

Músicas sin fronteras en San Juan, Argentina (1929-1944). Un estudio desde la prensa regional

Fátima Graciela Musri*

Recepción: 23-08-2023

Aceptación: 05-09-2023

Resumen

Desde la instalación de la radiodifusión en San Juan, región de Cuyo en el centro-oeste de Argentina, se incrementaron el ingreso y la circulación de músicas extranjeras novedosas para la provincia. Estos procesos culturales transfronterizos, amplificados por la industria cultural, se vincularon a diversos factores económicos, sociales y políticos. Dentro del amplio campo de estudios de las relaciones entre la música y los medios masivos de comunicación, este artículo profundiza el análisis de algunos aspectos de la llegada a San Juan de géneros procedentes de gran parte de América y de Europa en un lapso de quince años a partir de 1929.

Palabras clave: prácticas musicales, radiodifusión, industria cultural, estudios latinoamericanos.

Music without Borders in San Juan, Argentina (1929-1944). A Study from the Regional Press

Abstract

Since the installation of broadcasting in San Juan, in the Cuyo region of central-western Argentina, the appearance and circulation of new foreign music increased. These cross-border cultural processes, amplified by cultural industry, were linked to several economic, social and political factors. Within the broad field music and mass media studies, this article produces an in-depth analysis of some aspects related to the arrival of genres from a large part of America and Europe over a period of fifteen years beginning in 1929 onwards in the province of San Juan.

Keywords: music practices, broadcasting, cultural industry, Latin American Studies.

- * Doctora en Artes. Dirige el Instituto de Estudios Musicales (Universidad Nacional de San Juan) donde desarrolla investigaciones en musicología histórica. Desempeña actividad docente en Maestrías y Doctorados en universidades argentinas formando investigadores de grado, posgrado y becarias de CONICET.

Introducción¹

Desde la instalación de la radiodifusión en la provincia de San Juan, región de Cuyo en el centro-oeste de Argentina, se incrementaron tanto el ingreso como la circulación de músicas extranjeras novedosas para la sociedad. Estos procesos culturales transfronterizos, amplificadas por la industria cultural, se vincularon a diversos factores económicos, sociales y políticos. En la misma línea de algunos trabajos anteriores referidos a música y medios de comunicación y la ponencia registrada en video “*Cross-border cultural processes in the Argentinean press in the 1930s*” que se cuentan como antecedentes directos de esta investigación, este artículo avanza en el análisis de algunos aspectos de la llegada a San Juan de géneros procedentes de gran parte de América y de Europa en un lapso de quince años a partir de 1929.² Este periodo se enmarca entre dos hitos que establecieron un antes y un después en la historia cultural de San Juan. Esos hitos fueron el inicio de la radiodifusión comercial en 1929 y la interrupción de la vida cotidiana e institucional de la provincia por el catastrófico terremoto del 15 de enero de 1944.

El estudio de estos procesos se inscribe en la musicología histórica que se amplía gracias al aumento de cruces transdisciplinarios con las humanidades y se interesa en los estudios latinoamericanos desarrollados en América Latina desde la década de 1980.³ Se presta atención al giro epistemológico de las ciencias humanas, alentado desde entonces por el contacto con la antropología cultural, la crítica literaria, la semiótica y los estudios poscoloniales, entre otros.

-
- 1 Este escrito continúa la línea de investigación de mi tesis doctoral titulada “Música y radiodifusión en San Juan. Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944”, dirigida por Silvina Luz Mansilla y defendida en 2015 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Tuvo antecedentes en proyectos desarrollados en la Universidad Nacional de San Juan (Musri, 2007). Agradezco la lectura crítica de Pablo Palomino a este artículo, que surgió de nuestros diálogos en su seminario “El latinoamericanismo musical: prácticas e imaginarios regionalistas entre nacionalismo y globalizaciones (siglos XX y XXI)”, dictado en el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de San Martín en 2022. También agradezco las sugerencias del/la evaluador/a de este artículo que contribuyeron a darle mayor interés de lectura.
 - 2 Un artículo aborda la instalación y temprana radiodifusión en San Juan (Musri, 2016), y otro, la música en la prensa local (Musri, 2021). En cuanto a la ponencia, se incluyó en la mesa temática Local / *global cultural processes of music in the periodical press*, coordinada por Miriam Escudero, en el 21st Congress of the International Musicological Society Atenas, 2022. Las temáticas proceden del Grupo de Trabajo Música y Periódicos de ARLAC / IMS. Disponible en: <https://www.academia.edu/video/jEdBBk>.
 - 3 Ampliar en González (2013).

Más específicamente y dentro del amplio campo de estudios que las relaciones entre la música y los medios masivos de comunicación generan, este trabajo se concentra en las *puertas de entrada* a estas músicas *sin fronteras*, cuya aparición fue favorecida por la radio y otros factores de diversa índole. Por *puertas de entrada* de las músicas extranjeras se entienden, metafóricamente, las vías y sus modos de acceso ligados a las acciones humanas, que son materialmente, el uso de los dispositivos o soportes que las transportaron —como los discos, películas y aparatos reproductores—; e históricamente, los factores socioeconómicos comprometidos con sus desplazamientos —como las migraciones y el comercio internacional—.

En una segunda instancia, se explora la recepción socioestética de tales músicas, que da cuenta de su aceptación socialmente parcelada en el medio y de su circulación por distintos espacios sociomusicales. En esta dirección, se identifican los grupos de músicos residentes en San Juan que incorporaron a su repertorio habitual de folclore cuyano y tango de la Guardia Vieja, los géneros y sonoridades novedosas del *jazz*, la música latinoamericana extranjera, el folclore norteño argentino y los nuevos estilos de tango. También se pone atención a las posiciones ideológicas —favorables o no— de distintos sectores de la población y de la prensa frente al ingreso de las novedades musicales, ya que tales posturas condicionaron su recepción.

San Juan en el contexto histórico-cultural de la nación

Para comprender los desplazamientos musicales focalizados es fundamental establecer las relaciones entre escalas espaciales, desde la transnacional a la local y viceversa. Con esta precaución metodológica se miran alternadamente las situaciones provinciales, nacionales e internacionales y así es posible contextualizar las singularidades musicales descubiertas en la localidad en las estructuras y los procesos macrohistóricos. El enfoque microhistórico aplicado no solo evita una “contemplación aislada del fragmento” (Fernández, 2015: 200), sino que facilita localizar los accesos de las músicas sin fronteras a la ciudad de San Juan y luego explicarlos en relación con lo sucedido en la capital del país.

En los años treinta, San Juan empezaba a insertarse en las redes comunicacionales de la telefonía, radiofonía y del transporte vial, ferroviario y aéreo. Con ello, iniciaba una lenta superación del aislamiento relativo de las ciudades intermontanas y marginales respecto de los centros metropolitanos. Hasta la década de 1920, el contacto cultural más estrecho y frecuente de la capital

sanjuanina había sido con zonas rurales y poblaciones aledañas, y ahora lo intensificaba con los núcleos urbanos más relevantes de Mendoza y Chile a través de viajeros particulares, compañías artísticas itinerantes y del paso fronterizo de los arrieros. Por lo tanto, a medida que las comunicaciones y la industria cultural se instalaban en la provincia, avanzaba un proceso beneficioso de mayor apertura.

Esta modernización de la provincia durante la década de 1930 estuvo fomentada por la salida de la crisis económica de 1929 en el país, que activó una incipiente industrialización de materias primas agrícolas. El desarrollo económico redundó en la modernización urbana y una correlativa movilidad social, la mejora de la sanidad, del bienestar general y un mayor consumo de productos culturales. No obstante, el progreso económico en algunas provincias —como ocurrió en Buenos Aires— no alcanzó a morigerar la migración de jornaleros rurales empobrecidos hacia las orillas de las ciudades en busca de trabajo. En San Juan, la población procedente de zonas campesinas se asentaba en la periferia de la capital haciendo notable el contraste de sus costumbres tradicionales con el modo de vida familiar del centro urbano en vías de modernización.

Luego del golpe cívico-militar de 1930 que instaló la primera dictadura en Argentina, las continuadas batallas discursivas y la violencia callejera dieron cuenta de la inestabilidad sociopolítica. En el contexto mundial de una creciente polarización de naciones en bloques liderados por Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética, la vigilancia y la censura de los poderes conservadores en Argentina se tradujo en rechazo y persecución —bajo el lema “Dios, Patria y Hogar”— de las ideologías anarquistas, socialistas y comunistas. La prensa argentina junto con algunos programas radiales e instituciones educacionales y eclesiásticas fueron escenarios del combate verbal de las distintas tendencias.

A pesar de las tensiones cotidianas, en San Juan varias instituciones artísticas generaron espacios de libertad creativa e ideológica en su interior. Mientras que hubo músicos que adhirieron a las ideologías hispanistas católicas por su origen o formación, y otros, a los salesianos apoyados por prósperas familias italianas, también hubo artistas que opusieron resistencia a los poderes dominantes. A Eugenio Dojorti, conocido artísticamente como Buenaventura Luna, esta actitud de confrontación le valió el exilio temporario. Entre tanto, muchos otros músicos y poetas navegaron por aguas agitadas tratando de mantener sus puestos de trabajo y de ubicarse socialmente en un lugar seguro para desarrollar sus prácticas.

Los acontecimientos internacionales en Europa —la Guerra Civil Española, los avances militares y políticos del fascismo, franquismo, nazismo y comunismo,

la Segunda Guerra Mundial— tanto como las disputas territoriales entre países latinoamericanos —como el conflicto entre Perú y Colombia en 1933, entre otros—⁴ ocuparon grandes espacios de los diarios nacionales y sanjuaninos. Sin embargo, la prensa local no se privó de sumar amplias secciones a la vida social, a la divulgación y publicidad de espectáculos. Ofrecía innumerables noticias y críticas sobre conciertos, recitales y festivales populares, representaciones escénicas, funciones circenses y proyecciones de películas.

Tal como ocurrió en el país, también en San Juan la cultura musical de masas se instaló sobre la base del desarrollo de las empresas nacionales e internacionales radiofónicas, cinematográficas, editoriales y sobre el impacto de la industria discográfica norteamericana. Es observable cómo la prensa siempre tenía un ojo puesto en Estados Unidos. Se recuerda que en San Juan la radiofonía adoptó el modelo norteamericano, es decir, el de empresa privada financiada por la publicidad. Estas industrias aparentemente diferentes entre sí, coordinaron alianzas y conformaron un mismo sistema de funcionamiento económico sincronizado, fuertemente vinculado a medios de comunicación gráfica y al mercado —en San Juan, particularmente, a la industria vitivinícola—.

