiago del Estero en 1913. Chazarreta le hizo una pequeña recepción en su casa con música y bailes, y correspondiendo al gran interés del poeta, le mandó después a Buenos Aires copia de la música que ilustra el estudio. La música popular en Argentina que Lugones escribió y publicó en dicha revista. En 1918 el autor incluyó esas páginas en su libro *El payador*, y reprodujo doce danzas, siete de las catorce que Chazarreta presentó en el teatro, cuatro de otras que incluye en su Primer Album, y aquel Caramba que publicó Juan Alvarez en 1908 y que no sabemos cómo aparece ahí. Diez Lugones: "Los trozos que van a continuación han sido escritos por un modesto profesor argentino, don Andrés Chazarreta, en quien hallé la rarísima virtud de la fidelidad y la justa noción del patriotismo. Quiero decir que estas piezas populares no han sufrido deformación alguna. Todas ellas son anónimas, y la mayor parte fueron danzadas en mi presencia por parejas que el mismo señor Chazarreta había adiestrado."

Un paso valioso en la empresa de Chazarreta es la publicación de su Primer album musical santiagueño de piezas criollas para piano, en 1916. Incluye veintiocho danzas y una canción (Estilo). Entre las danzas se encuentran doce de las catorce especies distintas que bailó su compañía, como hemos dicho, y añade el Triunfo, el Llanto, el Gato, la Chacarera Doble y un Vals. Además, varias otras melodías de las mismas especies anteriores: siete zambas, tres chacareras y dos gatos. Los Aires de 1911 quedaron sin publicar hasta 1920, y el Malambo hasta 1935.

¿De dónde salieron estas músicas y coreografías? Dijimos que desde años antes de presentar su compañía, Chazarreta era promotor o empresario de orquestas para saraos o fiestas de sociedad. Gran parte de los músicos que

llevó al teatro en 1911 eran los que contrataba en esas ocasiones. El repertorio de salón hacia 1900-1910 estaba constituido por la polca, el vals, la mazurca, el chotis, la habanera, los lanceros, etcétera, y ya hemos anticipado que aún en los saraos más distinguidos se bailaba al final, la zamba, el gato y la chacarera. Quiere decir que don Andrés conocía la música y la coreografía de estas tres danzas porque innumerables veces tocó para que las bailasen y, más todavía, porque seguramente las bailó él mismo cuando fue invitado. En las reuniones de la clase media y de las clases modestas pudo ver, además, vivas todavía, el escondido y los aires.

Fuentes importantes para Chazarreta fueron los aludidos músicos de sus orquestas. Había entre ellos algunos, muy conocedores, que afianzaban preciosas tradiciones, como don Domingo Aguirre, don Eulogio Ledesma, don Narciso Gómez, y alguno más. Aguirre, el ciego, era gran arpista y retenía algunas cosas. (Ninguno poseía un gran repertorio de bailes tradicionales extintos simplemente porque eran profesionales y no los aprendían para no tocarlos). Conoció Aguirre el cuando y el minué federal (que Chazarreta no publicó hasta 1923). En cuanto a las coreografías, algunas veces, antes de 1911, y especialmente hacia 1908, se bailaron en festivales escolares. Un arpista ya viejo entonces, don José Morales, retenía a comienzos del siglo una versión musical histórica del minué federal de hacia 1845 que se ha conservado en documentos. Más o menos deformada la retomó Aguirre. La coreografía la enseñaron a los danzantes el tradicionalista don Anastasio Corvalán y doña Palmira Contreras. Ambos enseñaron también las evoluciones de El Cuando. La Firmeza frecuentaba las fiestas escolares hacia 1900-1910, y es muy probable que, como en otras provincias, la versión coreográfica procediera de la que publicó Ventura R. Lynch en 1883 y difundió el circo. La música parece local.

Es posible que el Malambo haya sido recordado hasta entonces en los suburbios de Santiago, últimas expresiones de una larga tradición documentada, pero con modesto re-



INSTITUTO FOLKLORICO ARGENTINO

SAN MARTIN 967 - BUENOS AIRES
T. E. 31-5928 y 31-5936



DANZAS • GUITARRA • ZAPATEO

Cursos para niños y adultos, principiantes, adelantados
y de profesorado

Cuerpo Docente:

ESTA INTEGRADO POR LOS SIGUIENTES
PROFESORES NACIONALES:

DANZAS: Froilán Guzmán
María Clara M. de Guzmán

ZAPATEO: José Manuel Moreno
Alberto Barrientos

GUITARRA: Abelardo Veiga
Juan Milán
Adolfo Abalos

**DANZAS
PARA NIÑOS:** Gilda Bolotnicoff

DIRECCIÓN GENERAL:

FROILAN GUZMAN

ESTA ABIERTA LA INSCRIPCION

GUITARRAS

QUE SON GUITARRAS!

PREFERIDAS POR CON-
CERTISTAS Y PROFESIO-
NALES POR SU PER-
FECTA TERMINACION.

30 MODELOS DIFERENTES

desde \$ 265 MENSUALES

ELECTRICAS

desde \$ 650

MENSUALES



90 AÑOS DE EXPERIENCIA
CREDITOS CAPITAL Y GRAN BS. AS.
CONSULTE NUESTROS PRECIOS

ANTIGUA CASA NUÑEZ

SARMIENTO 1573 - TEL. 46-7164-4341

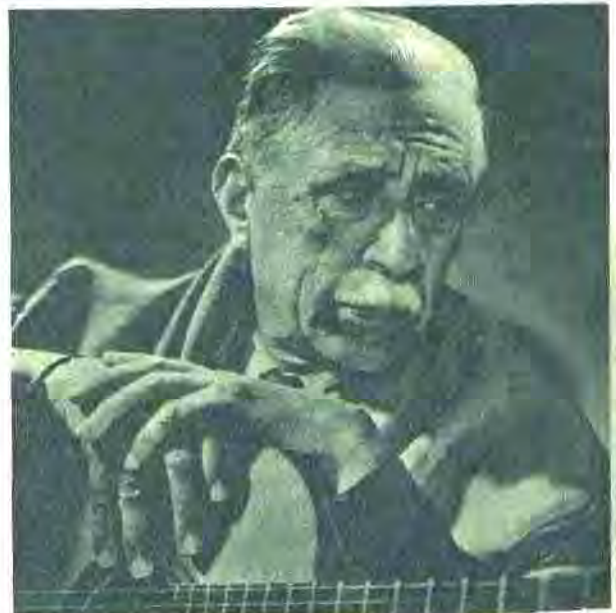
LA CIENCIA DEL FOLKLORE

peritorio de mudanzas. Tal vez Chazarreta no reconoció su alto valor explosivo al principio, porque no lo incluyó en la primera función de 1911. El inesperado descubrimiento del vizjito Antonio Salvatierra, que venía de selva adentro, dio lugar al Malambo en la segunda noche, y las extraordinarias exhibiciones del ágil gaúcho electrizaron al público e inauguraron la escuela santiagueña de zapateadores. Esto fué el 17 de julio de 1911.

El Bailecito era desconocido en Santiago. En rigor, el que exhumó Chazarreta fue importado de los salones de la Quebrada de Humahuaca, donde merecía gran favor desde muchas décadas. A Jujuy había pasado de Bolivia. La coreografía tradicional jujeña no coincide con la que dio Chazarreta. El Palito estaba vivo todavía en la selva, no lejos. Narciso Gómez, bailarín de 1911, y Chazarreta, en poder de la versión conocida, decidieron crear la variante del "hombre con dos mujeres" para la repetición o "segunda". Este es el momento de decir que ambos, el promotor y su primer bailarín, tocaron y retocaron casi todos los bailes poco o mucho; por lo menos les dieron la forma teatral que presupone un frente para el público, y así las danzas cambiaron su terminación natural para realizar conversiones y reverencias destinadas a los espectadores.

La Media Caña la obtuvieron Chazarreta y Narciso Gómez de dos fuentes: la música, de un arpista de Belgrano, y la coreografía de don Eulogio Ledesma, buen guitarrista que actuó en las funciones de 1911. En cuanto al Sombrero, a la Zamba Alegre y al Marote, es muy probable que hayan venido con los músicos que contrató o con otros de las cercanías. Para un músico profesional de los que tocan en las reuniones, el conocimiento de los tramos coreográficos es cosa indispensable, y lo general es que conozca muy bien y en detalle las evoluciones mismas. Nos interesa destacar que don Andrés no hizo pesquisas especiales ni viajes de colección —por lo menos hasta su primera presentación—; porque cuarenta años después nosotros encontramos en los pueblos del interior de Santiago mismo esas danzas y otras tantas, todavía en la memoria de los ancianos.

De todos modos, la activa atención de don Andrés Chazarreta le proporcionó, sin mucho buscar, hurgando alrededor —en parte viviente, en parte recordado— el magnífico repertorio de bailes criollos que presentó al asombro de las ciudades en aquellas memorables jornadas de 1911.





