

Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina

Fátima G. Musri

[Universidad Nacional de San Juan]

RESUMEN

En el contexto de la entrada de la industria cultural en Argentina, la radiodifusión ejerció una gradual y poderosa acción sobre las prácticas musicales. En esta ocasión propongo revisar la incidencia que la radio produjo en solistas y grupos de músicos de San Juan, desde la aparición de las primeras experiencias privadas alrededor de 1924 y hasta el 15 de enero de 1944, día del fatídico terremoto que derrumbó la ciudad capital e interrumpió su normalidad cotidiana.

SUMMARY

In the context of the entry of the cultural industry in Argentina, broadcasting exerted a gradual and powerful action on the musical practices. In this opportunity I propose to review the impact that the radio caused in soloists and group of musicians from San Juan, since the appearance of the first private experiences around 1924 and until January 15, 1944, day of the devastating earthquake which destroyed the capital and which it interrupted their daily normality.

1. INTRODUCCIÓN¹

Frecuentemente se ha mencionado que la radiodifusión produjo efectos notables y permanentes en las prácticas musicales alrededor del mundo. No obstante, poco se ha estudiado la incidencia de la mediatización y la masividad de la radio en la música de muchas zonas urbanas de la Argentina, aunque estamos a pocos años de cumplirse un siglo de su aparición en nuestro país. Una manera de conocer esa incidencia es enfocar los comienzos de la radiofonía entendida como un nuevo espacio socio–musical en una localidad determinada; y, a continuación, comparar la actividad musical antes y después de su instalación.

¿Por qué investigar en una localidad? Puede preguntarse por la relevancia –para la llamada historia de la música argentina– de estudiar un caso puntual, ubicado en una zona casi fronteriza de la república lejana a su centro administrativo y cultural, la ciudad de Buenos Aires. Y es que, situarse en la localidad, posibilita relacionar los fenómenos histórico–musicales provinciales con los nacionales e internacionales, y también –a futuro– compararlos con los ocurridos en otras regiones.

Considero que la atención a las historias locales de las diferentes culturas musicales del país ayudaría a evitar, como ya está sucediendo en algunos centros de estudio, el riesgo de la perspectiva única, excluyente y hegemónica sostenida por anteriores modelos historiográficos argentinos. Se invitaría entonces a contemplar otros puntos de vistas, por ejemplo, el que permite comprender la alteridad bajo el signo de la diferencia y no de la devaluación del “otro” (Musri, 2013a: 51–72).

En consecuencia, las historias locales de la música, desde una perspectiva situada, socio–cultural y descentralizada, podrían negociar sus presencias en la historiografía musical nacional, garantizándole a esta última, mayor representatividad, una ampliación beneficiosa de sus dominios temáticos y la imprescindible revisión de sus fundamentos teóricos.

Propongo detenernos en aquellos modos de hacer música en la localidad de San Juan, capital de la provincia cuyana homónima, afectados por las primeras experiencias con la radiodifusión. Vemos aparecer los primeros interrogantes ¿cómo afectó la radio la actividad musical y la vida de los artistas locales

¹ Un fragmento de este texto, en una versión preliminar, se presentó como conferencia en las III Jornadas de la Escuela de Música “Música Latinoamericana: tradición e innovación”, Facultad de Humanidades y Artes de la U. N. de Rosario, el 19/09/2014. Está vinculado con mi tesis doctoral defendida en la Facultad de Artes de la U. N. de Córdoba el 21/04/2015, que fue dirigida por la Dra. Silvina Luz Mansilla.

en un pueblo de antiguas costumbres agrícolas y artesanales? Y a la inversa ¿qué aspectos de las vivencias de estos músicos afectaron la radio?

Estos interrogantes me introdujeron de lleno en el problema de cómo dilucidar el impacto de la radio en la circulación local de la música. El problema involucra la recepción estética de novedades y los posibles cambios en la producción musical local. Por estas razones, del amplio tema que suponen las relaciones entre la música y la radio en una sociedad provinciana en proceso de modernización, acoté el objeto de este trabajo al análisis de algunos efectos de la mediación radiofónica en la actividad artística de solistas y conjuntos de San Juan. El lapso estudiado comienza con los primeros experimentos privados de radioaficionados alrededor de 1924 y se extiende hasta el 15 de enero de 1944, día de un fatídico terremoto que derrumbó la ciudad capital e interrumpió su normalidad cotidiana, marcando un antes y un después en su historia económica y socio-cultural.