Ahora bien, relevar la historia de la ciudad de San Juan de las primeras décadas del siglo XX se torna dificultoso por la pérdida de fuentes de información. Muchos rastros se extraviaron con los daños edilicios, demográficos y la interrupción de la normalidad de lo cotidiano debido al destructor terremoto de 1944. El sismo acabó con la vida de aproximadamente diez mil personas y casi con el ochenta por ciento de la construcción urbana.⁵ Por eso es que la hemerografía local conservada ha sido la principal fuente historiográfica para este trabajo. El relevamiento, análisis y sistematización de la información periodística de los quince años seleccionados permitió explorar el ingreso de las nuevas músicas y valorar el papel mediador de la prensa en su recepción. Para lograrlo se utilizaron técnicas de análisis de contenido provistas por las ciencias de la comunicación (Andréu Abela, 2002: 1-34; Colle, 2011; De Luca, 2008: 111-153).

Los diarios disponibles y relevados fueron ocho de San Juan y dos de la vecina provincia de Mendoza. Fue un periodo de inestabilidad política y social, donde

4 “Empezó la guerra entre Perú y Colombia. Ayer se libró el primer combate en Tarapacá. Por el asunto limítrofe de Leticia”. *Diario Nuevo*, 15-02-1933, 1.

5 En 1928, se habían anexado a la ciudad de San Juan algunas zonas de localidades contiguas (Concepción, Desamparados, Trinidad y Santa Lucía). La superficie de la capital provincial creció a “355,5 kilómetros cuadrados con una población cercana a los ochenta mil habitantes, equivalente al cuarenta y cinco por ciento del total de la población de la provincia” (Gironés de Sánchez, 2005: 72).

las pugnas entre ideologías antagónicas produjeron levantamientos civiles e intervenciones federales que interrumpieron los gobiernos constitucionales electos. Algunos periódicos respondieron a los partidos liberales conservadores (*Tribuna*, *La Acción* y, de Mendoza, *Los Andes*), uno fue el portavoz de la curia (*El Porvenir*), cuyos lemas subtitulados en la portada eran “Por Dios y por la Patria” y “La verdad os hará libres”. Los diarios opositores tendieron al socialismo (*La Reforma*) o al radicalismo, un partido de centro (*Diario Nuevo*). Otros periódicos consultados fueron *La Libertad* de Mendoza, *El Zonda*, *La Provincia* y *Debates* (Tabla 1).

Diario	Localidad	Afiliación o tendencia
<i>Tribuna</i>	San Juan	Graffignista, vinculado a una radio local LV1, afirmados en la economía vitivinícola de la provincia.
<i>La Reforma</i>	San Juan	Cantonista, de tendencia populista basado en el socialismo. Contrario a Hipólito Yrigoyen, al Partido Demócrata Nacional (PDN) y a los conservadores provinciales (graffignistas y maurinistas). Cercano al diario <i>Crítica</i> y <i>La Vanguardia</i> de Buenos Aires.
<i>El Porvenir</i>	San Juan	Católico, el diario de la curia, franquista. Lemas: “Por Dios y por la Patria” y “La verdad os hará libres”.
<i>Diario Nuevo</i>	San Juan	Anticantonista, aliado del radicalismo yrigoyenista. Opositor al oficialismo graffignista. Conservó cierta moral tradicional y denunció aquellos hechos públicos que perturbaran “las buenas costumbres”. Mostraba cierta sensibilidad social, sus opositores lo llamaban “el diario de los jesuitas”.
<i>El Zonda</i> . 3.º Época	San Juan	Fundado por Domingo Faustino Sarmiento en 1839.
<i>La Provincia</i>	San Juan	Radical anticantonista.
<i>La Acción</i>	San Juan	Anticantonista.
<i>Debates</i>	San Juan	Afiliación al radicalismo provincial y oponente al diario <i>El Porvenir</i> .
<i>Los Andes</i>	Mendoza	Diario conservador de la prestigiosa familia de Adolfo Calle.
<i>La Libertad</i>	Mendoza	Diario oficialista.

Tabla 1. Lista de diarios sanjuaninos y mendocinos consultados.

La información periodística —que no se encuentra en otras fuentes— fue densa en datos y polifónica en valorizaciones de la música. El relevamiento de

notas comerciales y culturales en la prensa local exhibe el acceso a un nuevo mundo musical con la instalación de dos radioemisoras, LVI Radio Graffigna y LV5 Radio Los Andes, de nuevos cine-teatros y comercios de música, que se relacionaron entre sí de distintas formas y prepararon la recepción y la comercialización de la música mediatizada. Igualmente, los datos relevados revelan las prácticas y los géneros vigentes, los sitios urbanos e instrumentos frecuentados por los autores e intérpretes involucrados y los posibles oyentes.

Se tiene en cuenta la posible subjetividad de las notas —noticias, crónicas, relatos, descripciones, publicidad—, ya que fueron escritas desde la mirada del redactor o desde las directivas ideológicas editoriales, siempre condicionadas por su contexto económico y sociocultural. Como advierte Ginzburg (2001: 9), son notas pasibles de imprecisiones o distorsiones por exageración, omisión, por la contemporaneidad o inmediatez de la noticia, que pueden obnubilar una perspectiva objetiva. Sin embargo, esto no anula la relevancia y utilidad de su contenido.

Los procesos musicales transfronterizos

La población de San Juan, ya conectada con la nación y el extranjero a través de los medios, participó de la masividad y la circulación de la música emitida desde más allá de las fronteras argentinas. Hubo múltiples puertas de entrada por donde las novedades musicales llegaron a la provincia. El tránsito de músicos, géneros, instrumentos y sonoridades antes no escuchadas y procedentes de Europa, América del Norte y Latinoamérica revela procesos culturales transfronterizos que diseminaron las músicas de norte a sur. Nuevas voces, ritmos y obras musicales arribaron a localidades cuyanas lejanas de los centros de poder. En consecuencia, esta circulación fue colocando a San Juan en los circuitos comerciales más fluidos de la industria discográfica nacional e internacional. A continuación, se examinan dos instancias de los procesos que interesan aquí: primero, la entrada de novedades y luego, su recepción social y estética.

A.) Accesos de novedades musicales a la ciudad de San Juan

Para comprender el ingreso de nuevos repertorios musicales, se analiza la incidencia de músicos inmigrantes y argentinos en giras artísticas, así como la acción de los medios de comunicación y el modo en que operó el comercio internacional.

A.1) La llegada de músicos argentinos y extranjeros

Las visitas de artistas y de compañías argentinas y extranjeras que realizaban giras fueron constantes desde el siglo XIX. En su mayoría, estos visitantes procedían de Mendoza, en su paso entre Buenos Aires y Santiago de Chile o viceversa. Estos músicos pusieron al público sanjuanino en contacto con nuevos sonidos musicales: en los teatros sobre todo con la clase media y desde los estudios radiales con casi todos los sectores sociales medios y populares.⁶ Estos dos escenarios constituyeron los espacios destinados a celebrar el canon musical europeo y recibieron intérpretes como el trío de bailarines rusos Orloff (1933), elencos de zarzuelas y operetas francesas o las compañías líricas como la de Abele Di Angeli (1932). Para los solistas cantantes o instrumentistas, tales como la soprano Hilde Reggiani y el tenor Bruno Landi (1938), la pianista suiza Emma Broguet y el violinista Jaime Tomasow (1939) entre muchos, los diarios reservaban un espacio para mostrarlos fotografiados en la sección de Espectáculos, en calidad de integrantes de un *star system*.

Para el entretenimiento, y en consonancia con el estreno de películas musicales, llegaban las compañías de *music-hall*, entre ellas la South American Tour S. A. (1930) y la ibérica Tapices Españoles (1934). Varios conjuntos centroamericanos entretuvieron al público con los ritmos caribeños conocidos como *música tropical*: rumbas, porros, pasillos colombianos, boleros en sus diferentes variantes, junto a canciones rancheras, valeses y corridos mexicanos.⁷ Entre ellos se contaron la Orquesta Rumba Cubana en 1931, la compañía cubana de revistas de Josefina Meca —llamada “la alondra de Cuba”, con sus músicos “Los negros del Caribe” (1938) (Figura 1)—, la revista Melodía de Cuba de J. García Fernández en 1938, la muy prestigiada de Ernesto Lecuona y la Marimba salvadoreña Cuzcatlán.⁸

6 Se entiende como clase media aquel sector de la población con la capacidad de compartir los códigos de la música de tradición escrita —aunque no exclusivamente— y, en lo económico, con la posibilidad de comprar entradas para el teatro. El acceso a la compra de aparatos receptores de radio y reproductores de discos fue posible para los sectores populares ya en 1932. Como datos indicativos y comparables para apreciar el poder adquisitivo en 1938, se encontraron los siguientes valores: una radio a válvulas oscilaba entre \$145 y \$445 (*El Zonda*, octubre); un abono de platea para una temporada lírica en el Teatro Independencia de Mendoza, \$40 (*Los Andes*, octubre); sueldo mensual de un maestro de escuela primaria, \$312 (*Evolución de los salarios docentes*, 1976: 6).

7 La lectura de *El toque latino*, de Storm Roberts (1982), aportó una información relevante para conocer la entrada y asimilación de la llamada música tropical en el ámbito norteamericano. Se advirtió que los procesos musicales transfronterizos en la América sajona contrastaron con lo ocurrido en América Latina en el periodo que aquí interesa, la década de 1930.

TRIBUNA — San Juan Miércoles 5 de Octubre de 1938. Pág. 11

TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

la película titulada "Al caballito blanco", una divertida y pintoresca comedia vivesca, matizada con escenas de brillante colorido y destrallada en hermosos escenarios naturales.

En la función noche se completará el programa con el film documental "La visita de Hitler a Italia"

En función noche tendrá lugar en el Cervantes una función cinematográfica auspiciada por la colectividad italiana, figurando en el programa además de la película "Vivir", el film documental titulado "El viaje de Hitler a Italia", obra realizada con meticulosidad de detalles y donde se reflejan los festejos y las maniobras militares, realizadas para rendir honores a Hitler con motivo de su visita a Roma.

"Bloqueo", con Henry Fonda, y "Buscando marido" con Loreta Young, serán estrenadas el próximo viernes

Para el próximo viernes en contiguo de la tarde la pantalla del cine Cervantes hará conocer dos importantes estrenos: "Bloqueo" del sello Artistas Unidos, un film, se informa, de palpante actualidad y levada intención pacifista, desarrollado en el escenario de la surgimiento



"Los Negros del Caribe" integrantes de la Cia. cubana de revistas que encabeza la famosa cantante Josefina Meca, cuyo anuncio de debut tendrá efecto mañana en la noche en la sala del Teatro Estornell.

LA CARTELERA

Teatro Estornell

Figura 1. Compañía Cubana de Revistas de Josefina Meca y "Los Negros del Caribe". *Tribuna*, 05/10/1938.

