

<Artículo>

Canto, música y baile : la transformación del saber local en Argentina, 1906–1921***Taro NAGANO******Introducción***

En este trabajo abordaremos la producción cultural de Andrés Chazarrreta (1876–1960), un intermediario cultural que servía de intérprete entre lo local y lo nacional, y asimismo, entre lo hegemónico y lo subalterno, en las primeras décadas del siglo veinte.

Intermediario cultural es un término con el que nos proponemos introducir una nueva temática. La historia cultural ha estado centrada siempre en los pensamientos, actividades y producciones de un reducido número de artistas e intelectuales. Sin embargo, poca atención se ha prestado al papel de las personas que se dedican a la codificación, transformación, reproducción y difusión del saber local. Por tanto, pretendemos modificar la presuposición de que todo el proceso cultural emana del centro, al documentar el proceso de negociación entre distintos proyectos. Es cierto que la relación de poder afecta a la producción cultural. Sin embargo el poder no funciona de manera unilateral si se presta atención al proceso : arte, proyecto y mensaje constituyen las tres facetas del proceso cultural. Un mensaje manifestado se convierte en un proyecto cuando lo comparten otros. Después el proyecto lucha por sumarse al Arte, con mayúscula, que es el dominio de las culturas legitimadas. Por consiguiente es un proceso netamente sociológico.

En Argentina aparecen las primeras manifestaciones de la Música Nacional, es decir, el proyecto de nacionalismo en el Arte, desde fines del siglo XIX. El nacionalismo cultural ganaba terreno cada vez que se alertaba sobre

el aluvión inmigratorio y sus consecuencias. Sin embargo, entre la ciudad de Buenos Aires y las provincias, existía una división grande¹⁾ con respecto a la perspectiva sociocultural. Mientras el Litoral cambiaba su fisonomía, el Interior permanecía estancado, así decían. Por lo tanto en la década del 1910, algunos intelectuales porteños no dudaban en negar la existencia de una fuente musical original del país, como veremos más adelante.

Andrés Chazarreta descubrió una rica fuente musical en peligro de desaparición la campaña de Santiago del Estero. Después dio comienzo a un proyecto de revitalizar las danzas vernáculas encontradas en el ambiente local en que vivía, que siguió creciendo a lo largo de casi 50 años. Con su conjunto y espectáculo del “Arte Nativo”, Chazarreta logró difundir su proyecto por todo el país. Sabía conducirlo manteniendo una relación estrecha con los medios de comunicación y los intelectuales. Aquí abordaremos el primer período del proyecto de Chazarreta, o sea, desde la proclamación pública de su actividad en 1906, hasta la llegada a Buenos Aires en 1921.

En el Capítulo I, describiremos el proceso de la formación del conjunto y la elaboración del espectáculo teatral. Apuntaremos de qué manera se efectúa la transformación del saber local para llegar a otros dominios. En el Capítulo II, nos aproximaremos al proyecto cultural de la elite respecto a la Música Nacional. El debate de *Nosotros* nos otorgará un panorama del campo intelectual y artístico contemporáneo de Chazarreta. En el Capítulo III, analizaremos la repercusión del Arte Nativo en Buenos Aires.

I El Arte Nativo : un mensaje cultural

1 Chazarreta visto por otros

La vida y obra de Andrés Chazarreta fueron abordadas por distintos autores hasta el presente. Existen cuatro biografías de notable valor²⁾. Sin embargo, la primera publicación sobre el tema fue *Juicios acerca de la obra folklórica de Andrés A. Chazarreta*, colección de artículos editada por el mismo Chazarreta. Hay dos ediciones distintas (Santiago del Estero, Imp. Grandi-Santiago, 1928 ; Buenos Aires, Imp. López, 1949) y la segunda, más o menos el doble de volumen, es la ampliación de la primera. Una publicación

muy particular, que carece tanto de introducción como de las palabras finales, contiene numerosos textos por orden de aparición a fin de dar testimonio de su actividad.

Estas dos versiones de *Juicios* tienen la misma finalidad : narrar y justificar el trabajo cultural de Chazarreta por medio de palabras ajenas. De modo que, pese a su apariencia sin artificio ni intención, tienen una potencia efectiva. Los lectores se ven obligados a seguir los juicios ajenos antes de esbozar su propio panorama. Por tanto constituyen un corpus originario, del cual se reproducen innumerables historias y juicios. Tienen su origen en los libros de recortes donde Chazarreta juntaba las crónicas, las críticas y los comentarios aparecidos en la prensa, que, para él, servían de archivo y currículo a la vez³⁾. Los cuatro trabajos citados, sin excepción, se basaron en esta fuente, rica en información pero opaca respecto al valor. Y además cada trabajo se remite a los anteriores y constituyen una serie de narraciones relacionadas entre sí.

Todos sus biógrafos subrayan el éxito y la consagración nacional de su trabajo. Sin embargo, para salir de la repetición de historias y juicios, debemos apuntar al proceso de un proyecto cultural y documentar en ese marco las transformaciones efectuadas. Por tanto, agregaremos otros textos que evidencian el contexto, y retomaremos los documentos excluidos del corpus original que son los fragmentos no publicados del libro de recortes.

Entre las biografías el trabajo del musicólogo Carlos Vega merece atención especial. La indudable importancia del trabajo de Vega se debe, en primer lugar, a la erudición del autor, al que se considera el primer exponente del estudio sobre la música y el baile populares argentinos hasta hoy ; en segundo lugar, a la fuente original en que se basó, entre la cual se incluyó una entrevista efectuada a Chazarreta en 1935 ; y en tercer lugar, a la originalidad y la rigurosidad del plan general del estudio. Vega esboza la obra de Chazarreta en el marco del movimiento tradicionalista argentino. El tradicionalista, según Vega, “se manifiesta en plenitud cuando, después de aceptar la decadencia o la desaparición de cosas o actividades de antaño, toma por modelo a los diversos grupos sociales históricos que las animaron y se

entrega a la empresa de vivificarlas en sí mismo y en su contorno.”⁴⁾ El tradicionalista se coloca fuera del campo artístico y del campo científico⁵⁾.

Vega dedicó los últimos días de su vida al bosquejo del movimiento tradicionalista y en especial a la obra de Chazarreta, y no fue casualidad que se detuviese en el tema de Chazarreta ya que fue éste el hombre que marcó un hito en el movimiento tradicionalista.

Divide el desarrollo del movimiento tradicionalista en dos períodos : el primero se inicia con la aparición del *Martín Fierro*, poema de José Hernández que luego generó una serie de producciones y actividades tradicionalistas cuyo centro fue Buenos Aires ; el segundo, después de haber decaído el primero con la Primera Guerra Mundial, surge desde las provincias con la llegada del conjunto de Chazarreta a Buenos Aires⁶⁾. Como veremos más adelante, la actuación del conjunto de Chazarreta en el Teatro Politeama fue un éxito indudable. En el momento de debutar al público, el 16 de marzo de 1921, todas las condiciones ya estaban listas para su éxito. Vega enumeró los factores del éxito de la manera siguiente :

1. “Ascenso universal de las Escuelas Nacionalistas Musicales, que opera desde los planos intelectuales y artísticos superiores.”
2. “Actitud tradicionalista con su alta dosis de patriotismo exacerbado”
3. “Valores artísticos del espectáculo”
4. “Gusto por lo pintoresco, el exotismo, y otros ismos”⁷⁾

El análisis hecho por Vega es muy útil como punto de partida, en la medida que especifica las condiciones que fueron favorables a Chazarreta. Sin embargo, su puntualización, muy esclarecedora, no se refiere a la iniciativa de Chazarreta. Al respecto sólo anotó que Chazarreta fue un “profundo tradicionalista” y un “empresario de notable visión”,⁸⁾ y concluyó que su mérito fue la “realización de la restauración del espíritu nacional.”⁹⁾

Sin embargo, nos interesa saber sobre lo que no mencionó Vega, es decir, sobre la producción cultural de Chazarreta.