Parto de la hipótesis de que si bien la radiofonía fue un operador fundamental en la renovación de los modos de hacer música, se advierte que su papel mediador fue potenciado por el resto de los agentes de la industria cultural: la circulación del disco y las partituras,² la llegada de películas musicales y del cine en general, y el accionar del periodismo.

Sin duda que todos estos agentes compatibilizaron sus acciones en favor de incrementar las ventas de música grabada, instrumentos e insumos musicales, de aparatos mecánicos y eléctricos de reproducción musical, de entradas a los espectáculos, de revistas musicales y partituras. También promocionaron las visitas recurrentes de músicos, compañías artísticas en gira por la provincia y el “star system” cinematográfico, entre otros objetivos, como ha sido ya profundamente estudiado para otros países sudamericanos (Juan Pablo González y Claudio Rolle: 2004; Jesús Martín-Barbero: 1998; Guillermo Sunkel: 1999).³

Es así que la radio contribuyó a reunir condiciones materiales y comunicacionales que aceleraron cambios no solo en la transmisión sino también en la interpretación y en la producción musical, debido a su papel mediador en la propagación y recepción estética de la música. Entre esas condiciones loca-

2 Las alianzas comerciales entre los agentes de la industria musical ha sido tratada por Marina Cañardo, que exploró el efecto de la industria discográfica sobre el tango en Buenos Aires en la década de 1920 (tesis doctoral inédita, 2011).

3 Juan Pablo González ha investigado en profundidad el impacto más amplio de la industria cultural en la música de Chile (2001 y 2004); su contribución a la musicología latinoamericana se ha transformado en un modelo referencial ineludible. Jesús Martín-Barbero (1998) y Guillermo Sunkel (1999) profundizaron aspectos de la mediación cultural, que si bien lo hicieron para Colombia, sus reflexiones resultan aplicables a otros países latinoamericanos como la relación de los medios de comunicación con la cultura de masas, con el mercado y las esferas de poder.

les se cuentan el progreso técnico en la grabación en estudios, el uso del micrófono, las mejoras en la transmisión a distancia y la recepción de ondas sonoras.

Como se mencionó antes, esta investigación se encuadra en la historia local de la música, diseñada como un dominio acotado de estudios de temáticas regionales en la intersección entre la musicología y la historia. La musicología popular concebida por Juan Pablo González le aportó los fecundos conceptos aplicados por el autor a la industrialización de la música, tales como masividad, mediación, modernización (González y Rolle, 2004:2 1–44). La historia matriciana le ofreció un modelo de cómo enfocar la localidad en el contexto de la nación (González, [1997] 2003: 14– 15). La microhistoria italiana estimuló las ideas de visibilizar a los músicos “sin nombre” –los no conocidos públicamente–, de usar la pequeña escala (la «lupa») y de valerse del método indiciario para localizar fenómenos y micro–procesos histórico–musicales no vistos antes (Ginzburg, 1999: 138– 175).

La localización de fuentes informativas fue dificultosa. La destrucción material de la ciudad de San Juan en 1944 acabó con viviendas, edificios escolares, teatros y cines, archivos, con mucha documentación escrita y fotográfica, instrumentos musicales y discos que testimoniaran la actividad artística. Aún así, pude relevar información a través de entrevistas y de la prensa de la época. También fue posible recuperar música grabada tempranamente en las emisoras sanjuaninas y partituras, que se conservaron en domicilios de los músicos sobrevivientes o sus familiares. De esas grabaciones tempranas, si bien deterioradas, se obtuvieron valiosas fuentes sonoras que nos acercan a la sonoridad de algunas piezas radiodifundidas entonces.

2. REFERENCIAS AL ESTADO DEL CONOCIMIENTO DEL TEMA

Desde las ciencias de la comunicación en Argentina las publicaciones de Carlos Ulanovsky, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman (1995), de Andrea Matallana (2006) y de José Luis Fernández y su equipo (2008), entre otros, nos introducen en la historia de la radio y de sus múltiples implicancias socio–culturales hasta el presente.