Por otro lado, crecía el número de músicos españoles que se radicaban en el país, ya fuera en condición de inmigrantes, de exiliados o refugiados del franquismo. En poco tiempo se produjeron protestas de músicos por la "invasión de músicos españoles", a quienes percibían como una amenaza a sus fuentes de trabajo. *Los Andes* informaba que:

Las orquestas extranjeras, introducidas por las modas cinematográficas, logran las mejores temporadas, ausentándose del país después de haber realizado funciones de privilegio en las principales *broadcastings*, teatros, cabarets, cafés, etc. Estos músicos "golondrinas" hacen los grandes contratos en perjuicio del arte nacional, que se ve relegado a segundo plano y supeditado a los gustos pasajeros que el cinematógrafo impone.⁹

8 Hay investigaciones previas de interés para este tema, que fueron realizadas para otros contextos, como los abordajes de Luis Pérez Valero sobre industria cultural y música tropical, su historia y producción comercial (Pérez Valero, 2018 y 2022), así como la amplia información y reflexiones sobre el proceso de construcción histórica de la categoría estética y comercial "música latinoamericana" aportados por Pablo Palomino (2021).

9 "Tendrían el propósito de declarar una huelga en el país, los músicos argentinos", *Los Andes*, 11-07-1937, 9.

El redactor de la noticia culpaba tanto a los músicos extranjeros como a los empresarios de “esas condiciones inferiores de trabajo de los músicos argentinos”. Los reclamos surgieron impulsados por el ejemplo que dieron los “actores criollos desplazados en estos momentos por [...] compañías españolas que, sin campo de acción en la España revolucionada, han llegado en alarmante cantidad” y ocupaban los escenarios más concurridos.¹⁰ El proyecto de proteccionismo en defensa del trabajo de los actores teatrales argentinos se había presentado ante el Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires. Los músicos amenazados por circunstancias similares solicitaban un aumento de los impuestos municipales a las compañías extranjeras en beneficio de las nacionales. De estos proyectos proteccionistas se hizo eco el diario mendocino *Los Andes* a través de su corresponsalía signada como “ANDI. Derechos de Los Andes en Cuyo”. Esto es muestra de las tensiones entre grupos de artistas por ocupar los mejores puestos en el campo artístico (Figura 2).

... el estu de la bandera

Tendrían el propósito de declarar una huelga en el país, los músicos argentinos

Se exterioriza con ello la protesta de los mismos por las condiciones desfavorables en que se encuentran colocados frente a la música y artistas provenientes del extranjero

UN PROYECTO SOBRE PROTECCIONISMO

Buenos Aires, 7. (Esp.) — Los músicos de la capital federal, posiblemente aprovechando la favorable circunstancia que les ofrece el proyecto presentado en el Concejo Deliberante, por el cual se colocaría a los artistas teatrales extranjeros en condiciones desfavorables con respecto a los argentinos, están a punto de reiniciar una vieja campaña contra los músicos y la música importada. El programa inmediato es declarar una huelga, tanto de instrumentos de viento como de cuerda, que se prolongaría por espacio de cuarenta y ocho horas, gestiones de huelga sobre las cuales esta es la primera información.

Ha bastado la presentación de un proyecto de presentación al arte teatral argentino para que los músicos reanuden una vieja campaña que en su momento tuvo honda repercusión.

PROTECCIONISMO ARTISTICO

Un empresario teatral expresa que es crítica la situación de los actores criollos, desplazados en estos momentos por los españoles. Sólo en tres o cuatro tradicionales

pañías extranjeras y esto se toma como una “traba a la importación del arte”. Sin embargo, en países europeos el arte argentino encuentra trabas.

En España, por ejemplo, por más “auténtica” que sea una orquesta de músicos argentinos sólo puede incluir a una cuenta parte de argentinos. En caso contrario nuestros connacionales se encontrarían en desventajosas condiciones para trabajar, ya que las reglamentaciones obligan a oblar contribuciones especiales a los músicos extranjeros.

Esto que sucede en España sucede también en la mayor parte de los países extranjeros. En casi todos ellos los artistas nacionales son protegidos. Sólo en la Argentina y en muy pocos países sudamericanos no se nos había ocurrido crear barreras aduaneras al arte.

HUELGA MUSICAL

Pero he aquí que la invasión de artistas españoles viene a modificar el criterio de las autoridades municipales de Buenos Aires y, apenas planteado el proyecto de proteger a nuestros artistas teatrales, reclaman el mismo derecho

ría
alc
dila
fra
agü
del
ho
da
por
agü
a l
me
I
ya
el
anu
del
ya
gu
los
ag
J
ho
cu
co
Fi
e
Ha
C
te
sid
res
del
str
rill
en 18
pr
un
br
ta
el
la
to
ari
co

Figura 2. *Los Andes*, Mendoza, 11-07-1937, 9

Otros ingresos de músicos fueron bien recibidos, como el del organista y compositor belga Julio Perceval, radicado en Mendoza, director del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo, que visitaba San Juan para tocar por Radio Los Andes. Sin duda, su experticia como intérprete e improvisador despertó admiración en la ciudad e incentivó el estudio del órgano. Perceval formó al pianista y organista Alfredo Cimorelli, de frecuente actuación en conciertos del medio.¹¹ Según esta crónica:

Creemos que [el concierto en homenaje a Santa Cecilia de 1942] puede calificarse de suceso artístico. Fue, desde la catedral, irradiado un programa especial de música litúrgica y corales en honor de la Patrona de la Música, Santa Cecilia, gracias a la gentileza de Radio Graffigna y por el esfuerzo del prof. Alfredo Cimorelli y el maestro José Luis Chiesa director del Coro A. Pedrolini del Colegio Don Bosco. La audición duró una hora aproximadamente, tuvo una primera parte de ejecución al órgano de selectas composiciones de J. S. Bach a cargo del prof. Cimorelli. Este eximio cultor de la música es bien conocido en nuestro ambiente y ha sido aplaudido repetidas veces en conciertos al piano. Su inquietud artística le ha hecho entrever nuevos horizontes y, atraído acaso por la fascinación de ese mago del órgano que es Julio Perceval, se ha hecho su discípulo. [...].¹²

A su vez, Cimorelli formó alumnos pianistas, primero vinculado a la filial sanjuanina del Conservatorio “Beethoven ALPIN’S” y, desde la década de 1950, al Conservatorio provincial “Juan Sebastian Bach” como su fundador y director (Fernández, 2010: 51-52).

A.2) La acción de la industria cultural

Como se sabe, la cultura musical de masas en Argentina apoyó sus éxitos comerciales y comunicacionales en el desarrollo de las empresas radiofónicas, cinematográficas y en el impacto de la industria discográfica norteamericana.

Si bien en San Juan —ciudad periférica a la más populosa y progresista de Mendoza— no hubo producción cinematográfica ni discográfica, tampoco una

11 *La Reforma* anunció con detalle los programas interpretados como solista, a dos pianos con Hortensia Ferrer y en conjuntos de cámara en 1932. Véase como ejemplos: 25 de febrero, 4 y 9 de noviembre, 5.

12 “El concierto en homenaje a Santa Cecilia”, *El Porvenir*, 28-11-1942, 6. El subrayado es de la autora de este artículo.

alta densidad poblacional como en las grandes urbes,¹³ sí existió un gran voluntarismo en la instalación de algunas radioemisoras, cine-teatros y comercios de música. Las alianzas y los acuerdos publicitarios entre estas empresas, donde medió la prensa gráfica, incentivaron la escucha del disco y de las bandas sonoras del cine en versiones de los conjuntos locales. La radiofonía fue un operador fundamental en la renovación de prácticas musicales, la venta de partituras, los modos de escuchar música y, algo esperado en la provincia, la comunicación con otros ámbitos externos.

Para comprender el estilo radiofónico propiamente sanjuanino, entre otras variables analíticas, fue necesario comparar sus contenidos con las comunicaciones generadas en Buenos Aires que concentraron la programación de las cadenas nacionales radiales. Esta programación trasuntó la linealidad en abanico de la red de carreteras y de ferrocarriles originada en la metrópolis capitalina, además de la condensación del poder político con el económico y el cultural que gobernó el país.

Sin embargo, en los programas de radioemisoras sanjuaninas también se detectaron migraciones intracontinentales que, alentadas por la industria cultural, ingresaron a Cuyo sin pasar por Buenos Aires. En San Juan la comunicación con el extranjero se facilitó con la recepción de las transmisiones de Radio El Mercurio de Chile, de algunas de Estados Unidos y también, de Europa en onda corta. La Compañía Transradio Internacional instalada en Monte Grande, provincia de Buenos Aires, retransmitía conciertos desde el extranjero, que San Juan recibía ya que contaba “con el material necesario y un excelente cuerpo de ingenieros técnicos para quienes la radiotelefonía no tiene secretos”.¹⁴

Desde 1930 las *broadcastings* locales comenzaron sus transmisiones públicas, como leemos en este anuncio:

Con motivo de haber el Ministerio del Interior acordado el permiso correspondiente a la Sociedad Anónima Graffigna Limitada para funcionar la estación transmisora que acaba de instalar en la Bodega Colón, de Desamparados,

13 Hacia 1928 la población de la capital sumada a la de las cabeceras anexadas de los departamentos contiguos —que configuraban el Gran San Juan— sumaban una población de 86000 habitantes aproximadamente (Gironés de Sánchez, 2005: 72). Mientras el número total de habitantes que registró el cuarto Censo para la Ciudad de Buenos Aires ascendió a 2415142 personas (Dirección Provincial de Estadística del Gobierno de Buenos Aires, 2009).

14 “Las retransmisiones de radiotelefonía extranjera despiertan siempre inusitado interés. Una entrevista con el jefe técnico de la Transradio Internacional, ingeniero Pierre Noizeux”, *Caras y Caretas* 1839, 30-12-1933, 100. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004723968&search=&lang=es> (último acceso: 20-02-2023).

el Directorio de la mencionada sociedad ha enviado al Interventor Nacional una nota agradeciendo su apoyo eficaz en la tramitación de dicho permiso. [...] Su destino será principalmente propalar todas las cuestiones de interés público relacionadas con la producción y el consumo del vino, sin dejar de lado otros asuntos dignos de la transmisión. [...]”¹⁵

Desde sus primeros meses de experimentación, “las *broadcastings* locales, de González y Cía. y de G. Grezzi, interrumpieron sus transmisiones nocturnas para transmitir los conciertos del Teatro Colón de Buenos Aires y de la estación oficial de Montevideo”.¹⁶ Este podría ser un indicio de una audiencia aficionada a la música culta.

Por otro lado, las transmisiones desde el exterior eran captadas por las antenas de Buenos Aires y desde ese epicentro retransmitían en cadena hacia el interior del país.¹⁷ En este marco de información obtenido de la prensa, se afirma la idea de músicas sin fronteras que implica, a su vez, considerar la libertad de los oyentes para seleccionar los programas (Musri, 2008: 44-58).-

Desde 1929 con la retransmisión de las radios Cultura, Excelsior, Stentor desde Buenos Aires, y desde 1937 de la emisora cultural Radio del Estado, los diarios sanjuaninos anunciaron obras para piano, orquesta y música de cámara de los compositores que orbitaron en la centralidad austro-alemana.¹⁸ La emisora LSI Radio Municipal de Buenos Aires era la más dedicada a transmitir música de

15 “Broadcasting de Graffigna”, *Diario Nuevo*, 9-02-1930, 4. Entre los “asuntos dignos de la transmisión”, la gerencia consideraba los programas de interés cultural, especialmente de música de concierto.