2 Promoción de la cultura local

(1) Intermediario cultural

Para comenzar, intentaremos aclarar el papel jugado por Chazarreta en el marco del nacionalismo cultural, y el proceso de la elaboración cultural. Como hemos mencionado, Vega caracterizó a Chazarreta de tradicionalista y de empresario¹⁰⁾. Pero no fue sólo un hombre de acción ni un empresario calculador. En objeción a esta calificación, escribió Alen Lascano lo siguiente :

Era el prototipo del criollo habilidoso, medurado y modesto en su presentación, y transfigurado en función de intérprete frente al público. Por eso se hacía querer de las multitudes, e impresionaba familiarmente en el contacto amistoso. Y sin ser hombre de extraordinaria cultura, buscaba rodearse y cultivar el trato con los más cultos : intelectuales, artistas, periodistas¹¹⁾.

La palabra "intérprete" es sugestiva en cuanto a la función social que desempeñaba. Chazarreta registró la música y el baile vernáculos, y luego formó su conjunto para presentarse en el teatro. Además publicó partituras, grabó temas y actuó en la radio. Fue hombre que tradujo el lenguaje local al lenguaje nacional común. Los códigos locales sin escritura fueron registrados por él en el pentagrama, ordenados, seleccionados, y luego compaginados para constituir un repertorio.

Entonces, podremos proponer el término *intermediario cultural*¹²⁾ para designar el papel desempeñado por Chazarreta. En el ámbito local fue el transmisor del saber nacional o supranacional. Docente de profesión, desde los 20 años hasta los 59, se dedicó a la tarea de educar a los niños y jóvenes como ciudadanos. Y en su región fue también profesor de instrumentos musicales de cuerda, como guitarra, bandurria y mandolín¹³⁾, después de estudiar teoría y solfeo y un número de temas clásicos. La autoridad de Chazarreta emanaba del saber que se disponía, y de la imagen de la civilización que estaba detrás de él. Por otro lado, supo contactarse con los intelectuales y la prensa del centro, y ante el público o en las recepciones, actuar como portavoz o intérprete del elenco. Por causa de esas competencias, llegó a trans-

plantar el saber local a la sociedad nacional junto con su proyecto.

El saber nacional y el supranacional se transmitían por medio de la escritura con la que se archivaba y se enseñaba. Pero Chazarreta se dio cuenta de la existencia de otro tipo de saber oral, el canto, la música y el baile específicamente, que estaba condenado a la desaparición por carecer de la escritura adecuada. Chazarreta lo descubrió con una mirada desde afuera igual que la de los folkloristas o etnógrafos, pero al mismo tiempo veía desde adentro ya que no se le impedía a ser partícipe en él. Criado en la vida local, el saber local no le fue ajeno, pero el saber nacional y supranacional le permitía verlo de otro modo. De ahí que se lanzó al trabajo de registrar el lenguaje musical y coreográfico en el ámbito local.

(2) Descripción, selección y compaginación

En 1906 Chazarreta dio comienzo a su proyecto del Arte Nativo. Pero fue sólo la exteriorización de su inquietud de “querer ser algo”,¹⁴⁾ y los preparativos ya habían comenzado antes. Primero se manifestó un mensaje, y luego lo siguió el proceso de producción cultural. Bosquejaremos brevemente ese proceso basándonos en la única memoria publicada por Chazarreta, en el diario *La Nación* (1/5/1921).

Nacido en la ciudad de Santiago del Estero, aprendió de joven a “ejecutar a oído [sic]” diversos instrumentos, y ejecutaba el repertorio de las danzas vernáculas. Luego estudió dos años teoría y solfeo con un profesor español, pudiendo así aplicar esos conocimientos a los instrumentos.¹⁵⁾ Adquirida la competencia de leer y escribir música, empezó a dar clases de guitarra y mandolín en la vecindad, y ejecutó trozos de música clásica.¹⁶⁾

Después realizó un giro importante al encontrar la música y el baile de la campaña santiagueña, que recorría como inspector de escuelas. En ese momento sintió “la necesidad –según palabras propias– de pasar al pentagrama la música de tantos cantos y bailes que en cada punto oí con sorpresa ejecutar a gente aborígen”. Ese encuentro con el medio rural lo llevó a iniciar el proyecto del Arte Nativo y comenzó a registrar motivos populares.

El valor de las recopilaciones hechas por Chazarreta fue muy cuestionado por los estudiosos, ya que carece de datos específicos como la fecha,

origen e informante ; no distingue los temas recopilados de los temas de su autoría ; existen irregularidades en la escritura musical. Además Chazarreta no hizo, según Vega, pesquisas especiales ni viajes de colección.¹⁷⁾

Sin embargo su objetivo no fue la investigación científica ni el registro riguroso. Estaba convencido de “hacer revivir”¹⁸⁾ el arte nativo, y por eso la descripción debía ser práctica. Chazarreta aclara esa diferencia con sus palabras. Refiriéndose a su primer arreglo musical dice : “la llevé al pentagrama *tal cual es y será*, conservando con esa fidelidad el sabor de sus motivos silvestres”¹⁹⁾ (el subrayado es nuestro). Lo importante fue la posibilidad de ejecución, lo cual le requirió familiarizarse con la música y el baile primero, y luego pasarlo al pentagrama. Al respecto escribió lo siguiente : “proseguí con mi trabajo sin descansar un solo momento, pero pensando para mis adentros que una recopilación folklórica no se hace sin conocer a fondo los motivos de los aires y sin vivir una vida intensamente provinciana.”²⁰⁾

No cabe duda de que su recopilación folklórica no fue una investigación sistemática ni de gran escala. Más bien fue la acumulación del saber local, siempre con vistas a la representación teatral, sacado de los vecinos, amigos, músicos, huéspedes, corresponsales, etc.²¹⁾

Chazarreta publicó en su vida 11 álbumes musicales para piano. Sus composiciones (arreglos) fueron sencillas e ingenuas al tratar de que, según él, sus motivos “no cambien ni varíen su parte musical.” Cabe destacar que precisamente esta sencillez ayuda a los ejecutantes interpretar lo justo y lo necesario. Además cada álbum fue un panorama musical del norte argentino, con el canto, música y baile. Por ejemplo, *Primer Álbum Musical* publicado en 1916 contenía numerosas danzas típicas de la región, con algunas danzas históricas y otras de las provincias colindantes, que impresionaban por su número, novedad y variedad.

Queremos llamar la atención al hecho de que no todo lo que hizo fue regional. A esta altura ya había un germen del deseo de dibujar el mapa musical del país. De todos modos, el sentido de la compaginación fue muy grande en estos álbumes, ya que el número habla por sí solo si se da por sentado que cada pieza tiene el mismo peso.

3 Acceso a los medios de comunicación

(1) Estrategias

En 1911 el proyecto cultural de Chazarreta pasó de lo personal a lo colectivo al organizar el conjunto. Este estaba formado por treinta y cinco personas, según recordó Chazarreta.