Es en Cuyo donde se encuentran las primeras investigaciones dedicadas a la música en la radio desde una perspectiva local. De un proyecto en equipo dirigido por quien suscribe en la Universidad Nacional de San Juan (Musri: 2006–7) resultaron dos artículos. El primero, de Elvira Rovira, aproxima una

periodización de la actividad musical de la radio sanjuanina entre 1937 y 1970 (Rovira, 2007:35–50). El segundo, de Octavio Sánchez, analiza la doble construcción icónica del folclorista sanjuanino Montbrun Ocampo como compositor e intérprete, y de la imagen del programa “Las Alegres Fiestas Gauchas”, que el músico condujera en las radios metropolitanas en un periodo posterior al del presente trabajo (Sánchez: 2008: 185– 195). María Inés García, por su parte, investigó la trayectoria musical de Fioravante [Tito] Francia en las radios de Mendoza (García, 2009).

Desde otros ángulos, Carolina del Valle Olivares ha explorado la relación de la radio con la vida cotidiana en San Juan (Olivares, 2005: 1– 14), desde un punto de vista de la comunicación informativa y para un periodo más amplio. Las crónicas del escritor sanjuanino Fernando Mó aportan datos útiles desde una narrativa cercana a las memorias de la comunidad (Mó, 1988: 195–205). Últimamente, en mi tesis para acceder al grado de Doctora en Artes, desarrollé el tema en un dominio acotado de estudio denominado historia local de la música (Musri, 20 15).

3. LA MÚSICA EN SAN JUAN A LA ENTRADA DE LA RADIODIFUSIÓN

En la década de 1920, la ciudad de San Juan era una sociedad fundamentalmente conservadora en sus formas.⁴ Se mantenía la fuerte presencia de familias descendientes de españoles a pesar de la fuerza inmigratoria de italianos, y en mucho menor grado, de otras colectividades. Existía una diferenciación de clases entre las familias del centro, muchas educadas en los gustos de la música culta, y las de los barrios periféricos donde, en contacto con el campo, se vivía la cultura popular.

La música de concierto –que mantenía el canon pedagógico de raíz europea– se aprendía en los conservatorios privados –algunos de ellos filiales de las matrices de Buenos Aires–, se comunicaba en los teatros, en las salas de las sociedades culturales o de inmigrantes, bibliotecas o escuelas (Ampliar en Musri, 2008: 109– 114). Al aire libre las familias asistían a las retretas de las bandas de policía y de regimientos.

⁴ En 1924 comienzan los gobiernos cantonistas, de signo socialista. La violencia interna, social y política que se vivió durante sus gestiones provocó inestabilidad política en aumento. Esta agitación se potenció por la situación nacional, presa de la crisis económica internacional desatada en 1929, y de dos golpes de estado cívico–militares: el de 1930 que derrocó al presidente Hipólito Yrigoyen y el de 1943, al presidente Ramón S. Castillo. Durante ese periodo en San Juan hubo numerosas intervenciones y cambios de signo político en el gobierno provincial.

Las canciones y danzas de inmigrantes se practicaban en sus casas y asociaciones mutuales, varias se integraron en el repertorio de las orquestas bailables de confiterías y pistas. Coros cada vez más numerosos entonaban canciones escolares e himnos patrióticos en actos oficiales, y otros más reducidos los cantos religiosos en la Catedral. Un mundo periférico que se adentraba en el campo acogía la música folclórica cuyana y la de los mulatos que solo aparecía en el centro con las comparsas de carnaval.

En la capital de San Juan y sus alrededores se dio un lento proceso de modernización de la vida en general que no modificó todas las costumbres arraigadas. En el periodo se observa progreso en la urbanización y en la construcción edilicia, beneficiadas ambas por el crecimiento socio-económico provincial. Se construyeron más cine-teatros y lugares de esparcimiento. Mientras, se conservaban el control social y los modos patriarcales en la constitución de las familias, la educación y la vida pública (Musri, 2013b: 180).