16 “Radiomanías”, *Diario Nuevo*, 15-04-1930, 4.

17 “Jueves de gala”, *Diario Nuevo*, 4-03-1937, 5. Las retransmisoras mencionadas en este artículo fueron: LV10 Radio de Cuyo Mendoza, LT3 Radio Sociedad Rural de Rosario, LT9 Radio R. Soler de San Fe, LV3 Radio Córdoba, LU2 Radio Bahía Blanca, LU7 Radio Gral. San Martín de Bahía Blanca, LU6 Radio Atlántica de Mar del Plata, LV7 Radio Tucumán y LV1 Radio Graffigna de San Juan.

18 Desde Buenos Aires las ondas procedían regularmente de las emisoras mencionadas, así como de las cadenas nacionales, Radio Belgrano y El Mundo, retransmitidas por las sanjuaninas LV1 y LV5 respectivamente. Conviene recordar que “las cadenas nacionales fueron tres: la “Red de Emisoras Argentinas” de LR4 Radio Splendid, la “Primera Cadena Argentina de Broadcastings” de LR3 Radio Belgrano y la “Red Azul y Blanca de Emisoras Argentinas” de LR1 Radio El Mundo. Cabe aclarar que la Red de Radio Belgrano se autodenominó la “Primera cadena...” y se inauguró en marzo de 1938 (“Con la propagación de un programa extraordinario quedará inaugurada hoy la Primera Cadena Argentina de Broadcastings”, *Diario Nuevo*, 16-03-1938, 5). Sin embargo, la cadena El Mundo transmitió desde 1935 y antes, desde los años veinte, se habían retransmitido programas radiales desde Buenos Aires desde varias otras emisoras que se habían receptado en San Juan” (Musri, 2016: 102-103).

concierto desde el teatro Colón para todo el país.¹⁹ Este repertorio, junto con óperas europeas y la brasileña *Il Guarany* de Carlos Gomes, las interpretaciones de las Orquestas Filarmónica de Nueva York, de la Sinfónica de Milán y de la Asociación de Conciertos Lamoureux de París, parecía colmar el horizonte de expectativas del público local aficionado a tales géneros musicales.

Por otro lado, se escuchaba Radio El Mundo, que representaba el ideal de una radio “culta”. Se promocionaron las retransmisiones de su cadena con más de cinco horas de duración. La prensa fue receptora de la opinión pública y dio signos de conocer esta segmentación de la audiencia radiofónica. Los más aficionados a la escucha de música clásica demandaban mejoras en la acústica y en los contenidos musicales que fueron satisfechos por importantes emisoras de Buenos Aires que se hacían eco del canon musical. Por eso es que las programaciones radiales se publicaban detalladamente como noticias diarias.

La lectura de periódicos y folletines populares era accesible para todas las clases sociales —incluso hasta para el público infantil desde la década de 1920 (Chicote, 2016: 102-126)— por el bajo costo y porque ya las campañas nacionales de alfabetización, realizadas desde fines del siglo XIX, las habían provisto de herramientas para la lectoescritura.

Las emisoras sanjuaninas fueron ampliando y modernizando sus equipos de transmisión. La emisora LV5 de González y Compañía que había comenzado a transmitir en San Juan en 1929, ya en 1932 inauguraba una “nueva y más potente *broadcasting*” para el número creciente de oyentes domiciliarios:

En lo que va de transcurso de estos dos últimos años, es sencillamente enorme el número de aparatos receptores que se han instalado en la provincia, evidenciándose el interés con que éste modernísimo método de relación ha suscitado en todas las clases sociales, ya que el mismo no es privativo de los adinerados y hállase aun en los más modestos hogares un aparato de radio que ameniza los ratos de ocio con las transmisiones musicales, que ilustra con la conferencia científica, puramente literaria o que informa dando noticias de la más palpitante actualidad [...].²⁰

Interesa destacar este dato que se subraya en el artículo. Lo que en un comienzo fue una adquisición onerosa y propia de la clase media “de los

19 Había sido fundada en 1927 con el propósito de difundir óperas y conciertos. La primera emisión fue la ópera *Rigoletto* de Verdi (Ulanovsky *et al*, 2009: 42).

20 “L.V.5 inaugura hoy una nueva transmisora”, *La Reforma*, 18-09-1932, 3.

adinerados”, ya avanzado el año 1932 el diario leído por los sectores más populares daba cuenta de la divulgación de receptores de radio hasta en “los más modestos hogares” de San Juan, con una oferta de contenidos diversificada.

Desde 1938, la Cadena Argentina de *Broadcastings* conectó eficazmente Buenos Aires con el resto del país y del mundo. Así, en las provincias, se escuchó Radio Belgrano que, con su estilo popular, aumentó el número de programas en vivo con tangos, valeses y milongas, fantasías y foxtrots, canciones españolas y latinoamericanas, selecciones de óperas y operetas dedicadas a las audiencias de inmigrantes. La emisión de música popular mediatizada expandió su circulación por diferentes sectores de la población y tendió a modificar el horizonte de expectativas, lo que influyó en su aceptación.

Para los músicos que tocaban en los estudios, el público se transformaba en un oyente invisible, tácito, pero siempre era un polo activo de la recepción. Estaba allí, segmentado en grupos alrededor de un aparato receptor, discontinuos por la desigualdad económica y sociocultural, construyendo significados diferenciados según sus experiencias previas y referentes musicales.²¹

La cinematografía estadounidense inició una industrialización que, a finales de los años treinta, había producido la suma de siete mil quinientas películas aproximadamente. Como se sabe, numerosas producciones hollywoodenses fueron protagonizadas por músicos que dieron a conocer las novedades de la llamada “música tropical”, del *jazz*, del *music-hall* o de la música culta. *The Jazz Singer* [1927], dirigida por Alan Crosland, fue la primera comedia musical sonorizada y se estrenó en San Juan en 1931;²² de esta manera ingresaron las canciones Al Jolson. A lo largo de los años 30 aumentó la proyección de comedias musicales y óperas filmadas, lo cual puso de moda a famosos tenores como Enrico Caruso, Tito Schipa y Beniamino Gigli. Se proyectaron casi todas las filmaciones del cantante mexicano José Mojica, que llegó a la provincia en 1937 para cantar en el Teatro Cervantes y por radio antes de continuar su gira hacia Mendoza y Chile.²³

Ascendieron a la fama artistas internacionales como Fred Astaire y Ginger Rogers. Las canciones de Alberto Soifer con letra de Manuel Romero y las

21 De acuerdo con Adamovsky, los sectores populares no conformaron un grupo uniforme, sino múltiple y heterogéneo más bien fragmentado. Las distancias fueron de orden étnico, social y cultural si observamos los estratos de pueblos originarios, afroamericanos, criollos, de inmigrantes latinoamericanos y europeos de la sociedad de la época. Ampliar en “Primera parte (1880-1845)” (2012: 17-78).

22 “Cine Cervantes”, *La Provincia*, 09-01-1931, 5.

23 *Diario Nuevo*, 26-06-1937, 4.

orquestas de Dixie Pals (norteamericana), la típica de Elvino Vardaro, la colombiana de Efraín Orozco y la brasileña del Almirante Jones ganaron popularidad con la película argentina *Radio Bar*.²⁴ Su escucha puso en contacto a los músicos locales de orquestas de bailes con nuevas melodías, ritmos y timbres, de las que se apropiaron creativamente.

La proximidad de la radio y la prensa con el cine, tanto norteamericano y europeo como mexicano y argentino, contribuyó a instalar el *star system*. Esta alianza no solo aumentó el éxito de taquilla, sino también la venta de discos y partituras de uso doméstico. Las casas de comercio locales compitieron en el mercado con avisos de discos, victrolas y receptores, instrumentos musicales y partituras. La prensa captó el interés creciente por el cine que cautivó al público de todos los sectores sociales y entró en competencia con las representaciones teatrales, operísticas y de zarzuelas. En esta época de graves tensiones sociales y políticas, para algunos sectores sociales, el espectáculo resultó una vivencia compensadora de la violencia que acontecía en la vida pública.

La popularización progresiva del disco de papel *Durium* a comienzo de los 30 —y luego el disco de pasta de 78 rpm— permitió escuchar las canciones recién grabadas de Hugo del Carril, Carlos Butti, Osvaldo Pugliese emitidas por radio. Ya en 1924 dos comercios sanjuaninos vendían grabaciones de Libertad Lamarque. Sin embargo, la baja calidad en la transmisión radial de discos originó quejas de los oyentes en los diarios. Por esa razón, la audiencia demandaba más música en vivo a través de la prensa. La preferencia manifestada por el repertorio culto antes que el popular tenía que ver más con un signo de distinción social que con una opción artística. Un ejemplo elocuente del gusto de un sector de la población se lee en esta opinión de *El Zonda*:

En diversas oportunidades hemos señalado la falta de verdaderos valores en materia de audiciones radiotelefónicas. Los programas que actualmente se irradian adolecen de toda una serie de fallas que es largo señalar, pero que la prensa del país y los mismos Poderes han remarcado. El público nota esos defectos y sanciona su juicio moviendo el dial, o silenciando sus receptores, quebrándose así uno de los más importantes fines que debe cumplir la educación del gusto del público. Por suerte hay muchas excepciones muy honrosas y no en una sola o determinada estación. Todas tienen sus programas de interés. [...] Programas que

24 *Diario Nuevo*, 26-09-1936, 4.

demuestran que las firmas anunciadoras y las direcciones artísticas de las *broadcastings* se preocupan por dar a través de sus ondas la verdadera sensación del alto nivel artístico alcanzado por nuestro país.²⁵

Luego pondera la “gran repercusión, importancia y gusto” de los programas artísticos financiados por Ford Motor Company, el ciclo llamado “Grandes Conciertos Dominicales Ford” dirigidos por el húngaro Roberto Kinsky y transmitidos en cadena por LS1 Radio Municipal de Buenos Aires.

Hacia mediados de los años 30, la difusión del disco fue muy relevante en el interior del país para la recepción de los nuevos estilos de tango, para la entrada del bolero cubano y mexicano y otros géneros latinoamericanos. El aumento de la compra de discos y aparatos reproductores incentivó la audición doméstica y la afición a músicas diversas.

A.3) Circuitos comerciales de la música²⁶

Un ítem relevante para considerar es la promoción e importación de insumos musicales. Como vimos más arriba en el diario socialista *La Reforma*, en 1932 sorprendía el aumento de ventas de receptores radiales en todos los estratos de la sociedad. La popularidad de la radio crecía con el despliegue de sus funciones comunicacionales: informar la actualidad, amenizar los ratos de ocio con transmisiones musicales, ilustrar con conferencias científicas o literarias y divulgar sus auspiciantes.