La presentación en el teatro fue sin duda uno de los medios más eficaces de la comunicación social en aquel entonces, ya que la actividad teatral fue el objeto de atención de la prensa y del público. Chazarreta siempre buscó presentarse en el mejor teatro de la ciudad.²²⁾ Con un mes de anticipo al debut en Santiago, la prensa local dio cuenta del primitivo espectáculo, que luego evolucionaría agregando modificaciones y ampliaciones hasta debutar en Buenos Aires.²³⁾

Cabe destacar que la prensa local anotó que los espectáculos serían “novedosísimos”, ya que todo el personal del conjunto era criollo, con sus instrumentos típicos de la orquesta²⁴⁾, su traje característico de otros tiempos y su repertorio variado, incluso unas danzas desconocidas.²⁵⁾ El proyecto por entonces era limitado a revitalizar las danzas criollas de antaño. El plato fuerte era el número de las danzas y el concierto de la guitarra por Chazarreta²⁶⁾. No había canto propiamente dicho.

Entre ocho parejas de baile destacaban dos bailarines de edad avanzada: Antonio Salvatierra, eximio bailarín de malambo²⁷⁾, y Narcisa de Ledesma, una veterana que contaba ya 74 años. Sin embargo un cronista de *El Siglo* anotó el mal efecto que había causado la presencia de “ancianos de verdad”, a pesar de su destreza, habilidad y expresividad. Y así escribió:

Las Compañías Teatrales son tanto más interesantes cuanto mayor sea la juventud, lozanía y belleza de sus componentes.²⁸⁾

Debe haber sido un gran consejo para Chazarreta, que luego agregaría un elemento de “juventud, lozanía y belleza” para el espectáculo: la cancionista Patrocinia Díaz²⁹⁾. Pero no substituyó a los bailarines veteranos con otros jóvenes ya que el efecto de la extrañeza fue positivo por una parte, y la expe-

riencia y la madurez fueron insustituibles por otra. Y además, Narcisca de Ledesma iba a ser símbolo de la autenticidad del espectáculo hasta 1930.

(2) Ascenso social

Como hemos dicho, Chazarreta buscó siempre presentarse en el mejor teatro de la ciudad. Sin embargo, para su debut, el Gobierno de Santiago del Estero le negó el uso del Teatro 25 de Mayo, recientemente inaugurado, proclamando que su Conjunto no era “de primer orden.”³⁰⁾ Después, cuando su actuación en el Belgrano de Tucumán se suspendió por orden del Intendente municipal, un cronista anotó lo siguiente :

Espectáculo que sería pasable en circo, no debe subir a la escena de un teatro donde concurre la gente más culta³¹⁾.

El proyecto de Chazarreta tenía que enfrentarse siempre con este tipo de visión clasista³²⁾. Pero justamente por esta razón, el teatro podía convertirse en el jurado del proyecto. La aprobación en el teatro prometería el ascenso social. Por eso, desde el principio Chazarreta apuntó al escenario de Buenos Aires.

Por otra parte, los intelectuales fueron otro medio que le permitió aumentar el valor de su proyecto. Chazarreta, siempre atento a las circunstancias, no dejó pasar la visita del escritor Leopoldo Lugones por Santiago, en 1913, sin concederle una audición privada en su casa³³⁾. Después, a pedido de Lugones, le envió sus materiales de música. Lugones, por su parte, los incorporó a un ensayo sobre la música popular argentina, y lo publicó, primero en una revista de París, y luego en *El Payador* (1916). Ricardo Rojas también incluyó la música escrita por Chazarreta en su *Literatura Argentina : I Los gauchescos* (1917) para verificar las notas particulares de la música vernácula.³⁴⁾

(3) Divulgación

En los álbumes musicales de Chazarreta se puede hallar otra prueba de su asiduo contacto con los intelectuales. Numerosos nombres de intelectuales locales y nacionales figuran en la dedicatoria. Además algunos le apor-

taron las letras de canciones.³⁵⁾ Las letras escritas por ellos, junto con su prestigio, lo beneficiaron al atenuar la nota de disonancia. Entonces las canciones regionales, cantadas con la voz fina y premiada de Patrocinia Díaz, fueron el arma de promoción.

La publicación de partituras y álbumes fue una de las tempranas actividades de Chazarreta. Su *Primer Álbum* musical salió a la venta, por suscripción, en 1916.³⁶⁾ En la tarea de buscar editorial y promocionar su espectáculo, Chazarreta viajó a Buenos Aires en 1917, sin conseguir su objetivo. Sin embargo, logró comunicar su intención a la prensa, y una nota extensa apareció en la revista *Comentario*.³⁷⁾ El diario *La Vanguardia* también anunció su visita y publicó algunas de sus páginas musicales³⁸⁾.

Mientras tanto, Chazarreta reorganizó su Conjunto de Arte Nativo y seguía actuando en Santiago. En 1918, agregó otra iniciativa a su proyecto. Creó un Conjunto Infantil de baile, lo cual le permitió llegar a los escenarios antes vedados³⁹⁾. El Conjunto Infantil, al que solía concurrir hijos de familias acomodadas,⁴⁰⁾ desarrolló otro tipo de espectáculo de la disciplina e ingenuidad.

II El Nacionalismo Musical : Arte y su proyecto

1 Cuarta encuesta de “Nosotros”

Antes de ocuparnos del acontecimiento de la llegada del Conjunto de Arte Nativo a Buenos Aires, nos detendremos a echar una mirada al ambiente cultural de la Capital. La sociedad porteña, sujeta a la obligada influencia de Europa, acababa de comenzar la búsqueda de sus propios valores, y se discutía sobre la posibilidad de un Nacionalismo Musical, dentro del marco del Arte.

Durante el año 1918 la revista *Nosotros* realizó una encuesta titulada “Nuestra música y el folk-lore [sic]”, a causa de los comentarios enviados por unos lectores quienes rechazaron las ideas americanistas de Gastón O. Talamón. Esta revista que integraba a intelectuales de la generación anterior con jóvenes desconocidos, se caracterizaba por ser receptora de todas las voces⁴¹⁾. Por lo tanto, el análisis de la encuesta podría proporcionarnos un

panorama del campo intelectual, sobre todo de Buenos Aires, en lo referente al tema del Nacionalismo Musical.

Talamón fue crítico musical de *Nosotros* y manifestaba ideas americanistas en sus artículos. Convencido de la posibilidad de crear la Música Nacional, Talamón llamó la atención del lector al referirse al escaso aprecio que ella inspiraba al público.⁴²⁾ Esto se debe, según él, a que las obras carecen de una personalidad que armonice con las condiciones sociales y geográficas en que vive el compositor.⁴³⁾

Por esta razón, Talamón sugirió a los compositores la receta para salir del estancamiento :

El estudio del folk lore [sic] conjuraría este peligro y daría nuevos impulsos al arte nacional (...) Además, la difusión y divulgación de esos estudios, las piezas menores y fáciles que de ellos surgieran, prepararían en el público un ambiente propicio...⁴⁴⁾

Sin embargo, un colaborador anónimo atacó duramente estas ideas, y señaló, a su vez, el peligro de aferrarse al folklore :

...si desde ahora, siguiendo esa llamada nueva escuela, los compositores argentinos escribieran sobre temas indios, (...) no podrían avanzar ni perfeccionar su arte, estarían condenados a dar vuelta siempre dentro del mismo círculo, limitando las expansiones del temperamento⁴⁵⁾.