En primer término, un detalle del hermoso parque en que se levantan las construcciones de la Ciudad Universitaria del Estado de Indiana, EE. U U. En segundo plano, dos edificios de la Universidad.

angosta del continente, se distinguieron Flor de María Rodríguez, del Uruguay, con un interesante trabajo sobre metodología de la reconstrucción de las danzas folklóricas extintas; Manuel Dannemann, el folklorólogo chileno, con un estudio sobre la glosa en que sobresalió la notable observación de que algunos cantantes chilenos de hoy anulan la sexta cuerda por imperio de la tradición de la guitarra de cinco, que fue eliminada hace más de un siglo y medio, y Lauro Ayestarán, el insigne musicólogo del Uruguay, con un minucioso trabajo sobre los tambores afro-uruguayos, que ilustró con magníficas grabaciones. Yo presenté un ensayo sobre "Tradiciones y Aculturación en Sudamérica". Me gustaría mucho comentar otros trabajos o extenderme sobre éstos, pero falta aquí espacio y tengo algo que añadir.

Una noche, en Indiana, que está hacia el centro de EE.UU. y por lo tanto en pleno interior, supimos que había un baile de campesinos, agricultores o cow-boys, no sé. Allá fuimos volando. Me causó gran impresión. Yo nunca había tenido ocasión de hacer observaciones directas en la campaña de los Estados Unidos y, si nada fue imprevisible, me sorprendió la viva comprobación de las afirmaciones que he publicado: bailaron la "square dance" (una cuadrilla, variante de la Contradanza), la Polca, el Chotis, el Vals y otras análogas con distintos nombres; es decir, aquí también, los grandes bailes universales pasados de moda en los salones urbanos; lo mismo que bailaba el gaucho en 1880, con Cuadrilla y todo. En cuanto a la Contradanza, era un Pericón. Sus figuras eran el espejo, la cadena general, el vals, la rueda de la mano, la rueda sueltos, medias cadenas parciales mientras los demás batían palmas, y poco más. Lo notable no es la semejanza sino la vitalidad de ese antiquísimo pericón norteamericano.

Desde que entramos a la habitación única sin aviso y sin invitación, conocieron que éramos extranjeros, y a par-

tir de ese instante compartimos la reunión como si fuéramos un grupo de ellos, en medio de sus sonrisas de complacencia, sin alardes, sin cortesías.

En el interior del rancho, sobre la puerta de entrada, unas letras de imprenta decían: Art y Kath Headdy (Arturo y Catalina), el nombre de los dueños de casa. La orquesta estaba compuesta por un violín, dos banjos, un mandolín fondo chato, una guitarra y un piano. Los más de los danzantes eran personas de cincuenta a sesenta años; había dos o tres parejas de jóvenes y una de niños que andaban estorbando por todas partes sin que nadie sintiera la menor molestia. Nunca he visto nada más alejado de una intención sexual; nunca ese goce casi infantil y pleno de la danza como esparcimiento puro.

Aquí, en Nueva York, descubrí anoche un baile de negros y me introduje sin requisitos. Yo fui el único blanco. Varios me vieron tomar notas; nadie me dijo nada. Era un baile de negros distinguidos, todos de negro u oscuro, no sé si ricos. Había algunas negras de impresionante belleza y magníficos trajes de fiesta. El baile fue organizado por la "Kate Bitting Reynolds Alumni Association", de gente de color. Estaban representadas varias ex tribus del Africa negra, bien que todos eran norteamericanos. El repertorio fue el siguiente: Twist, Mambo, Calipso, Merengue, Vals, Blue, Jump y otros modernos. Una gran orquesta atronaba desde el escenario y en una amplia pista circular, entre mesas, los negros bailaban mucho más moderadamente que los blancos. Bajo palabra (o bajo pluma) de honor, no vi movimientos de caderas, salvo en algunos hombres y muy moderados. Nada indica el temperamento de la raza, excepto la amplia sonrisa de bellos dientes blancos. Sin embargo esa raza es la creadora del estilo que se ha universalizado. Sobre todo esto se podrían escribir muchas páginas.

LA CIENCIA DEL FOLKLORE

Apuntes para la
historia
del movimiento
tradicionalista
argentino

por
CARLOS VEGA



"El Pericón",
óleo del pintor uruguayo Pedro Figari.
Pertenece al ciclo de la pintura tradicionalista.



La verdadera tradición:
el padre, Arturo Ibáñez, enseñó a sus hijos
César y Desalín preciosas canciones y danzas
antiguas. Los muchachos tienen
bellísimas voces y en La Banda, Santiago del Estero,
donde trabajan como obreros,
los tres son conocidos y admirados. (Foto C. Vega)

42. DESPUES DEL COMIENZO

TERMINADAS las intensas e impresionantes jornadas de julio de 1911, Chazarreta se dispuso —ahora del todo sereno y confiado— a cumplir los compromisos que había contraído en Tucumán en los primeros días del mismo mes de julio. Reunió de nuevo a su gente, se trasladó a la ciudad del norte y debutó en el teatro Belgrano. Otra vez su espectáculo colmó la capacidad de la sala. Más o menos se repitió el programa de Santiago y se reprodujeron las escenas de entusiasmo popular. Chazarreta sintió especialmente la felicidad del triunfo fuera de su pueblo. El sabía muy bien que en Santiago fueron muchísimos espectadores familiares o vecinos de los cuarenta artistas que puso en escena; ahora enfrentaba un público extraño y el éxito se repetía. Había un sustrato de sensibilidad candente y ahogado y preterido base de exaltación y fuente de ingresos.

A la mañana siguiente el director-empresario fue al teatro a comentar y proyectar con la suficiencia que le daba el gran éxito de la noche anterior. Lo esperaba una noticia terrible: por disposición del señor Intendente Municipal se suspendía la representación anunciada y toda otra que se hubiera proyectado porque el espectáculo se consideraba "un resabio de barbarie". Nosotros ignoramos los términos en que el empresario tucumano le comunicó la resolución aún no escrita, pero es muy posible que el anticipo oral contuviera esas expresiones que me transmitió el propio Chazarreta. No hay duda, sin embargo, de que la razón única e íntima de la repulsa oficial fue la entrega total de los altos círculos sociales al progreso —como ellos lo entendían—; es decir, a la estética de las Traviatas y Trovatori que en vano trató de representar el trémulo *Miserere* que también aquella noche rumoreó la débil guitarra de don Andrés.

El diario *La Razón* del día siguiente —2 de agosto de 1911— dedicó un comentario al espectáculo de la "Compañía de bailes nacionales", que así se llamaba ahora. Se había realizado "con una concurrencia poco numerosa en palcos, pero nutrida en platea". "Si los aplausos —dice *La Razón* de Tucumán— de los espectadores son un testimonio de agrado y beneplácito de público, la compañía puede estar satisfecha de su éxito, pues abundaron los aplausos y bis de muchos números."

Pero ellos, los críticos de *La Razón*, no están de acuerdo con el público. Se abstienen de abrir opinión acerca de "la exhibición de esta clase de espectáculos en el teatro principal", sin desconocer que el maestro y los artistas, en lo suyo, estuvieron correctos y hábiles. El motivo de estas reservas queda claramente enunciado en el siguiente párrafo del artículo: "El teatro moderno es esencialmente sociológico, es escuela de cultura y de educación artística y del buen gusto en todas las manifestaciones de lo bello." (Es claro, don Andrés.)

PONCHOS

MANTAS Y
CHALINAS

MARCA "CALAMACO"

EN PURA VICUÑA, MEDIA
VICUÑA, VICUÑA MEZCLA
Y PURA LANA MERINO

EL CEIBO

TIPOS Y
CALIDADES
VARIAS AL
MEJOR PRECIO

PARA VESTIR, ARTE Y FOLKLORE

INDEPENDENCIA 1808 - Bs. As.

CANTO Y ORATORIA

NO CONTINUE DESORIENTADO. EL PRIMER INSTITUTO INTEGRAL DE CANTO Y ORATORIA POR ESCUELA es la conservación del arte del canto y la oratoria en su verdadera esencia y doctrina o sea el único en el país que le garantiza un estudio breve.

PROGRAMA

RESPIRACION
RELAJAMIENTO - FLEXIBILIDAD
PREPARACION PSICOLOGICA
IMPOSTACION POR ESCUELA
REPERTORIO TECNICO

IMPORTANTE:

Todo alumno ingresado al Instituto cuenta con una ficha clínica personal y con un servicio médico especializado para su mejor atención. Todo esto que para usted parece imposible EXISTE, y por menos precio que cualquier otro estudio sin ninguna garantía y en el cual Ud. verá pasar los años sin saber ni comprender nada, perdiendo su tiempo, su voz y su dinero.

MAESTROS DIRECTORES:

HORACIO ALCORTA

DIEGO A. BOGA

PRIMER INSTITUTO INTEGRAL DE
CANTO Y ORATORIA POR ESCUELA

SAN JOSE 552

HORARIO: DE 17 A 21 Hs.