La publicidad gráfica estimuló expectativas y promovió rápidamente la industria del entretenimiento, y con ello las ventas de instrumentos musicales, insumos, manuales, catálogos y partituras junto con anuncios de conservatorios, músicos, bailarines, pistas de baile y confiterías con shows. Las compañías discográficas Odeon, RCA Victor, Brunswick, Electra y Columbia rivalizaron por el mercado en todos los diarios provinciales. La elocuencia de la información iconográfica aportó las imágenes de ambientes musicales, desarrollo tecnológico y gustos sociales, otorgó rostros y dio proximidad a un pasado antes invisible para la musicología (Figura 3 a y b).

25 “La Orquesta Sinfónica del Colón en grandes conciertos radiales”, *El Zonda*, 14-10-1938, 5.

26 Este factor fue, sin duda, fundante y un antecedente temprano de la globalización —“proceso histórico de larga data”—, entendida en términos de interconexiones transnacionales, “impulsada por el comercio, la conquista, el colonialismo, el desarrollo capitalista, las migraciones y las innovaciones en la tecnología de los transportes y las comunicaciones [...]” (Karush, 2019: 15).

Componetas individuales de es- cos. Gramma con- (Pasa a la pág. 1
pado y sable.

**Abra sus puertas
a MERCEDES
SIMONE!**



SINTONICE todos los LUNES
DE 20 A 21 HORAS POR
L. R. 1 y L. R. X. - RADIO EL MUNDO DE BUENOS AIRES
A la Gran Revista Motors
UN PROGRAMA RADIOTELEFÓNICO EXTRAORDINARIO con estas estrellas:

MARIAN ANDERSON	
Iris Marga	Marcos Caplán
Maruja Gil Quesada	Pedrito Quartucci
Florindo Ferrario	Francisco Lomuto
Guillermo Bataglia	Juan D'Arienzo

Y MUCHOS OTROS DESTACADOS ARTISTAS

QUEDAREMOS MUY AGRADECIDOS A LOS SEÑORES OYENTES NOS HA-
CAN CONOCER SU OPINION O CRITICA SOBRE ESTAS AUDICIONES QUE

Figura 3 a y b. Avisos publicitarios. Diario *Tribuna*, San Juan, 1938.

La industria musical incidió progresivamente en la recepción de novedades musicales para la comunidad local con la promoción de figuras icónicas: el folclore porteño en la voz de Martha de los Ríos y el conjunto de Andrés Chazarreta, las sonoridades de las nuevas orquestas de tango de Julio de Caro y los astros de la canción porteña, como Carlos Gardel, la llamada música tropical con Ernesto Lecuona,²⁷ el bolero con Juan Arvizu, la ranchera y el corrido mexicano con Pedro Vargas, la canción norteamericana con el *crooner* Bing Crosby y la canción francesa con Lucienne Boyer. A esas novedades se sumó el alza de las canciones y danzas folclóricas locales provenientes del ámbito rural, revalorizadas en festivales urbanos por efecto del nacionalismo cultural.

Las industrias del entretenimiento habían sufrido la Crisis del 29. Una vez superada, el consumo de la música mediatizada incentivó su comercio internacional. Hubo desplazamientos sucesivos de mercados entre Nueva York y Londres, según qué costo resultara más barato para los países sudamericanos. La comercialización fue oscilante y dependió del acceso a la materia prima porque,

27 Como un ejemplo de la variedad de géneros y músicos que se escuchaba en San Juan por LRI El Mundo, se menciona la "Audición Selecta Griet", dirigida por Pablo O. Valle (director de la Radio) y animada por los conductores Chela y Fredy. Actuaban las orquestas de Ernesto Lecuona, Francisco Lomuto, Julio De Caro, Sinfónica de Posadas, marimba Cuzcatlan, el Cuarteto Vocal Ferri, el trío de las Hermanas Desmond, la soprano Mary Capdevilla y el primer actor cómico Marcos Caplan. Continuaría los lunes, miércoles y viernes de 20 a 20.30. Como solía ocurrir era auspiciada por una empresa de perfumería, en este caso, Griet, que promocionaba el fijador capilar Fixina Griet (*Diario Nuevo*, 16-10-1936, 6).

durante los 30, en Europa escaseó la pasta para los discos, el papel para las partituras y el celuloide para el cine; el desabastecimiento afectó la industria musical:

Hoy en día las casas editoras de música inglesa están exportando tan pronto como se los permite el abastecimiento de papel, en efecto, las exportaciones a la América del Sur han aumentado 300 % desde el principio de la guerra. Los compradores más importantes son la Argentina, Uruguay, Brasil y Chile. Esta guerra no ha producido cantos ni marchas y es tal vez porque hoy el ejército marcha en carros blindados y en tanques. Los importadores piden los viejos favoritos, la “Grasshoppers’ Dance” y las baladas de 25 años atrás. Para el mercado sudamericano nuestros fox-trots y otras piezas de música de baile se convierten en tangos. Es otro ejemplo de cómo los músicos se vienen adaptando para conquistar un mercado previamente perteneciente casi exclusivamente a Italia y Alemania.²⁸

Esta declaración manifiesta el corrimiento de las esferas de influencias entre los países del norte, como también el cambio de preferencias musicales hacia músicas más placenteras y que no enfatizaran las tragedias bélicas.

Un corresponsal especial en Inglaterra nos informa que los aficionados a la música en la capital argentina que buscan las últimas producciones musicales no las encargan ahora a Nueva York o Boston, hoy las encargan en Londres. Ya se trate de piezas favoritas como “I hear you calling me”, “The last rose of summer” o bien se trate de la delicada música de los primitivos maestros ingleses —Byrd o Purcell— el precio es cuatro veces más barato en Londres que en Nueva York. Y lo que es de mayor importancia: pone la mitad del tiempo para llegar a Buenos Aires.²⁹

Desde entonces, la empresa norteamericana Victor se empeñó en recuperar el mercado sudamericano con sus productos, que ya eran conocidos en el hogar de los aficionados. El relevamiento de tres colecciones de discos conservadas en el Museo Histórico Provincial “Agustín Gnecco” de San Juan ofrece referencias de las canciones que circularon y los gustos de aficionados en la década de 1940. Se contabilizaron ciento cuarenta y ocho placas de pasta en 78 rpm, en su mayor

28 “Música. La guerra produce nuevos gustos”, *El Porvenir*, 15-03-1941, 8.

29 *Ibidem*.

parte de tango y en menor cantidad de valsos, milongas, cuecas y zambas, algunos temas de música tropical y foxtrots que mantienen etiquetas de comercios de San Juan, y que coinciden con la lista de discos relevada de la publicidad en los diarios de la época (ver tabla 2). Estas colecciones revelan que los discos tenían procedencias geográficas y culturales variadas.

Álbum	Título (denominación de género)	Autores	Intérpretes	Sello y procedencia
<i>Noro Especial</i>	No me dejes de querer (bolero-rumba)	Carlos Varela y Johnnie Camacho	Noro Morales y Carlos Varela	Decca, EEUU
---	1. Querencia (cifra)	Fernán Silva Valdez y Américo Cheriff	Carlos Gardel con acompañamiento de guitarras	Odeon, Argentina
	2. Hasta que ardan los candiles (ranchera)	D. Navillo Quiroga y F. Pracánico		
<i>Mi último amor</i>	Dame tu mano (canción fox, del film <i>Mi último amor</i>)	José Mojica y William Kernell	José Mojica	E.V. de A., EEUU
<i>La brisa y yo,</i>	Allá en el Rancho Grande (corrido)	Ramos - J. Del Moral	Ethel Smith, órgano con acompañamiento de banda carioca	
	Las Alteñitas (bolero-fox)	Espinosa, Tuvín y Luban		
---	1. La Cumparsita (tango)	Gerardo Matos Rodríguez	Les Loups, Dúo de guitarras	
	2. Nadando en mar de rosas (fox-trot)	G. B. Lobos y Aleman	hawaianas	
---	1. Estrellita (fox-trot)	Manuel A. Ponce	Oswaldo Norton y su quinteto de jazz	Odeon, Argentina
	2. Ansiedad (beguine)	Oswaldo Norton y Carlos Bahr	Oswaldo Norton y quinteto de jazz, estribillo cantado por Raúl Montero	
---	1. Cachito (cha-cha-chá)	Consuelo Velázquez	Anamaría con orquesta tropical	Columbia, Argentina
	2. Puente de piedra (bolero)	Carmelo Larrea		
---	1. Siete notas de amor (bolero)	Chago Alvarado	Johnny Albino y su trío San Juan (Alvarado - Ola)	Music Hall
	2. Camino verde (bolero moruno)	Carmelo Larrea	- Johnny)	

Álbum	Título (denominación de género)	Autores	Intérpretes	Sello y procedencia
---	1. Siboney (slow rumba), 2. María La O (slow rumba)	Ernesto Lecuona	Don Marino Barreto and his Cuban orchestra (Vocal Refrain by Don Marino Barreto)	His Master Óbice NCB, Inglaterra
---	1. Sinfonía (Fox-trot) 2. Podría sucederte (Fox-trot)	Alstone- Berstein- Lawrence Burke Van Heusen	Bing Crosby con acompañamiento de orquesta	Odeon
---	1. Ay de mí! (balada) 2. Claveles (vals español)	Osvaldo Farrés Marsilio Robles	Gregorio Barries con Victor S. Lister y su orquesta	Odeon
---	1. La rueda (guaracha) 2. Como yo no hay quien baile (guaracha)	Noro Morales y Johnie Camacho Antonio Fernández Gómes	Noro Morales and his orchestra. Vocalista Eddie	

Tabla 2. Discos relevados en el Museo Histórico Provincial “A. Gnecco”

B. Recepción local de novedades musicales³⁰

El seguimiento y barrido de crónicas, crítica musical y, sobre todo, publicidad de eventos e insumos musicales fue básico para el estudio de la recepción social y estética de las músicas entrantes.³¹ Para eso, se operativizaron dos variables analíticas: la convivencia de lo existente con lo nuevo y el papel mediador de la prensa.

B.1) Convivencia de lo existente con lo nuevo

Una importante cantidad de músicos, pequeños conjuntos y orquestas en vivo se dieron a conocer en San Juan a través de las cadenas radiales ya mencionadas. Las nuevas canciones de Cole Porter y Bing Crosby, las versiones de Alabama *jazz*

30 En trabajos posteriores sería deseable rastrear la trazabilidad continental del recorrido de los géneros musicales para analizar cuánto conservaron de la localidad de origen y cuánto se modificaron al ingresar, para evaluar la relevancia que adquirieron al incorporarse a las prácticas locales.