Visto el enardecimiento de la polémica, la redacción de *Nosotros* preguntó a los músicos, intelectuales, literatos y críticos, enviando un circular que indagaba acerca de la posibilidad de crear un arte musical típico basado en el folklore, y qué tendencia deberían seguir los compositores americanos.⁴⁶⁾ El resultado de la encuesta fue así : la mayoría, 19 sobre 28, creía en la posibilidad ; la mayoría, 17 sobre 28, opinaban que deben seguir la tendencia que le resulte a cada cual de su propio temperamento⁴⁷⁾. Talamón expresó su satisfacción por el resultado, y añadió que en otros países de Amé-

rica también imperaba el mismo criterio⁴⁸⁾.

A sólo dos años del calor del Centenario de la Independencia, el resultado no fue nada sorprendente. Eran momentos de un nacionalismo en boga. Sin embargo, junto a esta constatación, nos interesa analizar los distintos matices con que contestaron los opinantes y las opiniones a veces desviadas de la encuesta, para poner de relieve los puntos de enlace en medio de la diversidad de posiciones.

2 Folklore como materia prima

En primer lugar, debemos aclarar en qué medida el folklore tuvo importancia en estos debates. En uno de sus textos Talamón había llamado al folklore la “materia prima” para la Música Nacional.⁴⁹⁾ En la respuesta de la encuesta muchos opinantes coincidieron con esa mirada, y recurrieron a términos económicos tales como “explotar” o “acrecentar”.⁵⁰⁾

Pero, desde luego, fueron los compositores quienes manifestaban deseos de utilizar esos recursos para sus obras. Por ejemplo, uno de ellos subraya la necesidad de inspirarse en el folklore “para conocer los tesoros insospechados que contiene en ritmos y giros melódicos”.⁵¹⁾ Otro compositor cree que los compositores deben “dejar rastro de su espíritu” además de “interpretar y *asimilar* su sentimiento”.⁵²⁾ Los compositores querían sacar provecho de los elementos útiles para su creación artística. Puesto que la mayoría de ellos, nacidos en Argentina o en el exterior, se formaron en Europa, sus modelos fueron compositores rusos, checos, húngaros o españoles que tenían fama a nivel internacional. Entonces, había que encontrar algo consistente y “descubrir –como manifestaba uno de ellos– donde radica su emoción y espíritu” en vez de “transcribirlos copiándolos literalmente.”⁵³⁾ Pero hubo también un alerta sobre la dificultad de hacer música nacional sin “pasar por el fino tamiz de la técnica moderna.”⁵⁴⁾

Resulta claro que imitar al folklore no estaba en sus objetivos. Para transformarlo había que recurrir a la creatividad y la técnica.⁵⁵⁾ Precisamente la creatividad y la técnica son los dos elementos del Arte sin los cuales no se distingue de las demás actividades. Por consiguiente, resaltar la importancia del folklore implica dar énfasis a la iniciativa del compositor. Desde el punto

de vista del público, es menester esperar la llegada de “genios” para que elaboren la materia prima.⁵⁶⁾ Sin embargo, desde la misma concepción podría deducirse una evaluación negativa. Por ejemplo, había voces en contra del folklore ya que se trataba de un “elemento pintoresco de primer orden,⁵⁷⁾ o que no basta a “construir, por elaboración artística, una música típicamente argentina.”⁵⁸⁾

De todos modos, lo cierto es que entre los artistas e intelectuales se compartía la idea de que era necesario tener tanto “materia prima” como compositores capaces con el fin de crear obras de arte. Y ambas cosas aún estaban por llegar.

3 Localismo pampeano

Otro punto clave del debate de *Nosotros* fue la posibilidad de explotación del folklore. Talamón advertía la “carencia, en los cantos populares ‘hoy conocidos’ –y son pocos– de ciertas cualidades, de ciertos modos de expresión,”⁵⁹⁾ y pregonaba la necesidad de la recolección sistemática del folklore. Semejantes opiniones se hicieron eco de su reclamo. Y además se enfatizaba en la recolección con fidelidad :

Debe penetrar en la intimidad del pueblo, anotar el mayor número posible de traducciones, buscar sus características comunes y los giros novedosos o personales, para llegar así a precisar la forma genuina...⁶⁰⁾

Sin embargo, había otras opiniones que dudaban de su provecho debido a la ignorancia o indiferencia. A través de lectura de las respuestas resulta evidente que los motivos populares conocidos en Buenos Aires eran escasos y parciales. Publicaciones de partituras y su repertorio eran muy reducidos respecto al número y variedad.⁶¹⁾ Por tanto cada uno manifestaba su evaluación en base a su limitado conocimiento, como lo prueba la cita siguiente :

La invariable tristeza de los temas llamados criollos, es, pues, a mi juicio, el enemigo más terrible con que tendremos que luchar.⁶²⁾

Cabe subrayar que en varias respuestas negativas se remitía a esta “tristeza” o “monotonía”. Uno de los opinantes se aventuró a decir así :

El *Folklore* argentino no existe, porque no puede considerarse como tal la música denominada ‘criolla’, ‘gauchesca’, ‘los tangos’, ni ‘los estilos’, que son derivados –todos, sin excepción– de cantos y bailes españoles.⁶³⁾

Todas las especies referidas son de la región pampeana o alrededor de la ciudad de Buenos Aires.

En medio de esta polémica, dos antropólogos desplegaron sus teorías del folklore. El primero, un lingüista de renombre, descartó la idea de que el aspecto musical del folklore argentino pudiera ser una fuente de inspiración ya que el folklore propio aún estaba en desarrollo, salvo algunas excepciones⁶⁴⁾. Por otro lado, el segundo, un arqueólogo, sugirió que la música folklórica montañesa, desconocida en Buenos Aires, tendría alto valor mientras la música de la llanura era simple producto de importación⁶⁵⁾. De todos modos, ambos coincidieron en enfatizar la necesidad de una investigación científica.

La intervención de estos antropólogos es digna de mención en la medida que nos recuerda la parcialidad de los opinantes. Ellos expresaban su pensamiento nacionalista sin darse cuenta de su localismo. Los antropólogos simplemente indicaron el hecho de que había otras regiones que debían ser tenidas en cuenta.

Para completar este panorama de opiniones, cabe destacar que había tanto pesimismo como optimismo hasta el extremo. Unos aseguraban que América carecía de ricas tradiciones,⁶⁶⁾ y otros dudaban la necesidad de la búsqueda ya que bastaba con lo que existía.⁶⁷⁾ Todo lo dicho manifiesta de manera elocuente la generalidad de la ignorancia e indiferencia.

III Recepción del Arte Nativo

1 Entre la simpatía y el exotismo

(1) Inauguración de una crítica

El Conjunto de Arte Nativo dirigido por Chazarreta no tenía antecedentes del mismo tipo en Argentina. Entonces, su llegada a Buenos Aires en 1921 inauguró un campo de escritura adonde se fueron registrando una serie de textos : crónicas, críticas, comentarios, etc.⁶⁸⁾ Diarios y revistas publicaron notas en torno a la actividad del conjunto en el Teatro Politeama de Buenos Aires. Es evidente que el espectáculo suscitó gran curiosidad en el público. Las notas que apuntaban el programa del espectáculo, el elenco, los elementos llamativos y la reacción de los espectadores amplificaron el éxito del espectáculo.