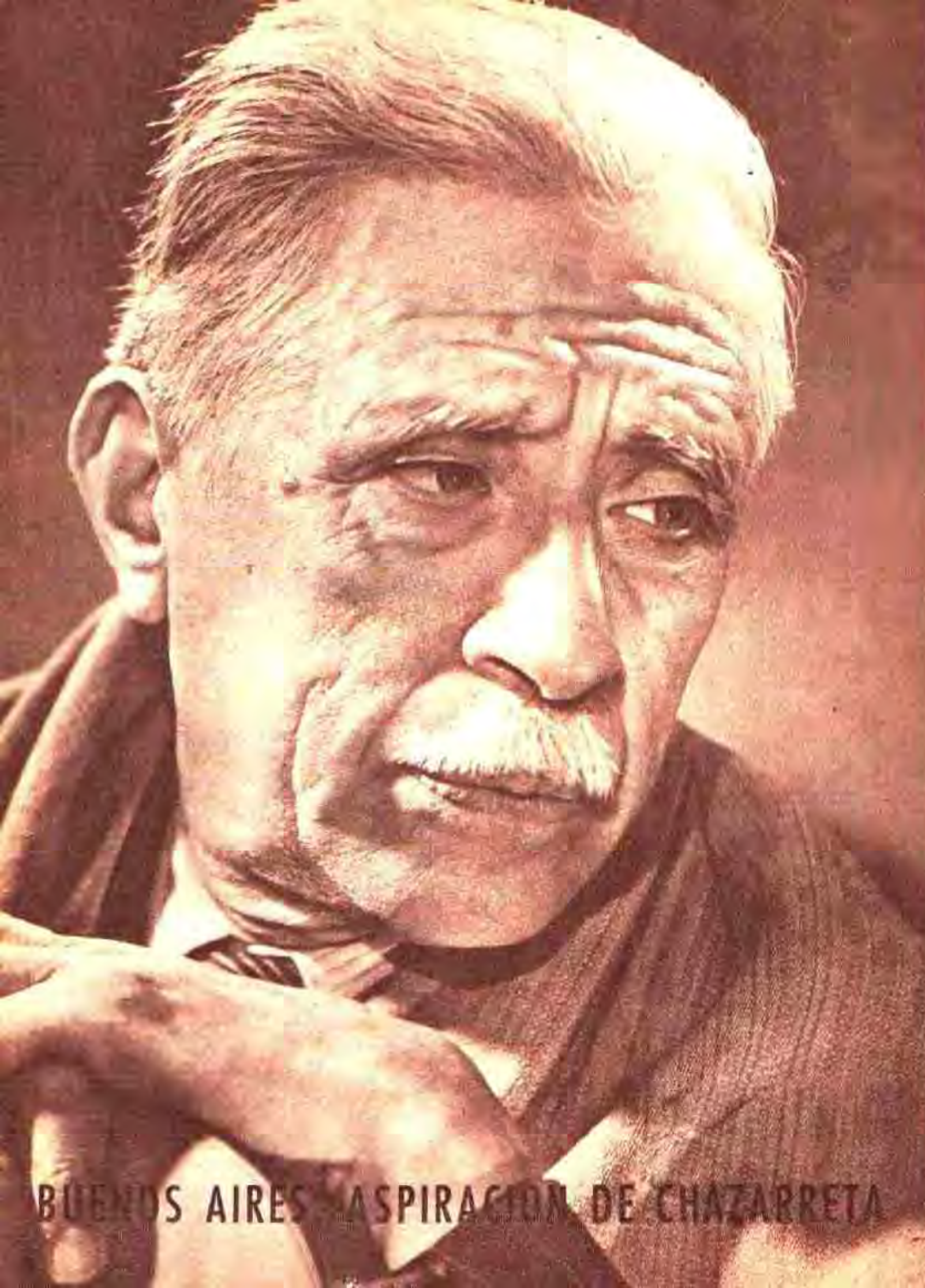
LA CIENCIA DEL FOLKLORE

¿Qué hacer? Nada. Por ahora había que cumplir los otros compromisos; los que contrajo con el empresario del teatro Mitre de Jujuy. Y allá fue la Compañía de danzas criollas. Las montañas eran grandes; la ciudad, pequeña; el espíritu comarcano tenía su matiz propio; aunque no extrañaba los otros. Poca gente en el teatro. Sí; entusiasmo. Poca gente las noches segunda y tercera. Hay que volver a Santiago del Estero, sin proyectos, a meditar.

La compañía estaba formada por gente de trabajo. Cada bailarín, cada músico, fue alejado de sus tareas. No eran artistas profesionales —salvo algún ciegucecito— y aunque de buena gana habrían dejado todo por la acendrada farándula nativa, no había qué hacer. Chazarreta disuelva la compañía, triunfante y desalentado.

Vuelve entonces a la vicedirección de Escuelas Militares como maestro y, poco después, ingresa a la Dirección General de Rentas como cajero. Pero no piensa mucho en las letras ni en la caja; él sabe lo que quiere. Ahora está cómodo; lo admiran y lo respetan.

En 1913 el ilustre escritor Leopoldo Lugones fue a visitar Santiago, la provincia de sus mayores, su tierra de adopción. Se habló de música y bailes. Chazarreta lo invitó a su casa y llamó a "los muchachos". Saturado de París, Lugones estaba ávido de las viejas novedades provinciales. Bailaron, cantaron. El mismo escribiría después refiriéndose a las danzas de aquel día, que "la mayor parte fueron danzadas en mi presencia por parejas que el mismo señor Chazarreta había adiestrado". (El Payador, t. I, Cap. V). Lugones quedó impresionado por esta revelación de tradiciones que los velos aristocráticos habían ocultado a su vista de muchacho santiagueño, y le pidió a Chazarreta la descripción de algún baile y copia de la música. Diligentemente cumplió el maestro, y un año después recibió noticias realmente halagadoras: Leopoldo Lugones, el gran escritor, había publicado en París y en francés un extenso ensayo sobre la música y las danzas santiagueñas fundado en el espectáculo de aquella vez y en los datos que recibió de Chazarreta. La gruesa publicación francesa en que aparece el ensayo se llama *Revue Sud-américaine*, y el ensayo está en el volumen II (París, 1914), y se titula *La musique populaire en Argentine*. A la consagración popular, al valioso desdén oficial —valioso para quejarse después— se añade ahora la palabra augusta del gran escritor manifiesta en francés y lanzada desde París. Chazarreta creció. Poco después, en 1916, el mismo ensayo con leves modificaciones vio la luz como capítulo del citado libro *El Payador*, editado en castellano y en Buenos Aires. Ahora el mundo intelectual argentino recibe la advertencia: hay música y danzas tradicionales argentinas; merecen un ensayo. Don Andrés Chazarreta, es el promotor.



BUENOS AIRES ASPIRACION DE CHAZARRETA

apuntes para la

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

por CARLOS VEGA

CAPITULO 43

DON ANDRES tiene razones suficientes para perseverar. Las grandes empresas teatrales son difíciles y su resultado es variable. Había que esperar mejores conjunturas. Por lo pronto tiene entre manos lo necesario para no perder contacto con la tradición: la publicación de la música.

Después de las jornadas escénicas de 1911, Chazarreta dedicó algún tiempo de los cuatro años subsiguientes a la preparación de su **Primer álbum musical santiaguense** de piezas criollas para piano, que publicó en 1916, como hemos dicho. Es la continuación de la tarea que inició en 1908 con la "Zamba de Vargas" y prosiguió en 1911 con las seis piezas sueltas que mencionamos antes. Estoy muy lejos de creer que el maestro santiaguense se apuró demasiado.

A esta altura, en 1916, Chazarreta protagonizó un episodio grato: el doctor Ernesto Padilla, figura eminente del Tucumán, ofreció a los intelectuales que participaron en el Congreso de Historia que en esa ciudad se realizó con motivo del Centenario, el espectáculo de las danzas criollas. Fue una nota costumbrista, muy celebrada como tal.

Pero la ambición suprema de Chazarreta es la conquista de Buenos Aires; él sabe que esto significa la conquista del país entero, la gloria y la fortuna, y nunca desechó la idea. En fin, sobre la última semana de abril de 1917 Chazarreta se vino a Buenos Aires. Un editor porteño le había comunicado interés en la publicación de sus arreglos y el maestro vio en este viaje la oportunidad de interesar a los empresarios teatrales para traer su compañía de danzas, y el momento adecuado para presentarse en público con su guitarra, difundir la música que acababa de publicar y llamar la atención sobre su personalidad de artista.

Una de las diligencias iniciales del maestro fue la exposición de sus proyectos a Ricardo Rojas; y en la orientación nacionalista del ilustre escritor, en su profunda sensibilidad musical y en su ilimi-

tada generosidad, encontró Chazarreta todo lo que era posible en tales circunstancias. Rojas conoció entonces la música del **Primer álbum** y acogió algunas páginas para ejemplificar con ellas el extenso ensayo que dedicó a la poesía lírica en su **Historia de la literatura argentina**, tomo I, ya en prensa. El nombre del maestro santiaguense quedó así vinculado a tan importante obra. Digan lo que digan los grandes compositores instruidos en Europa, en el ambiente musical argentino no había otro músico en tal rumbo orientado y de tal modo fragante a tierra.