31 Para analizar ese proceso se prestó atención al horizonte de expectativas de la sociedad sanjuanina de la época (Zenck, 1989), esto es, al marco de experiencias y de conocimiento acumulado por la sociedad local respecto de la música vivida, con su conjunto de criterios y prejuicios acerca de los textos musicales. Se analizaron también los desvíos del horizonte de expectativas ante el canon existente.

y su *crooner* Jack Shirley, de la *Jazz* Santa Paula Serenaders, de Harry Roy o de Rone Dennis y sus conjuntos impactaron directamente en el repertorio de las orquestas de *jazz* y conjuntos características locales.

Igualmente ocurrió con compañías de zarzuelas y de bailes españoles que, desde 1935, presentaron cantores flamencos y cancionistas españolas.³² También desde Europa llegaron Lucienne Boyer con sus canciones francesas, la Orquesta Tzigana de Wieshaus, el conjunto ruso Baián, entre otros. Los prestigiados tenores de ópera mantuvieron vigente el repertorio de arias y romanzas de la ópera italiana y operetas.

Hubo ciclos musicales dedicados específicamente a repertorios latinoamericanos (tangos, folclore argentino, brasileño, chileno, paraguayo, boliviano, mexicano, cubano). Con la actuación radial en ocasión de sus giras y la presentación en vivo compartida con artistas locales, los sanjuaninos conocieron a estos músicos y se apropiaron de rumbas, sones, porros, pasillos colombianos, boleros, rancheras y corridos.

Desde 1931 se escuchó la Orquesta Rumba Cubana, el Conjunto Americano Los Rítmicos, la conocida orquesta de Ernesto Lecuona desde 1936. Tuvo repercusión en la prensa por varios días la Compañía cubana de revistas de Josefina Meca, con el guitarrista Paco Videla y el trío de percusionistas como una de sus primeras figuras en 1938. Ese año descolló Xavier Cugat y su Orquesta, Esther Borja y la Orquesta Caribe con sus rumbas.

Desde 1936 se presentaron el conjunto Marimba Salvadoreña Cuzcatlan con el cantor J. Álvarez, y la Orquesta Castellanos y su marimba. Hawaiian Serenaders con un trío de voces dirigido por Osvaldo Novarro se oyó frecuentemente en la programación de ese año en las radios locales. En 1938 la Marimba Panamericana y el conjunto hawaiano Paradise se presentaron en vivo. Asimismo, el repertorio grabado de canciones y ritmos brasileños se transmitía en San Juan desde 1929, y desde 1938 se popularizaron las grabaciones del conjunto Piratiny.

Efraín Orozco y su gran Orquesta de las Américas acercaron los ritmos colombianos desde 1939 con sus giras y discos. Las actuaciones del cantante paraguayo Samuel Aguayo se registraron entre 1929 y 1938, y de la paraguaya Chacha Aguilar desde 1938. Los Cuatro Huasos chilenos difundieron su folclore trasandino desde 1938 por radios locales.

Mientras, no quedaban rezagadas las audiciones de artistas mexicanos aclamados en el cine, como José Mojica desde 1936. Los nombres de La

32 Se conocieron el cantor flamenco Jesús Perosanz, las cancionistas españolas Ibis, Mariacruz, Gloria Dusse, Paquita Miria, Arthea de Navarra, Concepción Sánchez, Rosita Rodrigo, el dúo Laviada-Alonso.

Mexicanita, el cuarteto mexicano Hermanos Arzós con la cantaora María Luisa López, Juan Arvizu, Pedro Vargas, Alfonso Ortiz Tirao y Tito Guizar se repetían constantemente en la programación radial y la publicidad de discos publicadas en los diarios locales.

La entrada del bolero en Mendoza se produjo en la década del 30. En esta canción lírica impactó enseguida la idealización de la figura femenina. Los boleristas argentinos prominentes, como Mario Clavel y Leo Marini, se conocieron pronto en San Juan, debido a las frecuentes presentaciones de orquestas mendocinas.

Como fue común en el interior del país, la versatilidad de los músicos de radio para tocar distintos ritmos y adaptarse a diferentes conjuntos de música popular o académica les facilitó acceder a mayor cantidad de oportunidades laborales. La circulación de estos músicos por diferentes ámbitos sociomusicales favoreció ampliamente la difusión de las nuevas canciones, ritmos bailables, música de cine, arias y coros operísticos adaptados para diversos grupos y públicos. Un caso representativo fue el del músico sanjuanino Hermes Vieyra, quien actuó como solista y creó diversos conjuntos folclóricos, de tango, orquesta característica y de *jazz* con los que interpretaba recreaciones instrumentales y canciones propias en los nuevos géneros (Figura 4).³³

L. V. 1 - RADIO GRAFFIGNA	
Programa de hoy	
9.00:	Lectura de los diarios.
10.00:	Reproducciones bailables.
11.30:	Solos de piano por el profesor Hermes Vieyra.
12.30:	Charlas por Odracir "La Voz para el Hogar".
13.00:	Orquesta Soifert.
14.00:	Hora oficial.
15.30:	Reproducciones bailables.
16.00:	Solos de piano y violín por los profesores Vieyra y Periasz.
17.00:	Canciones por Carlos de Oro, guitarristas Leiva y Frías.
18.00:	Cuentos para niños por la señorita Tell-Tales.
19.00:	Solos de violín y piano por los profesores Dante y Antonio Amicarelli.
20.00:	Charlas literarias por Caperceloz.
20.30:	Panorama deportivo.
21.00:	Solos de piano y cantos por la Sra. Hilda Rufino de Revuelta.
22.00:	Hora oficial.
22.15:	Cuarteto N° 6 de Schubert, sonata en Do menor de Grieg.
23.15:	Noticioso L. V. 1.

Figura 4. Programa de LV1. *Diario Nuevo*, 01-07-1933.

33 Ampliar información sobre la trayectoria y producción de Hermes Vieyra en Musri (2016).

El tiempo de ocio familiar se ocupó con “labores femeninas”, deportes, salidas al cine, confiterías donde participaban del llamado “té danzante”, actividades que satisfacían todo el espectro social. Las reuniones hogareñas alrededor de la radio generaron una audiencia sobre todo femenina e infantil para escuchar programas musicales, cuentos para niños y radioteatros. Estos procesos de apropiación implicaron una selección del repertorio, la reinención de las canciones bailables y la creación de un repertorio nuevo en las orquestas sanjuaninas. Como ejemplos, se mencionan el conjunto orquestal The Melody Makers de Hermes Vieyra con el guitarrista “hawaiano” Luis Torres, la Gran Orquesta Característica de Romeo Platero, con el cantor Miguel de Pineda; ambos animaron las fiestas de carnaval de 1942.³⁴ Las canciones de Cole Porter, particularmente *Night and Day*, fueron recreadas por el prolífico sanjuanino Hermes Vieyra para sus músicos de orquestas folclóricas, típicas, de *jazz* y características.³⁵

No obstante, conviviendo —y a veces en pugna— con las novedades musicales, el impulso tradicionalista siguió adelante, tanto dentro como fuera del ámbito radiofónico. En 1936 se formó la Comisión Provincial de Arte Nativo, que organizó los certámenes públicos de danzas folclóricas con el propósito de revitalizar la música tradicional en el ámbito urbano. El cine argentino que se veía en San Juan abordaba temáticas gauchescas e indigenistas. En la radio se escuchaban las voces de Buenaventura Luna, Antonio Tormo, Carlos Montbrun Ocampo y varios dúos de folcloristas cuyanos. En adelante prosperaron las peñas y la formación de asociaciones folclóricas. Se menciona la repercusión de las audiciones de la música nativa araucana interpretada por la soprano Royén Quitrán en 1938.

Sin embargo, no todo era tan bien recibido en cualquier lugar o momento. Algunos transeúntes de los espacios públicos y los vecinos de las pistas de baile y de las plazas donde se ubican amplificadores de audiciones de músicaailable publicaban frecuentemente sus quejas y prejuicios. Tal el caso de Antonio Ferrer cuando demonizaba la radiotelefonía que “a fuerza de democratizar el gran señorío del pentagrama nos lo va haciendo odioso”. Hacía referencia a las descargas o interferencias del aparato, “que contribuyen a hacer creer que el diablo se ha metido adentro [...] así en toda la ciudad. De diez casas, cinco poseen el

34 “Realizarán seis grandes bailes de carnaval”, *La Reforma*, 30-01-1942, 5.

35 Las orquestas “características” interpretaron un repertorio que estuvo dirigido tanto al inmigrante como al nativo, tanto al porteño como al provinciano. En general, eran agrupaciones destinadas a los géneros festivos, que abordaban los tipos de música que no hacían las orquestas de *jazz* ni las orquestas típicas: polcas, tarantelas, pasodobles, jotas, música brasileña y géneros tropicales, además de foxtrots, valsés y milongas” (García Brunelli, 2010: 132).

instrumento de tortura”.³⁶ Mencionaba que al pasear por las aceras “debemos aguantar los gemidos del cantor criollo, el tango compadrón o los compases selváticos del ‘foxtrot’ cuyos ruidos nos llegan a través de innumerables ventanas que ocultan traidoramente la máquina infernal, el aparato enemigo”.³⁷ Otro dato importante que se extrae de esta crítica del lector es la popularización de la radio en la difusión musical.

Para sintetizar entonces, a las músicas preexistentes a la llegada de la radio —danzas y canciones folclóricas, el tango de la llamada Guardia Vieja junto con milongas y valsos criollos, el candombe y ritmos afroamericanos que acompañaban las murgas y el carnaval, el *ragtime*, *shimmy* y foxtrot, el indigenismo de las comparsas, la ópera y la música de concierto en todas sus variantes escénicas, las expresiones religiosas y las propias de las colectividades de inmigrantes— se sumaron, como novedades radiales y discográficas, la música latinoamericana de muy diversas procedencias, el *jazz*, la renovación estilística del tango, la canción romántica europea y norteamericana, entre otras.

B.2) El papel mediador de la prensa en la recepción de músicas novedosas

Interesó observar el comportamiento de los medios gráficos en relación con las prácticas musicales de la ciudad debido a su injerencia en el disciplinamiento sociopolítico, moral y estético. Como portavoces de la dirigencia local política, religiosa y militar más conservadora, algunos diarios —*Diario Nuevo*, *El Porvenir*— colaboraron con la permanencia y transmisión del canon musical de herencia europea. Esta función de control social regía y transmitía normativas que, si bien se declamaban estéticas, eran lindantes con una moralidad convenida por el *establishment*.