Sin embargo, el respaldo de los intelectuales fue decisivo para su éxito y consagración. Ellos, con sus firmas, le otorgaron el necesario atributo de prestigio. Ricardo Rojas, ideólogo del nacionalismo cultural argentino, escribió un extenso artículo para *La Nación* el día del estreno del conjunto.⁶⁹⁾ Al describir la escenografía, Rojas evocó la obra del pintor costumbrista Gutiérrez Gramajo, y su propio libro *El país de la selva* (1907) donde describió poéticamente el paisaje, la vida y las costumbres de Santiago del Estero. Después de señalar aparente pintoresquismo, expresa así su impresión :

Al contemplar la escena del Politeama, comprendí que estábamos en aquella penumbra deleitable de la emoción colectiva que es el folklore, cuando el espíritu humano va a salir de la realidad para transfigurarse en las esferas del arte.

Rojas vio en el espectáculo el germen del arte primitivo capaz de generar obras de arte superior, por eso lo identificó con el “coro dionisiaco”, del cual, según él, nació la tragedia griega. Chazarreta y su conjunto fueron el agente de “transplantar el repertorio estético de nuestros campos a la escena teatral de las ciudades”.

De todos modos, valorando esa obra de “enorme trascendencia para la nacionalidad”, Rojas asume el papel de propagador del mérito del espectáculo :

El espectáculo que hoy se ofrece al público de Buenos Aires no defraudará ni la curiosidad, ni la emoción de quienes vayan a verlo con simpatía. (...) Si alguno resultara defraudado, es porque fué con el corazón vacío.

La afirmación de Rojas fue tan influyente como decisiva en materia de crítica del espectáculo. Un comentarista de *La Montaña* escribió, con cierto cinismo, lo siguiente :

Después del elogio que anticipó a los méritos de esta troupe netamente aborigen Ricardo Rojas, nosotros, modestos “plumíferos”, cremos [sic] prudente callar, y aplaudir con él.⁷⁰⁾

Muchos otros comentaristas adoptaron esta actitud y reprodujeron, de manera tanto explícita como implícita, las observaciones y valoraciones articuladas por Rojas en sus textos.

La prensa de la época no contó con un lenguaje adecuado para describir la puesta en escena de Chazarreta. El uso de la palabra “folklore” no estaba en uso fuera del reducido ámbito de los intelectuales. Prueba de ello es un error cometido por un cronista, quien escribió “Gock’lore” en lugar de “folklore.”⁷¹⁾ Los comentaristas hicieron uso de comillas, letra itálica, paréntesis, paráfrasis, etc. Cuando se agotan todos los recursos, se ven en el caso de recurrir al vocabulario de distanciamiento : *exótico, raro, extraño*, etc. Desde luego, este modo de empleo de palabras implica la percepción negativa, pero el exotismo es ambivalente en la medida en que la diferencia es atracción también. Por eso, sería más apropiado suponer que el exotismo y la simpatía constituyen dos polos opuestos entre los cuales existe distintos grados de atracción por lo otro.⁷²⁾ Había desaprobación como lo prueba la siguiente cita :

Ver presentarse en público una compañía de aborígenes es para Buenos

Aires, cosa más que rara.⁷³⁾

Este crítico estaba en contra del folkorismo. Por tanto, admitiendo que en las provincias existía gran cantidad de melodías a la espera de la recolección, manifiesta que “eso no indica que al hacerlo encontremos una nueva forma que sirva de orientación para la futura música nacional”.

Pero generalmente la crítica y el comentario hicieron coro al elogio de Rojas. En muchos casos los comentaristas dieron énfasis a los rasgos de simpatía. Precisamente este lenguaje de aprobación y de simpatía, promovido por distintos motivos, jugó un papel imprescindible para el advenimiento del Conjunto de Arte Nativo.

(2) Tangofobia, Yanquifobia y Nacionalismo Musical

Ricardo Rojas no fue el único intelectual que respaldó al conjunto de Chazarreta con palabras. Había otros factores a favor del éxito del espectáculo. Eduardo Zicari resaltó el valor del espectáculo desde el ángulo de lo moral del baile :

Sus danzas, eminentemente espirituales, están desposeídas de las intenciones eróticas y el abrazo, por el contrario, se ausentan para dar paso a la inocencia y al candor. Sólo se percibe esencia ética en sus movimientos, sugerencias estéticas, gracia y afabilidad.

¡Qué ejemplo para el abrazo lujurioso del tango que inquieta y desorbita a nuestra sociedad!...⁷⁴⁾

Semejante tangofobia está presente en la prensa de la época y, al mismo tiempo, se pronuncian elogios al repertorio coreográfico del conjunto. Para la elite cultural, el tango, el lugar donde confluyen lo extranjero con lo marginal, fue símbolo de turbulencias culturales, por lo menos hasta su legitimación por vía Europa.

Otro objeto de repudio eran ritmos y danzas de importación. Muchos ritmos y danzas llegaban con la cinematografía y el jazz band procedentes de

Estados Unidos. El crítico de *La Época* opinó que las danzas que se vieron en el espectáculo fueron “más dignas, por cierto de difundirse en nuestro país, que ciertos bailes de salón, adefesios acrobáticos y epilépticos que nos vienen del extranjero.”⁷⁵⁾

El Nacionalismo Musical, desde luego, fue otro factor de simpatía por el espectáculo. Julián Aguirre, compositor considerado el iniciador del nacionalismo folklórico en Argentina,⁷⁶⁾ escribió :

El perfume de argentinidad, el hábito 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.

La Rioja, Salta, Catamarca, Entre Ríos, deben encerrar tesoros análogos que no conocemos y que enriquecerían con notas nuevas las inspiraciones de los compositores argentinos.⁷⁷⁾

Cabe destacar que el énfasis está en la producción artística.⁷⁸⁾ Aguirre interpretó el espectáculo como muestrario musical de la provincia de Santiago del Estero. Sin embargo, lo que realmente le llamó la atención no fue el elemento musical sino el coreográfico. En cuanto a la música anotó su pobreza y mediocridad.

Por otra parte, Gastón Talamón, autor del debate desarrollado en *Nosotros*, aplaudió también la iniciativa de Chazarreta y afirmó que fue “una revelación sensacional y fecunda para el público y para los artistas”.⁷⁹⁾ Talamón observa que el norte argentino ha formado un folklore “variadísimo, admirable, característico, de indiscutible unidad espiritual” y sugiere la posibilidad de crear un “arte ibero-americano único” debido a la semejanza con el folklore del Ecuador, Perú y Bolivia.

Lo cierto es que la llegada del Conjunto de Arte Nativo de Chazarreta significó el descubrimiento del repertorio musical norteno, sobre todo su elemento coreográfico, hasta entonces desconocido.

(3) Apoyo del público

A la legitimación concedida por artistas e intelectuales, se suma el apoyo del público. Todos los indicios demuestran el éxito contundente del Conjunto de Arte Nativo en Buenos Aires. Desde el debut al público, el 18 de marzo de 1921 en el Politeama, las entradas para cuatro funciones se vendieron por completo.

Por esta razón, los empresarios del teatro decidieron prolongar las actuaciones del conjunto, que llegó a presentarse en el Teatro Colón, indudablemente la mejor sala del país, y compartió el escenario con la Banda Municipal. Parte de la recaudación de estas funciones se destinó a los inundados de la provincia de Santiago del Estero⁸⁰). Luego el conjunto realizó una gira por La Plata, Montevideo, Santa Fe, Paraná, Rosario, terminando en Córdoba a mediados de julio.