Rojas se hizo cargo de las aspiraciones de Chazarreta y propició con su influencia la contrata y viaje de los santiaguenses. Habló con Enrique García Velloso y con Joaquín de Vedia, hombres de teatro muy prestigiosos y conocidos, y Chazarreta fue a proponerles el espectáculo de su compañía de danzas. No halló comprensión en ningún director, en ningún empresario. A través de la suave y encendida presentación de Chazarreta, de sus recortes, de sus fotografías, de sus "bordereaux" de 1911, ellos imaginaban un espectáculo muy modesto, y tenían razón. Creían reconocer en las escenas que anunciaba Chazarreta algo así como el rudimentario cuadro de la fiesta con pericón que amenizaba el drama "Juan Moreira" —gauchos de amplios calzoncillos cribados, anchas barbas y hasta, parecía, camisas multicolores de cocoliche—; pero estos elementos que cerca de treinta años antes en son de costumbrismo habían motorizado el primer período del movimiento tradicionalista, carecían ahora de trascendencia por la implacable extranjerización de la Argentina. No se equivocaban del todo los directores y los empresarios teatrales: la compañía de danzas santiaguenses era, en efecto, consecuencia directa del circo —como hemos visto—, resonancia provincial tardía del tradicionalismo porteño. Sin embargo, no percibieron la diferencia; Chazarreta ofrecía una docena de danzas folklóricas desconocidas, y las vidalas, nunca

oídas por el público del Plata, y una orquesta folklórica muy bien coordinada que sonaba con original coloración local. En cuanto a esta orquesta de veinte o veinticinco profesores santiagueños, los empresarios sonreían... Uno de ellos, más franco, le dijo a Chazarreta: "No veo por qué va a traer sus veinte profesores, si tenemos aquí la orquesta del teatro."

Pero, más allá de todo esto, los empresarios no percibieron el "mensaje". Acostumbrados a valorar técnicas y a medir por números, se encontraron entonces con las voces menos adulteradas de la República y no contaron con la masa de tradicionalistas sobrevivientes ni con la fuerte presión de los nacionalismos musicales europeos que desde los más altos niveles del arte movían los espíritus hacia los hontanares del pueblo. Ni se acordaron de los intelectuales tradicionalistas que, a su tiempo, acudirían a disimular la humildad del espectáculo, a exaltar sus altas notas de carácter, a proclamar sus posibilidades artísticas y a encarecer sus valores extraestéticos —patria, nacionalidad, unidad espiritual, etcétera—. En conclusión, todos los empresarios le contestaron a Chazarreta que no tenían interés en su espectáculo.

Mientras tanto, siempre en abril-mayo de 1917,

Chazarreta dio una audición de guitarra en el "Círculo de la Prensa", e invitó a escritores, artistas y periodistas. Concurrieron algunos, entre ellos Ricardo Rojas. Los ecos fueron escasos y variados. Después ofreció otra en el salón "La Argentina", esta vez para el público, con escasa concurrencia y resonancia casi nula. No sabríamos decir si fue a consecuencia de estas audiciones que su potencial editor de música desistió de publicar sus arreglos.

Nosotros deseamos que los tradicionalistas de nuestros días, sobre los que han hecho rápida fortuna, se representen a don Andrés Chazarreta en el momento de emprender su viaje de regreso a Santiago del Estero. Varias veces en su vida vio don Andrés el cielo abierto; varias veces la durísima realidad aniquiló sus perspectivas; varias veces se levantó de nuevo, seguro de lo suyo, esperanzado en futuras acometidas. No había público ni crítica para sus conciertos; no había editor para sus nuevos arreglos, y en cuanto a cuestión esencial, la de su compañía de danzas, se la planteaba así: los que comprendían no podían, y los que podían no comprendían. Ricardo Rojas le dijo con giro lugareño "que hiciera y se largara". Sí... pero era mucha gente para venirse así. Había que pensarlo.



Las danzas que ensayaba Chazarreta en 1921 para su viaje a Buenos Aires tuvieron ilustre intérprete en Escolástica Castaño (83 años en 1951), violinista de la selva santiagueña. Las ejecutó para el musicólogo acompañado por el guitarrista M. Benavidez.

HISTORIA DEL MOVIMIENTO TRADICIONALISTA ARGENTINO

por CARLOS VEGA

44. HACIA EL DEBUT EN BUENOS AIRES

Después de sus infructuosas diligencias de 1917 en Buenos Aires, Chazarreta asintió en Santiago desalentado y pensativo. Las nuevas experiencias le decían que la conquista de la Capital no estaba cerca. Con muy buen criterio había dado Chazarreta en reorganizar sus músicos y sus danzantes todos los años y en ofrecer con ellos un par de funciones en la propia ciudad de Santiago. Era necesario mantener la cohesión del grupo y buscar en el seguro éxito local "actualización" para sus artistas y elevación de su moral. Chazarreta perseveraba en su propósito de venirse a Buenos Aires... y de viajar al exterior. La gente debía estar en guardia.

En el año 1918 Chazarreta tuvo una idea afortunada: formó en Santiago un conjunto infantil y al son de su orquesta veterana lo presentó, primero, en el teatro "25 de Mayo", que en 1911 le negaron porque su espectáculo era indigno, y después en Tucumán, donde es mismo año le prohibieron seguir actuando y de donde fue despedido con una gran silbatina. Siempre tornó Chazarreta a sus niños —a nuevos niños— tiempo adelante; los llevó a otras provincias y hasta los trajo a Buenos Aires varias veces. Todo fue fácil después; pero estamos en 1918 y esas actividades de don Andrés son apenas entretenimientos para sostener en alto las esperanzas.

En 1920 Chazarreta publicó su *Segundo Album Musical Santiaguense de tonadas y bailes criollos para piano y canto coleccionados por...*, Buenos Aires, 1920. El álbum contenía doce danzas y trece canciones diversas. Tal como en el caso del *Primer Album*, la publicación se financió por suscripciones.

En ese mismo año Chazarreta hizo la presentación anual de su conjunto en Santiago. Después de haberlo llevado "al norte", y a Frías —sur de la provincia—, pasó a la de Tucumán y actuó en Concepción, en Monteros y en la Capital. La gira terminó en Añatuya —este de la provincia de Santiago— y entonces Chazarreta conoció personalmente a don Juan Mauri, el hombre destinado a realizar todos los sueños del maestro santiaguense.

Añatuya, hoy ciudad importante, era entonces un pueblo, ni pequeño ni muerto. Los talleres del ferrocarril animaban su vida. En ese pueblo estaba el colaborador que Chazarreta buscó con tenacidad inútil en Buenos Aires. Don Juan había llegado de Italia en la niñez y pasado su infancia en Santa Fe. Llevado a los obrajes santiaguenses por cosas de la guerra europea, comprendió y sintió muy pronto las expresiones folklóricas locales. No era un hombre de negocios, calculador y frío. Si sintió atraído por las actividades complementarias del arte, y en 1920 era empresario del teatro de Añatuya, e inteligente espectador de las funciones que promovía. Fue alcanzado el empresario por la singularidad y la destreza de esos gauchos tarfos y barbados que colmaron el escenario y conquistaron al público, y se representó las posibilidades de este insólito espectáculo. Entendió sagazmente que al lado de la discreta expresión artística se

movían las tradiciones que gustaban al pueblo e intuyó que por entre las escenas colorinches se deslizaba una misión nacionalista capaz de interesar por diversos conceptos a intelectuales, artistas y hombres de gobierno.

Simplemente: Mauri le propuso a Chazarreta constituirse en empresario de gastos y llevar el conjunto a Buenos Aires. No sabemos si a Chazarreta le faltó tiempo para aceptar. Su actuación en Añatuya fue encrucijada del destino. Se apalabró la sociedad a fines de ese mismo año 1920 y, formalizada la empresa Mauri-Chazarreta para presentar el "Conjunto de Arte Nativo del Norte Argentino" en los primeros días de enero de 1921, don Juan Mauri, el nuevo socio capitalista, se vino a Buenos Aires, mientras Chazarreta, otra vez viviendo en pleno las perspectivas más caramente añadas, se aplicaba a la selección de sus artistas y a ensayarlos con el mayor cuidado.

Pero no contaba don Juan Mauri con la indiferencia y la incredulidad con que Buenos Aires rechazó a don Andrés Chazarreta unos cuatro años antes. "En todos los teatros porteños lo recibieron con la misma sorpresa y lo despidieron con las mismas sonrisas" —escribimos antes—. Sin embargo, no cejó Mauri por eso. Visitó diariamente a ellos su proyecto y logró que se publicaran algunas notas contrarias a la actitud de los empresarios porteños. Fue entonces cuando Joaquín de Vedia, otra vez, interesó para que el empresario del teatro Politeama le cediera su sala. Eso sí, todo el riesgo económico recaería sobre el empresario santiaguense. Mauri estaba en esta empresa menos como hombre de negocios que como provinciano cautivado por sus tradiciones. Regresó triunfante, portador de la gran noticia: la nueva empresa tenía teatro en Buenos Aires para marzo de 1921. Chazarreta disponía de dos buenos meses para ajustar músicos y danzantes. Ya estaban comprometidos y ansiosos los artistas escogidos. Había que reducir el elenco al mínimo.