Esas normas enaltecían manifestaciones de alta cultura, entre ellas, la música sinfónica y de cámara, la ópera, la danza clásica, más la literatura de grandes autores, el cine documental y artístico, la historia, la filosofía y la religión. Mientras la música de arte parecía encargarse de edificar el espíritu, enaltecer el pensamiento y las grandes realizaciones, la música popular se encargaba de divertir en los momentos de ocio. Así es que la cultura popular vinculada al mundo del entretenimiento incluía expresiones folclóricas provenientes del ámbito rural, los bailes callejeros, como el candombe y toda música de negros, el *shimmy* y el foxtrot

36 Antonio Ferrer, “Estampas urbanas. La máquina infernal”, *Diario Nuevo*, 9-07-1936, 12.

37 *Ibidem*.

considerados bulliciosos, la poesía y la picaresca urbana, el circo, el teatro de comedias y el espectáculo de revistas, las novelas sentimentales y los folletines por entregas periódicas, el radioteatro y el cine de entretenimiento. *Diario Nuevo* fue absoluto en su juicio al ponderar que

[...] la banda de Policía se propone dar una serie de conciertos, que contribuirán seguramente a elevar el gusto artístico de nuestra población, tan hondamente entregado a los foxtrots, *shymmies* y otros ruidos de negros, como por los cantos, cuecas y otras sonceras [*sic*] criollas.³⁸

La desjerarquización de la música folclórica (zonceras criollas), del foxtrot y el *shimmy* (“ruidos de negros”) frente a otro repertorio de procedencia europea considerado capaz de elevar el gusto artístico de la población presupone el campo del poder político, cuyo agente musical era la banda de policía que interpretaba un repertorio aprobado, no siempre erudito, pero sí de procedencia europea. Por otro lado, menciona “nuestra población”, la de los grupos subalternos, cuyo gusto musical era reprobado. El juicio trasunta la subvaloración de géneros musicales ligada a la discriminación racial y cultural, posiblemente también al cambio gradual en los gustos por la entrada de la modernidad. En otro artículo, el mismo diario solicitaba a las radios que transmitieran música clásica también de día, porque emitían “temas desnaturalizados” en foxtrots, tango y rancheras, “verdadero delito de usurpación al pensamiento creador ageno [*sic*] que está esperando la ley que refrene semejante arbitrariedad”.³⁹ Se recuerda que *Diario Nuevo* era opositor al oficialismo, comenzó a publicarse en 1915 como aliado del radicalismo yrigoyenista. En la década del 30 estuvo dirigido por Héctor Conte-Grand y Domingo Elizondo y siempre se ocupó de conservar cierta moral tradicional y en fijarse en aquellos hechos públicos que perturbaran las *buenas costumbres*. Mostraba cierta sensibilidad social en consonancia con el apodo con que lo llamaban sus opositores: “el diario de los jesuitas”.

Deliberadamente y en consonancia con lo que interpretaban del canon mencionado, quienes se encargaron de filtrar estas novedades y dejarlas fuera del campo musical sanjuanino fueron los propios músicos letrados y profesores de conservatorio. Estos procesos locales de selección y reproducción de géneros y estilos denotan la parcialidad con la que se transmitió la tradición institucionalizada.

38 “Radiomanías”, *Diario Nuevo*, 14-01-1934, 5.

39 “Radiomanías”, *Diario Nuevo*, 15-04-1930, 4.

Todo aquello que la escuela clásica desechaba por antimusical y malsonante, constituye hoy el principal elemento de composición para los vanguardistas a la Milhaud, quien acaba de recibir en pago a sus atrevidas incursiones por el espinoso campo de la atonalidad, ultracromatismo y heterofonía la rechifla más grande de la crítica francesa, según la última crónica musical de Vuillermoz aparecida en ‘La Nación’.⁴⁰

No obstante y, paradójicamente, este diario se hizo eco de la molestia que causó la exclusión de la vanguardia que irrumpía en Capital Federal, con las acciones del Grupo Renovación, las visitas de Stravinsky y del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, como puede leerse en este artículo:

Cuatro acontecimientos de importancia se han producido en estos últimos días. Las conferencias de Siqueiros, la brusca terminación de esas conferencias, el premio a Ibarguren y la censura a “Carine” de Cromelynck, que se representaba en el teatro Odeón. / El gran pintor mexicano David Alfaro Siqueiros fue contratado por la Asociación Amigos del Arte para, además de exponer sus magníficas obras, pronunciar algunas conferencias, acerca del movimiento de plástica monumental descubierta y multi-ejemplar, con la base lógica de los nuevos instrumentos mecánicos, y para las grandes masas populares. Siqueiros pronunció la primera conferencia ilustrativa sobre el movimiento iniciado en Los Ángeles, y la segunda, en la que habló largamente de la técnica de la nueva plástica, del “movimiento subversivo en su ideología, dinámico en su estética, dialéctico en su metodología y moderno en su técnica”, que pensaba realizar también en Buenos Aires con la colaboración de algunos artistas. Pero la mentalidad pasatista, mediocre, de las autoridades de los Amigos del Arte (asociación inexplicablemente subvencionada por el gobierno) impidió a Siqueiros seguir en sus conferencias, que tanto bien hacían a los pintores argentinos —mal informados en su mayoría— a los artistas jóvenes y a todos los intelectuales [...] ¿Qué representa Carlos Ibarguren? ¿Qué valor? ¿Quién recuerda una sola página suya que merezca perdurar? [...] “Carine”, el extraordinario poema dramático de Cromelynck, genial autor de “Le Coci Magnifique”, fue censurado por el intendente Vedia y Mitre, traductor de Wilde y de Bernard Shaw. ¡Qué ridículo! El intendente se olvidó del progreso de Buenos Aires. Considera todavía a nuestra ciudad como a una

40 Inocencio Aguado, “De músico y de loco todos tenemos un poco”, *Mundo Sanjuanino*, 13-06-1932, citado en Aguado, Inocencio, s/f. Libro 1 folio 6 artículo 539, ampliar en Musri, (2005).

aldea mojigata”. / “Contra”, en su tercera entrega, dedicará muchas páginas a Siqueiros [...].⁴¹

Los datos periodísticos —publicidad, programas, crónicas y críticas, demandas de oyentes— confirman la pervivencia de un repertorio canónico ya instalado a fines del siglo XIX: composiciones para piano, orquesta y música de cámara de los compositores que orbitaron en la centralidad austroalemana, las óperas románticas y veristas italianas, las zarzuelas y operetas fueron los ejes de los programas que satisficieron el horizonte de expectativas del público habitual de conciertos. Ocasionalmente se incluyeron obras argentinas nacionalistas y de compositores locales cuya escritura se ubicó en la tradición recibida europea.

El canon, como propiedad del campo artístico, hizo funcionar la censura confiriendo autoridad a ciertos músicos e instituciones en perjuicio de otros.⁴² La posición de esos músicos en el campo cultural dependió de la distancia respecto de los modelos reconocidos. El canon permeaba las prácticas musicales tanto en el ámbito público y privado como en el doméstico; se manifestó “en la vida musical: programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas [...]” (Corrado, 2005: 23). Los empresarios de Radio Graffigna declararon que programaban:

[...] audiciones literarias y musicales desinteresadas, contribuyendo no sólo a la expansión del arte y de la cultura, sino a la difusión de las sanas doctrinas en conexión con los círculos intelectuales y religiosos de nuestro medio, sin descuidar, de paso, la experimentación radiofónica con fines de perfeccionamiento.⁴³

El vigor del canon musical europeo emerge en estos conceptos valorativos:

Compartimos enteramente las observaciones que nos formula un lector, en carta que tenemos a la vista, sobre el olvido que nuestras bandas hacen de la música nativa en los conciertos públicos. [...] Las retretas en San Juan se realizan constantemente concediendo casi exclusiva preferencia al repertorio extranjero, que al público indudablemente, gusta como se merece, pero no por eso desconoce que sería

41 Raúl González Tuñón, *Diario Nuevo*, 27-06-1933, 4.

42 Ampliar sobre el concepto de canon musical, sus modalidades de aparición y acción en Corrado (2005: 16-44).

43 AAVV. 1950. *80 años de vida industrial*. Boletín impreso de S.A. Bodegas y Viñedos Santiago Graffigna Ltda., San Juan, 10.

simpático matizarlas con composiciones de música *argentina y americana*. / Nuestro país cuenta con productores de música nativista como Aguirre, Williams, Espoile, Schiuma, Ugarte, López Buchardo, Mansilla y otros, cuyas obras se impone difundir en nuestro pueblo acercando su espíritu a esas creaciones que interpretan la armonía netamente argentina para estímulo de aquellos y deleite de este. / Los programas de conciertos públicos deben contemplar este interesante aspecto en su obra cultural, incorporando a los mismos números de música argentina y otros de *asuntos americanos*, para duplicar el interés de aquellos en forma simpática.⁴⁴

Rara vez se lee una sentencia como esta, en defensa de la composición latinoamericana, que, cinco años después habría enorgullecido a Francisco Curt Lange, uno de los impulsores del americanismo musical (Lange, 1934). Si bien no había contacto de ningún tipo entre el musicólogo y San Juan en esos tiempos, es interesante recordar cierta coincidencia en su llamado a los músicos latinoamericanos en el que se los incita a oír lo propio. Asimismo, coincide con Draghi Lucero en la crítica a los artistas que

[...] Viven aturdidos de las constantes manifestaciones del arte europeas y carecen de valor para resistir el diluvio de música que los modernos medios de difusión vuelcan a la calle, a los hogares, a su corazón de artista [...].⁴⁵

o cuando señala que

[...] Esta invasión, sin medida ni restricciones, de la cultura y civilización extrañas ha aumentado considerablemente la confusión y perturbado en forma alarmante el desarrollo natural de un organismo como el nuestro, hablando en un sentido continental [...].⁴⁶

Podemos preguntarnos si quizá en esas prácticas culturales lo propiamente popular —y quizá más cercano a las comunidades inmigrantes latinoamericanas— no estaba oscurecido y ocultado por el control social, como el carnaval, que desde antiguo fue el tiempo de las extraversiones populares y del desenfado. Se leen en la prensa episodios de violencia producidos en San Juan por los excesos en la

44 “Nacionalismo”, *La Reforma*, 14-01-1929, 1. El énfasis en itálica es nuestro.

45 Juan Draghi Lucero, “Nuestro folklore: la canción nativa”, *Álbum de Mendoza*, realizado por Ramón Francisco Morey, 30-07-1939, 3-4.

46 *Ibidem*.

ingesta de alcohol, que hacían indeseables estas manifestaciones para las familias autopercibidas *decentes*. Por eso, desde 1930 en adelante, se publicaron reglamentaciones municipales que regularon las comparsas, la chaya y los disfraces. No obstante el control policial, los corsos, las murgas y los desfiles de mascaritas callejeros continuaron y dieron lugar a la explícita crítica política y religiosa en modo paródico.

La moralidad pública fue vigilada abiertamente por la Iglesia Católica, atenta censora. A modo de ejemplo, el arzobispo de entonces prohibió a un cura párroco realizar un “gran baile familiar” a beneficio de su templo en el interior de la provincia. La orden se publicó en *Diario Nuevo* e indicó que un baile estaba “seriamente prohibido por la Iglesia” y disponía que no se aceptara “absolutamente nada para el Templo proveniente de ese acto por orden expresa del Metropolitano, José A. Orzali, Arzobispo de Cuyo”.⁴⁷ En la misma dirección, otro periódico de la curia desaprobaba las pistas de baile y sus “ruidos molestos”, y demandaba más control estatal.⁴⁸

La prensa fue portavoz de la censura oficial a través de comisiones municipales y de la Acción Católica Argentina. Con la dictadura, las restricciones se incrementaron para los espectáculos en cines y teatros que “por su argumento, lenguaje o acción, ofendan a la moral y costumbres públicas”.⁴⁹ El contralor en teatros, cines y eventos callejeros se ajustó a la escala de valores de lo permitido y lo no permitido a las familias.