El éxito fue el resultado de la concurrencia de numeroso público al teatro. Las crónicas dan cuenta de la expectativa en los primeros días. En la audición especial para la prensa, la función se interrumpía muchas veces por pedido de repetición de algunas piezas⁸¹), y también hubo gente que subía al escenario para participar del baile⁸²). La mayoría de la concurrencia vino atraída por la novedad del espectáculo. Sin embargo, había otro tipo de espectadores que sentían nostalgia y añoranza.⁸³) Eran los provincianos residentes en Buenos Aires, de cuya presencia no se ha otorgado muchas páginas en la historia argentina.

Representando el sentimiento de ellos, José Gauna, un intelectual santiagueño, escribió lo siguiente :

Surgen los recuerdos y evócanse las horas de felicidad idas para no volver jamás ; emerge del fondo de las cosas palpitantes, el hogar, la casa, la quinta, el honesto y pudoroso amor familiar...⁸⁴)

Más tarde, cuando otros artistas provincianos empezaron a llegar a Buenos Aires, los provincianos residentes tuvieron más poder de movilización. Pero por el momento permanecían en la sombra.

2 Repercusión

(1) Impresión de ingenuidad

Pese a que se calificó de modesto, el espectáculo tenía varios factores de simpatía. Ante todo, el ideal de la integridad fue el mensaje principal, y atrajo la atención del público. El espectáculo se desarrollaba alternando sus tres elementos: el elemento poético (canto), el elemento musical (orquesta) y el elemento coreográfico (baile). Por cierto el espectáculo se manifestaba lo que le faltaba a la sociedad de Buenos Aires: la armonía y la unidad. Así, el mérito del espectáculo fue el de representar la integridad. Para la presentación en el Politeama el elenco fue de más o menos 20 personas. Entre ellos había integrantes capaces de intervenir en otros elementos: bailarines que cantan, cantores que bailan, etc. Un cronista vio ahí la homogeneidad, y Rojas reconoció la imagen armónica de la mitología griega.

Es cierto que había expectativa del primitivismo entre el público. Pero la intención de Chazarreta fue más que ello. Quería representar las notas particulares sin mengua del refinamiento. Chazarreta se esmeró en excluir la disonancia, la rudeza y la irregularidad en el espectáculo. La mayoría de los espectadores no advirtieron esa sutileza, y lo exótico atrapó su mente. Se destacaba una especie llamada la “vidala” entre las canciones, con una melodía triste y hermosa que hacía notar la influencia indígena, y acompañada de un tambor típico. Se calificó de agradable, fresco e ingenuo.

Sin embargo la voz que la interpretaba, la cantante Patrocinia Díaz, era muy a gusto de la época, y la impresión del agrado, frescura e ingenuidad le debían en gran medida. Si no hubiera sido ella, no habría dado la misma impresión. Al respecto un colaborador anónimo escribió lo siguiente en *Ultima Hora*:

...la señorita Díaz canta bien; su expresión es bastante comunicativa; pero canta como cualquier metropolitana que se dedique a ello; los verdaderos santiagueños agrestes y rudos tienen “idioma”, al que le llaman “quichúa” [sic]; es necesario, pues, que la Patrocinia cante la vidalita en quichúa, con todo el sentimiento de los nativos del norte y así se habrá llegado a realizar el propósito que se busca...⁸⁵⁾

Es evidente que Chazarreta no tenía el propósito de llegar a tal extremo. Pero esta observación nos releva la intención y la estrategia de Chazarreta : una voz fina, comunicativa y estilizada para adornar canciones simples y exóticas para la mayoría. Si había algo de ingenuidad, era de naturaleza simulada.

Hubo también críticas al artificio de esa ingenuidad simulada. El crítico de *Orfeo* advirtió que “en ese conjunto carece ella [=Patrocinia Díaz] de la ingenuidad que caracteriza a los demás.”⁸⁶⁾ Por otra parte, *La Nación* reprochó su “inclinación al ademán y a la sandunga de las tonadilleras”, y señaló el mismo tipo de “irregularidades” en la orquesta también.⁸⁷⁾

Ante un público que esperaba ver solamente la ingenuidad en el espectáculo, ni Patrocinia ni la orquesta, bien preparadas y elaboradas, fueron elementos sin artificio. A veces chocaba la expectativa del público con la intención del espectáculo.

(2) Sorpresa y admiración

Entre los tres elementos constituyentes del espectáculo de Conjunto de Arte Nativo, el elemento coreográfico suscitó tanta admiración como extrañeza.⁸⁸⁾ Se escribió más sobre el baile.⁸⁹⁾ El espectador percibió la novedad y la variedad de danzas. Pero en realidad, lo que les parecían novedosas y variadas fueron sus denominaciones y sus fórmulas.⁹⁰⁾

Sobre este rasgo fácil de percibir se escribió mucho. Pero había una danza que quedaba al margen de otras danzas. En el citado texto Rojas llamó la atención del público al referirse a una de las piezas más impresionantes :

“el malambo”, baile extraño por su nombre y por su composición, pues no entran en él mujeres, y lo miman tres hombres solos.

Cabe destacar que fue “extraño por su nombre y por su composición”. Rojas admite que esta pieza no se somete a la nomenclatura de las danzas populares ni a la fórmula coreográfica que rige a las demás.

Bailan estos por turno (...); no hay dibujo determinado, y la gracia consiste en no repetir los movimientos; de suerte que los pies van diciendo la alegría, la impaciencia, la burla, el furor, la esperanza o la desesperanza de aquellas almas en celo, hasta que alguno queda dueño del campo. Así resulta este pequeño drama una continua creación, piedra de toque del ingenio y de la destreza.

Esta pieza, el malambo, fue el elemento más explosivo de sorpresa y admiración del espectáculo. En el malambo se vieron la creatividad, la espontaneidad y la irrepitibilidad, las que no permitirían describir su coreografía. Era puro movimiento del cuerpo y por eso era el baile por antonomasia.⁹¹⁾ Cabe destacar que algunos cronistas lo compararon a la coreografía acrobática de bailarines rusos.

De todos modos, el impacto del baile no es atribuible al malambo solamente. Había otras danzas de pareja, otros atractivos de la expresividad femenina, picardía, humor, gracia, amargura, etc. Todo ello afianzó el cumplimiento del primer período del proyecto cultural de Andrés Chazarreta. Pero lo cierto es que el baile, que a veces desbordaba la regla que fijaba Chazarreta en el espectáculo, reveló su peculiar belleza e impresionaba a los espectadores. El mensaje de Chazarreta llegó a un numeroso público, y algunos cronistas proclamaron hasta la “posibilidad de crear un arte coreográfico argentino.”⁹²⁾

3 Formalización del proyecto

El proyecto cultural del Arte Nativo culmina con la presentación en el Politeama de Buenos Aires y subsiguiente gira por otras ciudades. Después se harán otras presentaciones y giras con nuevos elementos, y siguen su marcha hacia adelante.

Pero, al haberse cumplido ya el objetivo de llegar a Buenos Aires, el proyecto se formaliza. El mensaje ha penetrado al corazón de Buenos Aires. El proyecto que se venía agrandando desde lo personal a lo colectivo, de lo colectivo a lo local, empieza ya a tener alcance nacional.

Entonces, con el crecimiento del proyecto, el saber local recopilado por

Chazarreta se va a transformar más aún. Apuntaremos brevemente algunos hitos importantes en el período posterior.

Primero, el proyecto se multiplica en distintos lugares del país con nuevos elementos y con otros exponentes. El proyecto de Chazarreta será siempre el modelo de otras iniciativas. Cantores, músicos y bailarines se dirigen a la ciudad buscando una oportunidad. Se desprenden algunos artistas del conjunto de Chazarreta para probar su suerte.