De los músicos que actuaron en las jornadas de 1911, ahora diez años después, quedaban firmes el arpista Domingo Aguirre, el violinista Segundo Suárez y el guitarrista Pedro Contreras. Se habían incorporado Abel Iturbe, Santos R. Catán, Héctor Poaletti, Juan Díaz y Francisco Moreno. De los primeros bailarines solo quedaba la viejecita Narcisca Ledesma, con sus ochenta y dos años. Los demás eran jóvenes: Dolores Suárez, Clementina Avila, Casilda Luna, Ermelinda Torres, María E. Hernández, Pedro Giménez —célebre después—, Nicolás Juárez, Enrique Suárez, Ramón Sorta y Santos R. Catán. Como casi todos eran guitarristas, si no hallaban solían pasar a la orquesta.

Una novedad enriquecía el conjunto, la cantante solista Patrocino Díaz. El señor Ernesto Vernazza era el secretario de la Compañía. Poco más de veinte personas, en total.

Seleccionados los artistas y mejorados los trajes y la escenografía, se esperaba un espectáculo superior a los primitivos. Ya se estaba fijando el programa. La cantante solista y el coro (danzantes y músicos) intelarían el acto con una vidala; después una danza en alternancia con una canción hasta el final. Las danzas escogidas serían las que más gustaron siempre, y estaban en parte publicadas: la zamba, la chacarera, el escondido, el palito y el malambo (para terminar). Además, por si había que dar otras funciones, el gato correntino, la firmeza, el baloncito, el cuñido... Eran danzas bien probadas en los espectáculos desde 1911. Se iba a lo seguro.

Los anochees santiaguenses de enero, febrero y parte de marzo de 1921 sintieron la música antigua que venía del barrio y el bombo lanzó a distancia sus puntos sordos. Se iba acercando el día fijado: el 18 de marzo, la fecha definitiva para todos.

—"Don Andrés, ¡a Buenos Aires!"



Patrocino Díaz, la gran cantante santiaguense cuyo bella voz se apreció en toda su dimensión en Buenos Aires en 1921.

Don Andrés Chazarreta en 1921.

HISTORIA DEL MOVIMIENTO

TRADICIONALISTA ARGENTINO

Por CARLOS VEGA

45 LA CONQUISTA DE BUENOS AIRES

YA están los veinte santiaguinos en la Capital Federal. Chazarreta y Mauri armaron sifonera —éstas son las tácticas de Chazarreta— una función para intelectuales, artistas, periodistas y tradicionalistas. Se realizó el 16 de marzo, siempre de 1921 y, con un día blanco para que se espiguera la crítica, se presentaría el conjunto al público, tal como se había pensado, el 18, a razón de dos o más funciones por día. Hubo notas y asuntos desde días antes y llegó la noche y la hora.

Al correrse el telón, vio el público un pintoresco cuadro vivo con todos los artistas, como en 1911. Pero no era la estampa muerta a que llamamos "cuadro vivo", sino un verdadero cuadro vivo, porque en seguida empezaron todos a adelantarse hacia el proscenio en pos de la soprano solista —la señorita Patrocinio Díaz— que cantaba una vidala, el coro lo denegó, y la rítmica un bombo y dos cajas. Esta simple escena "conquistó definitivamente el auditorio" —dice "La Época"— Y añade: "Una franca salva de aplausos sorprendió a los propios músicos de tierra adentro, y se vio que una viva simpatía y una correspondencia estrecha se establecía entre el escenario y el público."

Siempre con una canción de por medio siguieron la zamba, el palito, una chacarera en cuartito, el escondido, y concluyó la serie con un malambo (la locura). Hacía la mitad de la sección, don Andrés Chazarreta tocó en la guitarra una Vidala con variaciones, probablemente la de Antonio Stabópoli, hecha en Buenos Aires, y un vals santiaguino más o menos ex alemán. Vuelvo sobre mis juicios anteriores acerca de este curioso empuje de Chazarreta en perjudicar el carácter y la pureza de sus espectáculos. Como ejeculante, Chazarreta tuvo casi siempre buena crítica,

pero su técnica era la de sus tiempos. Hacía más de diez años que se enseñaba en Buenos Aires la escuela de Tárrega, y la antigua resultaba insuficiente, al menos para los mejor informados.

Los cantos y las danzas de ésto y los siguientes espectáculos se r alzaron como soberanos en el antepatio de un rancho, hacia el foro, estaban los músicos en trajes actuales; en pequeños grupos naturalmente dispuestos, con trajes rurales —chiripanes, espuelas, ponchos, etc.— los bailarines. Acompañaba la orquesta y salía una pareja, a veces dos, alguna vez tres parejas (en sexto como decían). O se adelantaban los cantores. Nada más. La variedad estaba confiada a la estructura particular de cada canción o danza. Y sin embargo...

¿Alguien recorda lo que contamos qué ocurrió en Santiago del Estero en 1911? Pues aquí más todavía. ¿Alguien recuerda que aplaudieron "antes" de que se levantara el telón? Pues aquí, casi casi. Nos vamos a ocupar después de estos hechos al parecer inexplicables. Por lo pronto, en Buenos Aires, la "cosmopolita", formada por grandes colonias extranjeras, triunfaba clamorosamente un espectáculo argentino porque los argentinos constituían también una colonia extranjera en su patria. De igual modo triunfaban las malagueñas y la jota en las reuniones de los españoles.

Sin desconocer que el espectáculo de Chazarreta era en sí mismo artísticamente interesante por razones de expresividad técnica y originalidad —para no mencionar el carácter y el color—, es evidente que el público y la crítica se entregaron sin condiciones por motivos artísticos, ni técnicos. Lo mismo que en Santiago del Estero, padieron haber aplaudido o juzgado antes de que se levantara el telón.



Nunca faltó la zamba en los espectáculos de Chazarreta. El ilustre pintor Mauricio Rugendas la vio a mediados del siglo pasado y nos dejó esta bella aguada en su libro "Costumbres sudamericanas".

Ya conoce el lector nuestro pensamiento sobre los factores concurrentes ya dedicamos densas páginas a la exploración de las ideas, las tendencias, los movimientos artísticos, las corrientes emocionales, etc., que dominaban en aquellos tiempos. Si esas páginas parecieran superfluas, véase ahora cómo, en rigor, eran indispensables para la comprensión de lo incomprensible.

El primer factor del éxito de Chazarreta en Buenos Aires es el ascenso universal de las Escuelas Nacionalistas Artísticas, que opera desde los planos intelectuales y artísticos superiores. El segundo factor es la actitud tradicionalista con su alta dosis de patriotismo exacerbado —más numerosa que al anterior, pero menos influyente—. El tercer factor está constituido por los valores artísticos del espectáculo. El cuarto factor es la unión y mezcla no discernible de las tendencias costumbristas, el gusto por lo pintoresco, el exotismo —en aquel momento la argentino era extraño en la Argentina— y otros rasgos, todos consecuencia de las orientaciones europeas curiosamente encaminadas hacia lo nacional. Y además de estos factores que implican reglados caminos de la inteligencia o la sensibilidad, funcionó como correspondía la carga emocional que arrojó espontáneamente esa masa invisible de provincianos resplandecientes, todos nostálgicos, todos deseosos de reencontrarse con la infancia o la adolescencia umbellectadas por el tiempo y la distancia, acunadas por el recuerdo de la montaña, de la selva, de los ríos natales. Y a los provincianos hay que añadir un número de porteños, ya dueños de una patria con himno y bandera, pero todavía deseosos de reconocer una patria en que dar base y reposo al espíritu añorado.

Todo esto, óbvio — emoción y, salió al encuentro de

Chazarreta y llenó el teatro Politeama cuarenta días, todo esto operó en los espíritus y movió a la prensa y a los intelectuales y a los artistas.

El primero de todos los espectadores, el que sobresalió por su jerarquía y generosidad, fue Ricardo Rojas, portavoz de la sala. Hay que ceder el espacio a su pluma admirable:

"La sala se sintió sobrecogida. La primera sorpresa tornóse franca embolón. Las almas se estremecieron, irguiéronse las cabezas, abriéronse los ojos; los aplausos resonaron frenéticos sin que cesaran ya de repetirse en otros momentos del singular espectáculo, sobre todo cuando se representaron los bailes regionales, de tanta variedad e intención; o cuando el señor Chazarreta mostráse gran virtuoso en la guitarra, o cuando, cerrando el espectáculo, se oyó una nueva vidala más intensa que la primera. Algunas frases de la señorita Díaz: "Soy santiaguina; ¡bésame Sol!", dichas con cálida y graciosa ingenuidad; y algunas frases del coro que comentaba la vidala: "Yo soy el alma de estos lugares", dicha con gravedad religiosa, esclarecieron del todo el hondo significado del misterio bábico al cual nosotramos."

Esto, y mucho más, escribió Ricardo Rojas sobre el espectáculo inicial de Chazarreta en su famoso artículo del diario La Nación "El voto de las selvas y las montañas".

Después de diez años largos de grandes proyectos y realizaciones modestas, de soñar alturas y de caer hasta lo más hondo, don Andrés Chazarreta triunfó definitivamente la memorable noche del 16 de marzo de 1921 en el teatro Politeama de Buenos Aires. El triunfo de la nacionalidad empezó a penetrar en la masa vacía.