Otro motivo de tensión social que evidenció las fisuras entre lo culto y lo popular fue la preocupación oficial por salvar al arte nativo de su desaparición. Para sorpresa de muchos artistas posicionados en la alta cultura, desde 1936 el gobierno organizó anualmente festivales provinciales de cantos y bailes folclóricos. Es probable que el acicate estuviera en la prédica de los intelectuales tradicionalistas —como el escritor mendocino Juan Draghi Lucero— y de un regionalismo cultural en avanzada, que resistía la entrada de modas extranjeras.

Últimas consideraciones

A la pregunta inicial de por qué investigar estos procesos de desplazamientos musicales en una localidad, la respuesta propone varias cuestiones. Por un lado, se tiende a ver particularidades musicales y anacronismos en los ritmos históricos

47 “Sobre un baile de beneficio de un templo dirigió una advertencia el Sr. Arzobispo”, *Diario Nuevo*, 09-03-1937, 6.

48 “Trinidad”. 1941. *El Porvenir*, 08-03-1941, 3.

49 “Comisión asesora de teatros”, *La Provincia*, 09-01-1931, 4.

entre San Juan y Buenos Aires. Por el otro, se identifican subalternidades ideológicas y otras relaciones de poder político o económico, que se visibilizan en este juego de escalas de lo local, lo nacional y lo transnacional. Se colabora entonces en una historia descentrada del relato incompleto construido desde Buenos Aires (Musri, 2013).

La modernización de las comunicaciones y la instalación de la industria cultural impulsaron en San Juan una mayor apertura de la sociedad, de sus expectativas artísticas, lo que favoreció su inserción en circuitos mediatizados y comerciales beneficiosos en varios aspectos para la población. Los cambios propulsaron el ingreso de nuevas sonoridades musicales provenientes de distintas latitudes, que ampliaron el campo musical local. Se conocieron músicos, géneros e instrumentos que captaron rápidamente la atención de los conjuntos musicales estimulando su creatividad. La apropiación de lo nuevo revestido de arreglos incrementó el repertorio de solistas, orquestas y bandas militares.

Otro efecto fue la conformación de comunidades interpretativas, como las audiencias hogareñas de programas radiales y el público de salones y pistas de baile. Se promovieron las prácticas musicales en circuitos profesionales de aficionados y domésticos. En esa dirección, las novedades contribuyeron a modificar los gustos musicales y, simultáneamente, a generar resistencia por parte de círculos de tradicionalistas amantes del folclore y de cultores de la música de concierto. Es así como la llegada y aceptación de más géneros bailables y ritmos de origen afroamericanos, por ejemplo, profundizaron las diferencias entre lo culto y lo popular.

En estos procesos fue fundamental el papel de los medios masivos utilizados con fines pedagógicos y de divulgación general. La idea de músicas sin fronteras, en esa época, surgió de esta posibilidad dada efectivamente por la radio, el disco y el cine, de introducir y expandir realidades sonoras novedosas, acercar músicas no escuchadas antes y, también, de acrecentar las oportunidades de movilización de músicos en persona. Que la entrada de tales cuantiosas novedades musicales encontrara diques de contención en prejuicios de determinados sectores de opinión, que cedieran al empuje y afianzamiento de la industria musical puede rastrearse en los índices de la publicidad y las notas de crítica musical periodística.

La adquisición de receptores de radio, que a comienzos de los treinta se acotaba a las familias y los comercios adinerados, se expandió hacia los sectores populares y posibilitó la escucha progresiva de *shows* y todo tipo de programas musicales, en vivo y de grabaciones locales, nacionales e internacionales.

La prensa entrega un volumen muy relevante de datos que no se encuentran en otras fuentes y muestra una densa trama de conexiones socioculturales donde

quedaron entretreídas las prácticas musicales. Los distintos periódicos provinciales se posicionaron ideológicamente en favor o en oposición, ante el canon preexistente y ante el ingreso de las innovaciones que afectaron el horizonte de expectativas. Al tomar partido por unas u otras músicas, los diarios se erigieron en portavoces de los intereses dirigentes, en agentes sociales testigos y formadores de la opinión pública, en defensores de las tradiciones o bien en promotores de los cambios musicales. Así, como se ha puesto de relieve, todos sin excepción asumieron papeles normativos, con la idea de transmitir juicios valorativos y reglas de comportamiento a sus lectores.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de las clases populares en la Argentina desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- Andréu Abela, Jaime. 2002. “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”. *Fundación Centro de Estudios Andaluces*, Año X, No 2: 1-34.
- Chicote, Gloria. 2016. “Mercado editorial e infancia: los comienzos hasta Colibrí (1921-1932)”. En *Tiempos De Papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*, editado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers, 102-126. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.488/pm.488.pdf> (último acceso: 02 de abril de 2023).
- Colle, Raymond. 2011. *El análisis de contenido de las comunicaciones*. Editado por Alberto Ardèvol Abreu. Tenerife: Sociedad Latina de comunicación Social.
- Corrado, Omar. 2005. “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”. *Revista Argentina de Musicología* 5-6: 16-44. [E-journal] <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/183> (último acceso: 23-10-2023).
- De Luca, Tania Regina. 2008. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. En *Fontes Históricas* coordinado por Carla Bassanezi Pinsky, 111-153. San Pablo: Contexto.
- Fernández, Rubén Alejandro. 2010. *Actividad musical en los Conservatorios de San Juan, 1952-1966*. San Juan: Editorial de la Universidad Nacional de San Juan (EFU).
- Fernández, Sandra. 2015. “La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina”. *Folia histórica del Nordeste* 24: 189-202. <https://revistas.unne>.

- edu.ar/index.php/fhn/article/view/309/0 (último acceso: 22-10-2023).
- García Brunelli, Omar. 2010. “La irrupción del Octeto Buenos Aires en la historia del tango. Recepción social en el marco del cambio de la estructura de poder en Argentina en 1955”. *Revista Argentina de Musicología* 11: 117-145. [E-journal] <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/90> (Último acceso: 27-02-2024).
- Ginzburg, Carlo. 2001. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Traducción de Francisco Martín. Barcelona: Península.
- Gironés de Sánchez, Isabel. 2005. *La ciudad perdida. Memoria urbana de San Juan pre terremoto, 1930-1944*. San Juan: EFFHA.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina: problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Karush, Matthew B. 2019. *Músicos en tránsito: la globalización de la música popular argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lange, Francisco Curt. 1934. *Americanismo musical. La Sección de Investigaciones Musicales: su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores.
- Musri, Fátima Graciela. 2005. “Los ‘LIBROS’ de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural”. *Actas del 13º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina. Academia Nacional de la Historia y UNSJ*. https://www.academia.edu/9846865/Los_Libros_de_Inocente_Aguado_Aguirre_An%C3%A1lisis_desde_la_nueva_historia_cultural (Último acceso: 29-02-2024).
- Musri, Fátima Graciela (dir.). 2007. *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970)*. San Juan: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (EFFHA), Universidad Nacional de San Juan.
- . 2008. *Las prácticas musicales de conjunto en la sociedad sanjuanina entre 1930 y el terremoto de 1944*. Tesis de Maestría. Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. <https://bdigital.uncu.edu.ar/18770> (último acceso: 23-10-23).
- . 2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”. *Música. Revista del Instituto Superior de Música* 14: 51-72. [E-journal] <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/414> (último acceso: 12-03-2023).
- . 2015. “Música y radiodifusión en San Juan. Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944”. Tesis doctoral. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, inédita.

- . 2016. “Ingreso y aportes locales a la temprana radiodifusión sanjuanina”. *Revista del Instituto Superior de Música* 15: 72-103. [E-journal] <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/issue/view/579> (último acceso: 03-02-2023).
- . 2021. “Recorridos por la prensa periódica argentina. Fuentes para investigaciones sobre historias locales y translocales de la música”. Audiovisual en el Grupo de Trabajo Música y Periódicos, de la Asociación Regional para Latinoamérica y el Caribe de la International Musicological Society (ARLAC/IMS). https://www.youtube.com/channel/UCyHBOEmhoeDcCKMy_kjdjSw (último acceso: 15-03-2023).
- . 2022. “Cross-border cultural processes in the Argentinean press in the 1930s” [Video online]. Atenas, Ponencia en mesa temática *Local / global cultural processes of music in the periodical press* coordinada por Miriam Escudero en el 21st Congress of the International Musicological Society. Atenas. <https://www.academia.edu/video/jEdBBk> (último acceso: 15-03-2023).
- Palomino, Pablo. 2021. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Valero, Luis. 2022. *La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950)*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de Los Buenos Aires”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Doctorado en Música, Área: Musicología. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/14389/5/thumb.pdf> (último acceso: 01-02-2023).
- Pérez Valero, Luis. 2018. “Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)”. *El oído pensante* 6 (2): 49-76 [E-Journal] <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7482> (último acceso: 01-02-2023).
- Storm Roberts, John. 1982 [1979]. *El toque latino*. 1º edición en español. México, D.F.: Editores Asociados Mexicanos, EDAMEX.
- Ulanovsky, Carlos *et al.* 2009. *Días de radio 1920-1959*. Buenos Aires: Emecé.
- Zenck, Martin. 1989. “Abbozzo di una sociología della ricezione musicale”. En *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, compilado por Gianmario Borio y Michela Garda, 96-116. Torino: Edizioni di Torino.

Hemerografía citada

Diarios de San Juan: *Diario de Cuyo*, *Diario Nuevo*, *El Porvenir*, *El Zonda*, *La Acción*, *La Reforma*, *Tribuna*.

Diarios de Mendoza: *Los Andes, La Libertad*.

Documentos consultados

Aguado, Inocencio. S/f. *Libros*, 2 volúmenes. Registros personales de memorias, cartas, recortes varios, programas de conciertos, otros. Actualmente en poder de la familia.

AAVV. 1950. *80 años de vida industrial*. Boletín impreso de S.A. Bodegas y Viñedos Santiago Graffigna Ltda., San Juan.

Dirección Provincial de Estadística del Gobierno de Buenos Aires. 2009. “El Censo de 1936. Cuarto Censo General de la Ciudad de Buenos Aires”, Año 6 nro. 9 [Online] 104 <http://www.estadistica.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadistica/censos/censo%201936%20CABA.pdf> (último acceso: 10-04-2023).

Evolución de los salarios docentes 1906-1975. 1976. Serie Situación Educativa Argentina. Dirección Nacional Sectorial de Desarrollo. Ministerio de Cultura y Educación de la República Argentina. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001296.pdf> (último acceso: 20-10-2023).