Segundo, se va multiplicando el número de las danzas en base al repertorio coreográfico que fijó Chazarreta. Nuevos exponentes aportan lo suyo, y aparecerán maestros del baile que inventarán danzas nuevas.

Tercero, proliferarán guías didácticas para la práctica del baile : manual de danzas, partitura, grabación, etc. Chazarreta hará su aporte grabando y actuando en la radio. Además un trabajo importante sería la publicación de *Coreografía descriptiva de danzas nativas*.⁹³⁾

Cuarto, de acuerdo con lo anterior, nace una práctica social nueva respecto a las danzas. Se crean recintos como la academia, la peña (club) y el festival. Chazarreta crea su propia academia de baile en Buenos Aires (1941). Por otra parte, el conjunto de baile nativo del cual fundó la base Chazarreta será la matriz de otros conjuntos. Los conjuntos profesionales, que se llamarán "ballet" intentarán incorporar técnicas teatrales y coreográficas.

A consecuencia de todo ello, se produce un resurgimiento de la práctica de las danzas vernáculas en distintos ámbitos sociales, lo cual será el objeto de próximos estudios.

Conclusion

En este trabajo bosquejamos el proceso de la formación de un proyecto cultural local y su recepción nacional en relación con otro proyecto más privilegiado. Prestamos atención a un sujeto social al que llamamos intermediario cultural, y documentamos su producción cultural, reivindicando el proceso de producción en vez de trazar la biografía.

Algunos dirían que hay contradicciones en la producción cultural de Andrés Chazarreta. Como hemos visto, el espectáculo del Arte Nativo causó un

desencuentro de la expectativa del público con la intención de Chazarreta, y el factor extraestético contribuyó a su éxito, como ha señalado Vega. El desencuentro se debe a que la división social y la falta de conocimientos como consecuencia de ella, no le permitiesen a muchos espectadores ver y verificar la intención del espectáculo. Simplemente lo tomaron tal como lo vieron. Por otra parte, las actividades de Chazarreta, siempre condicionadas por los medios de comunicación, le obligaron a transformar, reorganizar y simplificar los materiales con que trabajaba. Las contradicciones emanan de la percepción errónea de su autenticidad.

Lo cierto es que Chazarreta dio escritura al patrimonio musical local para poder transmitirlo a través de los medios de comunicación. Desde ahí empezó la nueva fase de la música y coreografía vernáculas. A pesar del desencuentro y de la limitada recepción en lo estético en contraste con lo ideológico, no podemos pasar por alto del sentido de este desenvolvimiento que provocó la inversión del flujo del saber en la sociedad argentina. En este sentido, es muy significativa la aparición de la práctica de las danzas vernáculas en Buenos Aires en el período posterior.

La experiencia musical es tanto individual como colectiva. A través de la música uno puede imaginar un grupo humano, y hasta puede participar en él de un modo. Por eso la música ha sido siempre el tema preferido del nacionalismo cultural. Hablar de la música nacional supone la existencia de alguna fuente legítima para construir la base de la música para todos. A partir de la Europa decimonónica, se buscó esa fuente en el folklore. Pero la misma fuente sirve para consolidar la identidad de un grupo social, muchas veces del lugar de origen, que reclama la propiedad de ella.⁹⁴⁾ Una vez lograda la meta, ya no permanece en el mismo lugar : se expande, se nacionaliza y se populariza.

El proyecto del Arte Nativo llegó a nacionalizarse, y, por decirlo así, a popularizarse a medias. De todos modos, presumimos, por lo menos, que hemos evidenciado el proceso de la nacionalización. El proceso de la divulgación aún queda por corroborarse y corresponde al período posterior a 1921. De modo que debemos seguir la tarea de la documentación ampliando la pers-

pectiva e incorporando nuevos elementos. Sería necesario bosquejar la genealogía de las prácticas relacionadas y registrar voces de los cultores en cada cual.

* Mi agradecimiento a todos los que han ofrecido un apoyo incondicional a este estudio. En particular a Fabio Carabajal, a la familia Chazarreta y la Casa-Museo Andrés Chazarreta, que me permitieron entrever el antepatio de lo santiagueño.

** Profesor contratado del Instituto de Educación Audiovisual de Lenguas de la Universidad de Keio. E-mail : taronagano@dream.com

Notas

1) Sawers dedicó un libro para constatar la causa de las disparidades regionales en términos económicos. Cf. Larry Sawers, *The Other Argentina : The Interior and National Development* (Boulder : Westview Press, 1996).

2) Por orden de aparición : Carlos Vega, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (Bs. As. : Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981)*. ; Agustín A. Chazarreta, *El eterno juglar (Andrés Chazarreta : Su vida y obra)*. (Bs. As. : Ricordi Americana, 1965) ; María Carmen Leonard de Amaya, *Andrés Chazarreta y nuestro folclor* (Bs. As. : Librería Huemul, 1967) ; Luis C. Alen Lascano, *Andrés Chazarreta y el folklore* (Bs. As. : Centro Editor de América Latina, 1972).

*El trabajo de Vega apareció como una serie de artículos en la revista *Folklore* entre 1963 a 1965. Después el Instituto de Musicología editó este libro como una obra póstuma. Se dedicaron 20 capítulos, en un total de 51, al estudio de la obra de Chazarreta.

3) El museo Chazarreta conserva una de las tres carpetas originales (libro D).

4) Vega, op.cit., p.8.

5) Desde comienzos, Vega manifestó su preocupación por no conceder la denominación de "folklorista" al cultor de la música tradicional. Cf. Vega, *Danzas y canciones argentinas* (Bs. As. : Ricordi, 1936).

6) Vega, *Apuntes*....., p.95.

7) *Ibid.*, p.141.

8) *Ibid.*, p.152.

9) *Ibid.*, p.153.

- 10) Ibid., p.152.
- 11) Alen Lascano, op.cit., p.73.
- 12) Al tratar el problema del mediador de la cultura popular en la Europa moderna, Burke define que es “intermediario entre la pequeña y la gran tradición”, y también “entre las citadas fuentes y nosotros”. Queremos añadir la tercera cualidad de “interventor a los medios de comunicación” a las dos que fueron abordados por él. Cf. Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid: Alianza, 1991), p.113.
- 13) Suele llamarse así en Santiago del Estero.
- 14) Andrés Chazarreta, “El éxito de los santiaguenos”, *La Nación*, 1/5/1921 (incluido en *Juicios*).
- 15) Ibid.
- 16) Vega, op.cit., p.101.
- 17) Ibid., p.129.
- 18) Chazarreta, loc.cit.
- 19) Ibid.
- 20) Ibid.
- 21) Agustín Chazarreta relató en su libro algunas circunstancias en que su padre se llevó a cabo su recopilación. Cf. Agustín A.Chazarreta, op.cit.
- 22) Chazarreta recuerda la sorpresa y admiración que se causó entre sus amigos.
- 23) Vega subraya el hecho de que Chazarreta comunicó sus intenciones a los diarios para crear la expectativa con anticipación. Vega, op.cit., pp.112-113.
- 24) Alen Lascano señala que Chazarreta contribuyó a la revitalización del arpa ya decaído en desuso hasta fines de la década del 20. Alen Lascano, op.cit.
- 25) *El Siglo*, 19/6/1911; *La Mañana*, 19/6/1911 (*Juicios*).
- 26) Cf.Vega, op.cit.
- 27) Véase III-2.
- 28) *El Siglo*, 17/7/1911 (*Juicios*).
- 29) Patrocinia Díaz se había ganado la fama en el ámbito local, y Chazarreta la incorporó tres años antes del debut en Politeama. Cf. Alen Lascano, op.cit., pp.89-90.
- 30) *El Liberal*, junio de 1911 (*Juicios*).
- 31) *La Razón*, 2/8/1911 (*Juicios*).
- 32) Sra. Victoria Corvalán, ahijada de Chazarreta, me comunicó que a principios de siglo la gente de familias distinguidas despreciaba al criollo (Santiago, 23/7/1996).