CARLOS VEGA

El señor Jorge Soto Acébal, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, con el nuevo académico.



ES EL MAESTRO

Aquel viejo maestro de Humahuaca —“el único que conoce cómo es exactamente el baile del carnavalito”—, de acuerdo con lo que dicen los más viejos de la zona; o aquel humilde agricultor de los valles calchaquíes, uno de los pocos que cantan la baguala como debe ser en el lugar, y Juan Pueblo, lo conocen. Y lo respetan. Es el Maestro.

Ese es el síntoma de su presencia en la música de América y el mundo: las fuentes mismas, las inalcanzables fuentes humanas, las que se confunden con el paisaje, saben de cuánto vale Carlos Vega, el único que ha logrado desnudar el canto vital para mostrarlo científicamente a los demás.

En el mundo entero consideran a nuestro musicólogo como uno de los principales estudiosos de la música del continente. Y lo es: su labor desde el libro, la cátedra y la investigación nos permiten asegurar que nos encontramos ante una de las figuras más eminentes en la materia.

Por eso, saludamos jubilosamente la iniciativa de los miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes por su unánime decisión de incorporar a la misma a Carlos Vega, hecho que se verificó en agosto.

Por eso, FOLKLORE ARGENTINO se enorgullece en publicar, a partir de este número, capítulos inéditos de una de las más ambiciosas obras del musicólogo: “Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino”, que viene documentando y escribiendo desde hace varios años.

Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino

Escribe. CARLOS VEGA

El éxito de la Compañía de Chazarreta en Buenos Aires fue sencillamente extraordinario. De entre las numerosas opiniones que se publicaron extraeremos apenas algunos párrafos: “El público entusiasmado hizo repetir todos los números, algunos tres veces” (*La Época*, 19-3-1921). “Ayer, en las tres funciones, el «Politeama» se llenó de bote a bote, quedando millares de personas sin poder adquirir localidades...” (Ibid., 20-3-1921). Según los diarios, la compañía anunció cuatro espectáculos; dio varias decenas. No hay dudas.

Y sin embargo no fue el espectáculo mismo la razón del éxito. Antes, cuando medimos los factores de la victoria santiaguense, nosotros colocamos en tercer término los valores artísticos de la compañía, en orden de importancia. Dijimos que el triunfo se debió principalmente a razones extra estéticas. En rigor, lo único del conjunto que alcanzó el más alto nivel fueron dos de sus tres mejores bailarines varones, la melodía de algunas vidalás y la expresividad de algunos artistas. Pero dijimos también que Chazarreta intuyó la eficacia de todo lo que estaba fuera del espectáculo: los elementos rurales como materia prima para el movimiento universal de los Nacionalismos Artísticos —entonces movimiento de vanguardia—, la devoción de los patriotas, el calor de los tradicionalistas, la obligada atención de los gobiernos, el interés por las costumbres y por lo pintoresco, el gusto por lo exótico. Chazarreta conducía su empresa conociendo o intuyendo un buen conjunto de circunstancias, y éste es su mérito más grande.

Porque, el espectáculo, en sí, desde el único punto de vista en que se juzgan los espectáculos, era modesto. Los más encendidos elogios que inspiró, raramente se refieren a sus valores artísticos; lo común es que consideren el espectáculo como base de un arte superior, como expresión nacional, como manifestación de la raza, como conglutinador de la patria, como enseñanza para “desalmados”. Pero una y otra vez, cuando los críticos hablan propiamente del espectáculo y nada más, las reticencias son claras y no falta la negación parcial o total, casi siempre atenuada por simpatía. El más entusiasta de los críticos nacionalis-

tas, Gastón O. Talamón, escribe: “Con bailarines de esa talla, cabría una *mise en scène*, más lujosa y más moderna, una indumentaria más estilizada y una selección musical más severa.” Es decir, que lo que se ofrecía al público era una escenografía pobre y anticuada, trajes poco artísticos, y música, en parte, mala. Julián Aguirre, el gran compositor nacionalista, dice: “Algunas zambas”... “son vals insignificantes, con una armonía más pobre que su paupérrima invención melódica”... Elogia danzantes, giros armónicos, intensidad del sentimiento, la idea melódica de algunas vidalás, y agrega: “pero éstos son los menos; las otras, más modernas, son vulgares y descoloridos”. Eduardo Zicari escribe: “Más que una manifestación de arte nativo, constituyó un trasunto de costumbres santiagueñas, sencillas y sentimentales.”... la orquesta, por demás rudimentaria”... El *Pais* de Córdoba comenta: “La coreografía en que se basan las principales atracciones de su troupe, pasma por lo limitado y primitivo de sus efectos.” Y el diario *La Nación* de Buenos Aires: “ha realizado el milagro de conquistar al público porteño sin ninguno de los recursos de la teatralidad, ofreciendo crudamente la reproducción de un arte primitivo —dice y explica— que ha tenido la virtud de evocar el sentimiento tradicional”... Bien claro: no es el crudo espectáculo sino su poder evocativo. No vamos a continuar.

La carencia de invención, la pobreza de medios, la insuficiencia artística y la falta de vuelo fueron traducidas por la crítica en términos de simplicidad, ingenuidad, pureza, primitivismo, espontaneidad, etcétera, y elevadas a la categoría de méritos o virtudes. Hasta las fallas se justificaban o disimulaban. El *Pais* de Córdoba dice: refiriéndose a los instrumentos del conjunto: “Acaso huelga el acordeón”... “Pero yo no tomado carta la ciudadanía criolla.” Estaban funcionando en plena los factores extraartísticos y todos se apresuraban a contemporizar con la realidad del espectáculo en nombre de las grandes posibilidades de futuro que se le atribuyeron y que realmente contenía y realizó en medida superior a lo que entonces se pudo imaginar.

En Montevideo —conviene oír otras voces— dijo *El Día*: “Si se considera su presentación como un exponente verdadero y fiel del simplista arte nativo”... “cabría hacer un merecido elogio”... “Pero no profundicemos el análisis de su arte, considerándolo independiente como arte en sí mismo”... Y el diario *La Noche*: “ha traído un soplo de naturaleza y de serenidad; aun que fuera sólo por esto, el maestro Chazarreta ha merecido el agradecimiento de la ciudad.”

El primer gran factor del éxito de Chazarreta fue la foránea idea de un



DON ANDRÉS CHAZARRETA (año 1921)

“arte propio”. De acuerdo con los cánones europeos generalizados, cada país debía dar al mundo creaciones artísticas en música, coreografía, poesía, pintura, etcétera, basadas en los propios gérmenes de sus hontaneros folklóricos, tal como habían hecho los rusos zaristas en ópera y en ballet, tal como estaban haciendo todos los que podían, incluso el argentino Alberto Williams. Pero, ¿cómo eran la música y las danzas argentinas? ¿Existían? Ninguno de nuestros artistas —todos formados en Europa— sabía cosa alguna de la Argentina rural y no quería tomarse el trabajo de averiguarlo. He aquí que aparece respondiendo, como llovido del cielo, la compañía de don Andrés Chazarreta.

Vamos a ver, claramente, cómo la crítica celebra el espectáculo santiaguense principalmente en razón de su aporte de materiales para el Nacionalismo Artístico.

Dijo *La Época* (24-3-1921): “hizo justicia a los modestos artistas”... “pues significan la iniciación de un arte nacional, del que todo puede esperar la patria, que cuenta, a Dios gracia, con artistas de suficiente talento, para recoger esas deliciosas florecillas del suelo santiaguense, y transformarlas luego en obras de arte superior.” Ataliva Herrera escribió en *Los Andes* de Mendoza (7-10-1923): “Chazarreta ofrece el tesoro virgen al artista de genio que sepa

Factores del éxito de ANDRÉS CHAZARRETA LOS NACIONALISMOS ARTÍSTICOS

transformar esos motivos en obras perfectas de arte”... “es el camino que ha corrido el arte ruso.” “Es lo que han hecho en España Albéniz y sus continuadores”.

Julián Aguirre anotó en *El Hogar* (25-3-1921): “La Rioja, Catamarca, Entre Ríos, deben encerrar tesoros análogos que no conocemos y que enriquecerían con notas nuevas las inspiraciones de los compositores argentinos.” El diario *Libre Palabra*: “hicieron apreciar una ínfima parte de la riqueza, la variedad y la belleza, que encierra nuestro folklore nacional, que es de esperar interés de veros a nuestros artistas pintores, músicos y poetas, para que sea él la base de un arte argentino libre de todas las influencias extranjeras”... (19-3-1921). *Crítica* publicó lo siguiente: “Los bailarines demostraron que muchas cosas que nos parecían extraordinarias en los bailarines rusos, son fáciles y habituales para nuestros criollos”... “hay en sus danzas pasos que hemos visto a Jacoblevf en Petrushka” (17-3-1921).

Estamos comprobando que la mayor parte de los intelectuales y artistas ven, no el espectáculo, sino sus elementos y posibilidades artísticas futuras. *La Época* (19-3-1921) insiste: “es un público homogéneo, que espera el surgimiento de un arte nacional basado sobre nuestro folklore”... “Los bailarines señores Juárez, Jiménez y Suárez, son tres notables virtuosos, que prueban la posibilidad de crear un arte coreográfico argentino, digno de imponerse en el país y en el extranjero, por su originalidad y por su americanismo.” Y el diario *La Nación* (19-3-1921): “y es desde ahora fácil augurar que, tarde o temprano, han de aparecer las influencias autóctonas en el arte argentino, que ya despunta en la orientación nacionalista.” Aun podemos reproducir un párrafo que el gran crítico Gastón O. Talamón publicó en *Música de América* (30-3-1921): “Aun hay más; la compañía de Chazarreta, que cuenta con maravillosos bailarines, capaces de medirse con los mejores del mundo, ha demostrado la posibilidad de crear un gran arte coreográfico americano.” Y en *La Época* (24-3-1921): “necesario es, alentar no sólo las empresas como las del profesor Chazarreta”... “pero también la labor de los compositores, que basándose en el folklore, construyan dramas líricos, sinfonías, poemas sinfónicos, de carácter americano”.

Estamos examinando el triunfo de la compañía de Chazarreta, analizando las interioridades de un episodio histórico y desentrañando los factores que en aquel momento determinaron su incontestable éxito. No censuramos ni aprobamos esas opiniones. Las exponemos. Comprobamos. Hemos aclarado la importancia del movimiento internacional de los Nacionalismos Artísticos en la victoria de los santiagueños. Ya hemos dicho que intervinieron otros factores.

GASTÓN O. TALAMÓN. Eminente crítico musical, que apoyó las actividades con talento, convicción y eficacia.



Independientemente de la decisiva parte que tuvo en el triunfo de Chazarreta la esperanza en los nacionalismos artísticos, operó en los espíritus la ambición de una patria fundada en las tradiciones y de un alma nacional que oponer al cosmopolitismo migratorio. Otra vez, leamos con atención las palabras que los intelectuales vertieron desde 1921, siempre con motivo de los espectáculos que ofreció la Compañía.

Dice el diario "La Prensa" (20-3-1921): "Cultivar las expresiones melódicas de nuestros aborígenes, las de nuestra tierra, es modelar el alma nacional en sus formas más nobles, es arraigar el sentimiento de tradición y robustecerla ante el cosmopolitismo disolvente". Y el escritor Ataliva Herrera anota en "Los Andes", de Mendoza (7-10-1923) lo siguiente: "Por otra parte, esta música unida a la tradición argentina, mantiene vivo el fuego sagrado de la patria en las expansiones más puras del espíritu; su a mantener en el sentimiento popular la unidad nacional, más necesaria cuanto más fuerte es el aluvión migratorio, porque corremos el peligro de que se diluya el patrio sentir".

Sospechamos que muchos lectores jóvenes no le encontrarán sentido a estos temores, ni creerán que realmente existió ese peligro. Es que las cosas han cambiado; y han cambiado precisamente por obra de los sucesos que estamos historiando. Hasta 1914 —lo dijimos antes— de cada diez adultos que marchaban por las calles en Buenos Aires siete eran extranjeros; y en las provincias más pobladas eran inmigrantes la mitad de los adultos. Los argentinos estaban en minoría, y a la mayoría extranjera no le interesaban en absoluto los problemas espirituales de la nación en que vivían. No exageraban estos argentinos avisados y desconformes.

El crítico Gastón O. Talamón escribía en la revista "Música de América" (30-3-1921): "Que desde la escuela se fomente el canto coral, haciendo cantar a los niños motivos populares". Y "La Epoca": "... ese tesoro musical" "... que es deber nuestro legar a las futuras generaciones para cimentar en ellas el sentimiento argentino sobre el cual se basará la grandeza de la patria". Como vemos, el espectáculo de Chazarreta interesaba por estos conceptos más que por otros cualesquiera. Eduardo Zicari escribió entonces: "Sí, más que una manifestación de arte, fue una acentuación de nacionalismo puro". Y el diario "La Epoca" (20-3-1921), que se distinguió en esa oportunidad, volvió a su prédica: "Lo

Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino

Escribe CARLOS VEGA

repetimos: el entusiasmo es sólo comparable al que embarga a la multitud en una fiesta cívica" "Ningún festival colectivo puede cimentar el sentimiento argentino, como los que ofrece la compañía de Chazarreta".

Hubo exageraciones y desaciertos literarios, pero las intenciones fueron claras. José Lino Gauna presupone el exterminio total de la "raza quichua" que, sin embargo, está muy viva hasta hoy: "Es el alma de la raza quichua cuyos ecos de ultratumba traen remembranzas incásicas americanas".

"Andrés A. Chazarreta es el artífice de esta obra genuinamente argentina y de bien acentuado nacionalismo" "Llegan en hora oportuna estos genuinos representantes de la vida nacional a impulsar y revivir las energías de un pueblo adormecido por los sopores del cosmopolitismo" ("Diario Belgrano", 27-3-1921).

El diario "La Argentina" (18-3-1921) confirmaba: "En estos bailes, en estos cantos, estaba el alma nacional, la verdadera, la que viene de allá adentro y que nos traían estos artistas, porque artistas son sin saberlo y esto es lo bueno, precisamente, con todo el candor, la frescura y la fragancia de esas tierras". Y el diario "La Nación", alta tribuna, confirmaba: "... la intensa y profunda poesía que fluye de ese cuadro pri-

mitivo, en que la emoción argentina, pura y sin mezcla extraña, es su mejor esencia"; "La ciudad cosmopolita y trivial no ha perdido el sentimiento de la raza y ve en sus manifestaciones algo más que un espectáculo teatral y decorativo" (19-3-1921). Nuestra opinión sobre los factores del éxito santiaguense; nuestra creencia en que los valores extra estéticos resultaron decisivos, fue abrigada y expresada reiteradamente por los propios críticos de entonces. El mismo diario "La Nación" (19-3-1921) dice: "Tienen el encanto de lo espontáneo y de lo agreste sin artificio; pero no es ése el mérito que en mayor medida llama la atención y provoca los frenéticos aplausos. Parece indudable que el sentimiento de la nacionalidad y de la raza domina".

Con igual precisión nos lo dice "La Epoca" (20-3-1921): más que un espectáculo teatral, una fiesta sagrada de la raza resultan las funciones de la compañía Chazarreta, que nos trae con sus cantos y danzas santiagueñas la más bella emanación artística del alma argentina". Y como las provincias también estaban ahogadas por la emigración, sus reacciones son las mismas. El diario "Los Principios", de Córdoba, el 15-7-1921 publica lo siguiente: "... Para hacernos conocer esa alma nacional que palpita aún en la vida del norte, perfumando las campañas con la fragancia de la flor más bella de nuestras tradiciones". Y añade, refiriéndose al arte de los santiagueños: "Y alto y bello y grande por la trascendencia nacionalista que él encarna, desde que es un poderoso elemento constitutivo de la patria formada por ese espíritu nacional cuyas

manifestaciones activas son, precisamente, un "arte nacional", una literatura nacional, una ciencia nacional, una industria nacional". El lector supone que yo voy a comentar esto. No. En realidad hubo toda clase de desbordes literarios. En un brindis del intelectual cordobés F. E. Alvarez tenemos juntos al seudoclasicismo y el romanticismo:

"Chazarreta lo ha concretado en su obra con el misticismo ardiente de un humilde sacerdote que oficia en el amplio templo de la naturaleza, ofreciendo al divino Apolo la modesta y perfumada flor del alma nativa, del alma virgen que canta y danza" ("El Libre Don Guillermo Carbajal distinguió muy bien que en el espectáculo de Chazarreta había algo más que una expresión teatral. Pero no vio más que dos órdenes de expresiones: el artístico y el "político" (en el sentido de la ciencia de gobernar) y así nos lo dice: "De ahí el aspecto excepcional de esta obra fincada en los campos de condominio de lo político y de lo artístico; político, en cuanto tiende a la unidad nacional por la acción emotiva del canto: artístico, en cuanto tiende a dar a la escena nuevos y autóctonos elementos de construcción coral y dramática"; "El canto nativo mantiene en auge perenne la fuente del sentimiento, haciendo perdurar el arrojo en defensa de la bandera azul y blanca" ("La Epoca", 28-3-1921).

"Al escuchar esas viejas canciones y al presenciar esas danzas violentas, el corazón señalaba que ésa era la más pura esencia de la

Los factores del éxito: LA PATRIA y LA TRADICION

patria, que allí estaba la música nacional, que eso es nuestro y argentino", publicó "La Nación" el 17-3-1921). En todos, en el público y en los críticos, está operando la compleja exaltación tradicionalista. Ya lo hemos comprobado en las líneas precedentes, y hay muchas otras manifestaciones concordantes. Raúl Dorria escribe en "Plus Ultra" (30-4-1921): "... Florezca en las almas jóvenes y afirmese en todas el noble culto de la tradición". Y en "Los Principios", de Córdoba (15-7-1921): "Llegó la expresión de gratitud y la palma del aplauso hasta aquellos que saben mantener encendido en el alma argentina el culto de una gloriosa tradición artística, urna depositaria de los bellos secretos de una raza que se va...". En fin, para terminar, estas palabras del doctor Juan B. González, en el mismo diario de Córdoba (20-7-1921): "Que este noble ensayo, fruto del esfuerzo inteligente y bueno, sea el despertar del culto a las tradiciones"... Exactamente esto: un ensayo y la esperanza en el despertar. Eso fue.