- 33) Vega, op.cit., p.132.
- 34) Rojas, op.cit., Capítulos VIII y IX.
- 35) Cuarto álbum (1927).
- 36) Leonard de Amaya, op.cit., p.85.
- 37) J.C. del Giúdice, "El folklore musical y la música contemporánea", *Comentario*, abril de 1917 (*Juicios*).
- 38) *La Vanguardia*, 1/5/1917 (*Juicios*).
- 39) Vega, op.cit., p.137.
- 40) Comunicado personal por la Sra. Andrea Chazarreta (15/10/1997).
- 41) Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural* (Buenos Aires-Barcelona-México : Paidós, 1995), pp.60-62 ; Alejandro C. Eujanian, *Historia de revistas argentinas, 1900-1950* (Buenos Aires : AAER, 1999), pp.59-67.
- 42) "Nuestra música", *Nosotros*, no. 95 (marzo 1917), p.417.
- 43) No. 95, p.420.
- 44) "Por el folk lore", *Nosotros*, no. 89 (setiembre 1917), p.294.
- 45) "A propósito de 'Huemac'", *Nosotros*, no. 89 (setiembre 1917), p.348.
- 46) El circular fue enviado en marzo de 1918 y se publicaron las respuestas en los siguientes números de *Nosotros* : No. 108 (abril 1917) ; No. 109 (mayo 1917) ; No. 110 (junio 1917). Referente a las respuestas, indicaremos abajo en forma de [Opinante, Número, Página].
- 47) "Nuestra cuarta encuesta", *Nosotros*, no. 112 (agosto 1917), p.539.
- 48) "Nuestra música y el folk-lore" *Nosotros*, no. 113 (setiembre 1918), pp.137-138.
- 49) *Nosotros*, no.89, p.294.
- 50) [Alejandro Castiñeiras, no. 108, p.535].
- 51) [Julián Aguirre, no. 108, p.531].
- 52) [Pascual de Rogatis, no.109, p.65].
- 53) [Carlos López Buchardo, no.109, p.66].
- 54) [Floro M. Ugarte, no.108, p.533].
- 55) [Alberto Williams, no.109, p.64].
- 56) [Víctor Mercante, No.110, p.229].
- 57) [Mariano Antonio Barrenachea, no.108, p.527].
- 58) [Calixto Oyuela, no.108, p.537].
- 59) *Nosotros*, no.95, p.421.
- 60) [Carlos Pedrell, no.110, p.237].
- 61) Cf.Vega, op.cit., pp.46-48.

- 62) [Floro M. Ugarte, no. 108, p.534].
- 63) [Salustiano Frías, no.109, pp.73-74].
- 64) [Félix F. Outes, no.110, pp.231-232].
- 65) [Salvador Debenetti, no.110, p.234].
- 66) [Luis Reyna Almandos, no.110, p.245].
- 67) [Manuel Gálvez, no.110, pp.242-243].
- 68) Aparte de los artículos incluidos en *Juicios*, que así lo indicaremos, utilizamos otros sacados del libro de recorte original.
- 69) Ricardo Rojas, "El coro de las selvas y de las montañas", *La Nación*, 18/3/1921 (*Juicios*).
- 70) *La Montaña*, 19/3/1921.
- 71) *La República*, 17/3/1921.
- 72) En este sentido objetamos a Vega, quien cita la crítica para fundamentar su hipótesis de que el exotismo fuera uno de los factores del éxito del Conjunto. Es cierto que el exotismo, entendido como la tendencia de gustar de lo otro, es favorable a la aprobación, pero las palabras expresas de recalcar la diferencia significan la suspensión del juicio. Cf.Vega, op.cit., p.149.
- 73) Carlos Enrique Castelli, "Arte del Norte Argentino", *Orfeo*, no. 36 (abril 1921).
- 74) Eduardo Zicari, "Música, danzas y cantos nativos", *La Época*, 22/3/1921 (*Juicios*).
- 75) *La Época*, 17/3/1921(*Juicios*).
- 76) *Diccionario biográfico, histórico y geográfico argentino*, 1a.ed. (Buenos Aires : El Ateneo, 1997).
- 77) Julián Aguirre, "Cantos y danzas nativas", *El Hogar*, 25/3/1921(*Juicios*).
- 78) Vega asegura que la mayoría de los intelectuales y artistas no veían el espectáculo, sino sus elementos y posibilidades artísticas futuras. Cf. Vega, op.cit., p.141.
- 79) Gastón O. Talamón, "Arte Nativo", *Música de América*, 30/3/1921 (*Juicios*).
- 80) *La Época*, 7/4/1921.
- 81) *La Argentina*, 18/3/1921 (*Juicios*).
- 82) *Crítica*, 17/3/1921 (*Juicios*).
- 83) Vega, op.cit., p.141.
- 84) José L. Gauna, "Artistas santiagueños : Conjunto criollo de música, cantos y danzas nativas", *Belgrano*, 27/3/1921 (*Juicios*).
- 85) P.P. (anónimo), "Los del público opinan", *Ultima Hora*, 25/3/1921.
- 86) Castelli, loc.cit.

- 87) *La Nación* 29/3/1921.
- 88) El repertorio de danzas , según Vega, “antiguas, agradables y desconocidas” fue el más importante instrumento de penetración que manejó Chazarreta. Vega, op.cit., p.153.
- 89) Hasta aquí empleamos los términos “danza” y “baile” sin diferenciación alguna. Según la Real Academia Espanola, *Baile* es “acción de bailar” y *danza* es “acción y manera de bailar.” Por extensión, se entiende por *baile* a cada una de las maneras de bailar, festejo, local o recinto, espectáculo. En cambio, se entiende por *danza* como cierto número de danzantes que se juntan para bailar. Por tanto, modificando las definiciones de la RAE, discriminaremos como lo siguiente : *Baile* es la acción de bailar, y el espacio donde se produce esa acción ; *Danza* es la manera de bailar, y la ejecución de ella. Cuando se trata del fenómeno coreográfico popular en Argentina, suele usarse *danza* para designar tipos o especies. *Baile* es más general y abarcador. Entonces se puede hablar de las danzas en plural, pero no de los bailes. La danza tiene forma y el baile es amorfo.
- 90) Rojas lo sabía muy bien cuando escribió así : “La nomenclatura de los bailes del norte argentino sugiere claramente la intención de sus símbolos.” Rojas, loc. cit.
- 91) Por esta razón, entre otras, el espectáculo de Chazarreta se manifestaba exótico “aun para los tradicionalistas, aun para los provincianos residentes, aun para los patriotas portenos” (Vega, *op.cit.*, p.149) e inclusive para el mismo Rojas que, al parecer, desconocia el malambo. Rojas menciona al malambo en *Literatura Argentina*, pero carece de descripción.
- 92) *La Época*, 19/3/1921 (*Juicios*).
- 93) Andrés Chazarreta, *Coreografía descriptiva de las danzas nativas*, no. 1 (Bs.As. : Pirovano, 1941).
- 94) Martin Stokes, “Introduction”, en Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music* (Oxford-Providence : Berg, 1994), p.4.