Al revisar la crítica de aquellos días encontramos a cada paso la eufórica manifestación de que el éxito de Chazarreta demostraba a las claras que la gran ciudad cosmopolita era profundamente argentina y que lo probó aclamando el espectáculo. Grave error. Aclamaron a Chazarreta los tradicionalistas porteños, los provincianos residentes y algunas personas más... Fue al teatro el 2 por ciento de los habitantes de la ciudad. El enorme problema de la disolución del espíritu nacional por obra de la inmigración y del materialismo, estaba en pie, pero acababa de enterrarse la semilla de los frutos prodigiosos.



Ricardo Rojas, autor de "La restauración nacionalista" (1909), que consagró el espectáculo de Chazarreta con su famoso artículo "El coro de las selvas y de las montañas".

Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino

por Carlos Vega

haberla presentado". Eso de presentir la emoción porque sí, no más, no debió haber sido cosa frecuente ni fácil, y en cuanto a lo de haberla gustado desde niño, solamente los santiagueños de la selva... Parece que el espectáculo no era comprensible "honda y sinceramente". Definitivamente lo dijo Ricardo Rojas en *La Nación* (18-3-1921): "A fuerza de ser una cosa vernácula, resultará para muchos exótica".

A cada momento los exégetas tropezaron con la contradicción de que lo nuestro propio nos era totalmente extraño. Esto tiene una explicación que no se ha dado. Cuando se habla de "lo nuestro" opera la conciencia territorial, el concepto geográfico de nación; en el plano de las vivencias espirituales, "lo nuestro" puede resultarnos exótico. En el caso ejemplar del arte ruso tantas veces mencionado, apenas se representaba una centésima parte de Rusia, que entonces tenía más de cien idiomas, es decir, más de cien pueblos enteramente extraños entre sí, que pudieron asistir a sus óperas urbanas como a un espectáculo enteramente exótico.

Que se entienda bien lo que ocurrió: a sólo cuarenta años del episodio santiagueño, el espectáculo exótico dejó de ser exótico y pasó

a ser nuestro, comprendido, sentido y entrañado. Hoy no hace falta que nadie nos explique qué es un malambo. Ya se comprenderá que pasó algo en estos cuarenta años.

El espectáculo de Chazarreta dio viva satisfacción también a una apetencia literaria y artística muy generalizada y hasta familiar: la del costumbrismo. Es una vieja escuela europea que se funda en la presentación de costumbres de grupos sociales llamativas por su originalidad. Muchos de los espectadores de Buenos Aires percibieron con placer este matiz en las escenas de la Compañía y algunos críticos recordaron detalles. Eduardo Zicari escribió: "... una choza, antepatio concurrido en semicírculo por gente humilde en trance de fiesta, con sus vestidos característicos, cuya policromía sugería reminiscencias españolas y telas de Bermúdez o de Gramajo" ... Y este recuerdo de los pintores costumbristas (o nacionalistas) vuelve en líneas que escribe el crítico del diario *Crítica* (17-3-21):

"Al correrse el telón la escena presenta un cuadro que se diría de Zuloaga: una espléndida nota de color, para entusiasmar a un artista, proporcionada por las figuras pintorescas, ataviadas con trajes regionales". Y el crítico del diario *La Nación* confirma: "El cuadro parecía de Bermúdez o de Gutiérrez" ... Los "tipos", personajes populares notables generalmente por las características de su oficio, corrieron casi siem-

pre asociados a las "costumbres". Chazarreta confesó en publicada autobiografía que era un enamorado de las costumbres de su pueblo. Tal como vio en el circo, trató de reproducir alguna costumbre en su espectáculo (la pisadora de maíz) y nunca se desprendió de la ancianita Narcisa de Ledesma —que pudo ser remplazada con ventaja por una bailarina joven y bella—, porque era el tipo de "la vieja bailadora criolla". Otra vez Ricardo Rojas dijo las palabras comprensivas y admirables (*La Nación*, 18-3-1921): Yo guardo gratitud a quienes han recogido nuestras leyendas, que son la superación de la historia, y nuestros mitos, que son la flor de la leyenda, así como a los que han descubierto la belleza de nuestra tierra, sus tipos, sus costumbres. De esas humildes raíces viven los pueblos que aspiran a ser protagonistas en la historia y a dar nuevas formas del arte a la civilización".

Algunas otras ambiciones colectivas menores ocultas o conscientes satisfizo Chazarreta a designio o sin saberlo. Pero más allá de sus previsiones e intereses el espectáculo alentó la idea de formar una colección

Los factores del éxito: Exotismo Costumbrismo, Ciencia.

de expresiones folklóricas. Siempre con la idea de la creación nacionalista fundada en ellas, los críticos apremiaron: "... la falta de una recopilación científica y general en todo el territorio de la República es causa de que de año en año se pierdan motivos de singular belleza, piedras preciosas que hoy, y con mayor razón mañana, echan de menos los compositores argentinos que trabajan por crear un arte musical basado en esos cantos" ...

"Es menester emprender, cuanto antes, esa recopilación, pues no tenemos derecho a abandonar ese tesoro musical ..." (*La Epoca*, 17-3-1921). Lo mismo piensa Julián Aguirre, el compositor: "El perfume de argentinidad, el hálito de patria que se respira oyendo estas canciones del Norte de la República hace pensar en lo impostergable y necesario de su colección y selección artísticas". (*El Hogar*, 25-3-1921). Y otra vez *La Epoca* (24-3-1921):

"... necesario es... que esos cantos y danzas, surgidos del alma nativa, no se pierdan, ahogados por la marea cosmopolita; es imprescindible que la obra de recolección científica, se emprenda cuanto antes" ... (1).

Yo grabé personalmente en toda la República y en países vecinos unas cinco mil melodías y mis discípulos otras cinco mil. La colección está hecha.

(1) Excepcionalmente, el autor no ha revisado esta vez las colecciones de los diarios; se ha servido de las versiones que publicó en conocido libro el propio Andrés Chazarreta.

YA se dijo en esta historia que, cuando Chazarreta presentó su compañía, diez años antes, en la propia ciudad de Santiago del Estero, los bailes nativos —salvo tres o cuatro— resultaron novedad para la crítica y para la mayor parte del público. Pues es claro que, en proporción mucho mayor, ocurrió lo mismo en Buenos Aires. Aun para los tradicionalistas, aun para los provincianos residentes, aun para los patriotas porteños, el espectáculo de Chazarreta resultó sorprendente y extraño, simplemente exótico.

"Exótico parece el conjunto que dirige Chazarreta —escribe Ataliva Herrera—, cuando esos ritmos reflejan lo más genuino del alma nacional." (*Los Andes*, Mendoza, 7-10-1923.) Y Julián Aguirre, el compositor nacionalista, dice: "Un espectáculo extraño para los que no conocen nuestras provincias del norte es el que presenta el escenario del Politeama..." Y al hablar de la orquesta santiagueña, nos da explicaciones indicadoras de que ni los músicos argentinos sabían entonces qué era una caja, qué era un bombo. Escribe don Julián: "Una orquesta típica, si puede llamarse orquesta un compuesto de arpa, dos guitarras, violín, flauta y una especie de tambor provenzal rústico, al que llaman bombo los santiagueños" ... "con ritmo que señala la «caja», especie de pandero que tañe con su palillo una de las acompañantes". No sabían qué eran caja o bombo, pero conocían el tambor provenzal y el pandero español, naturalmente, de acuerdo con su formación europea.

"... y dos cajas, especie de panderetas dobles, que tocan dos de los cantores con un palillo. El efecto era profundamente extraño" ... *Crítica* (17-3-1921). Hubo que explicar las danzas. Escribió Eduardo Zicari: "Lo que constituye toda una originalidad es el malambo, baile de contrapunto de mudanzas y zapateados" ... Y el diario *Crítica*: "El Malambo, o sea un contrapunto de zapateo entre los tres mejores bailarines del conjunto" (17-3-1921). Y el diario *La Epoca* (19-3-1921): "Ya bailando el Malambo (contrapunto entre dos bailarines)" ... Y otra vez el compositor Julián Aguirre: "El Malambo, contrapunto de zapateado entre tres paisanos" ... (*El Hogar*, 25-3-1921).

Ultima Hora, dijo que el espectáculo demostraba "... la riqueza y la abundancia de nuestro folklore completamente desconocido puede decirse a pesar de lo que conocemos". "Es que esta vez se trataba de algo nuestro legítimo, y cuando es el alma verdadera de la nación la que habla a nuestro espíritu ninguno permanece indiferente." (20-3-1921). Algo claro —claro en parte— dijo *La Razón* (19-3-1921): "Para sentir honda y sinceramente la emoción sencilla del espectáculo, es preciso haberla gustado de niño o