Desde 1934 mejoró la economía de la provincia, debido a una moderada activación industrial por la tecnificación de las bodegas, a la diversificación agropecuaria y a la comercialización de frutos que aprovechó las nuevas redes de caminos y ferrocarriles. La aviación que llegó hasta Mendoza sumó posibilidades a las giras de artistas nacionales e internacionales que se acercaron a San Juan.

4. LOS COMIENZOS DE LA RADIOFONÍA EN SAN JUAN⁵

Las primeras experiencias radiofónicas en Cuyo datan de la década de 1920. En un contexto de crisis político-económica que afectó la vida provinciana, desde 1923 unos pocos interesados tuvieron la iniciativa de comprar y armar equipos domésticos de radioaficionados.⁶

⁵ Desde 1897 el boloñés Guglielmo Marconi, que conocía las investigaciones del alemán Heinrich Hertz, venía experimentando con la transmisión inalámbrica de ondas. El 12 de diciembre 1901 Marconi, instalado en la isla canadiense de Terranova, recibió la primera respuesta transatlántica en código morse, emitida desde Comualles (suroeste de Inglaterra). La invención de la radio en 1901, atribuida a Marconi, se realizó a partir de experimentos anteriores de Nikola Tesla y Julio Cervera, del invento de aparatos y, obviamente a los avances técnicos en el campo de la electricidad. Ver: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/marconi.htm>, y en: <http://evolucionmedioscom.wordpress.com/radio-historia/> [Último acceso: 28/03/2014].

⁶ Los primeros aparatos receptores de radiocomunicación en San Juan aparecieron hacia 1923 en el círculo de hombres cultos: los domicilios del violinista, fotógrafo y pintor Gallizio Colecchia, de Luis Marchese y del poeta José María Pineda. Recordemos que la transmisión de voces por telecomunicaciones había comenzado en Argentina en 1910 a través de radioaficionados privados. Durante la Primera Guerra Mundial el Congreso Nacional monopolizó este medio por la "seguridad del Estado", para lo cual reglamentó la actividad.

En esos años, la radio junto con el teléfono y el fonógrafo fueron los medios más eficaces de la modernización técnica en la comunicación social en la capital sanjuanina. San Juan empezaba a insertarse en la red comunicacional argentina y a superar el aislamiento típico de las ciudades inter-montanas y marginales. Hasta entonces, el contacto cultural más relevante había sido con Mendoza y con Chile a través del paso fronterizo de los arrieros, o de viajeros particulares y compañías itinerantes a través del paso mendocino del Cristo Redentor.

Por la tanto la radiofonía inició un proceso de apertura cultural beneficioso y durante la década de 1920 se fue integrando a la comunidad. En 1924 los radioaficionados sanjuaninos pudieron captar las emisiones de ópera del Teatro Colón de Buenos Aires, que transmitían experimentalmente desde 1920 los llamados “cinco locos de la azotea”.⁷

La radio comenzó a desarrollar varias funciones comunicacionales y se convirtió en un agente promotor de venta de música grabada para un público no necesariamente alfabetizado en San Juan. En 1929 ya se habían instalado tres *broadcastings* experimentales en la ciudad que estaban en condiciones de transmitir voces y música públicamente a una audiencia cercana.

La *Broadcasting* de Juan Mercado se asoció con Casa Gutiérrez y la de Egidio Grezzi con el comercio musical del compositor Inocencio Aguado Aguirre. Así, desde el comienzo estas estaciones estuvieron financiadas por publicidad de los comercios del medio, aunque a pesar de eso no perduraron más allá de 1930.

La radio comercial pionera en San Juan fue González y Cía., que, fundada en 1925, difundía la música de discos provistos por Casa Lara y, en breve, empezó a transmitir breves recitales en vivo de cantantes y guitarristas sanjuaninos desde su estación. En 1933 la *Broadcasting* González y Cía. cambió su nombre a LV5 Radio Los Andes, cuando fue comprada por los hermanos José María y Cándido Rodríguez Vila. En 1938 retransmitía en cadena nacional parte de la programación de la Red Azul y Blanca de Emisoras Argentinas de LR 1 Radio El Mundo, fundada en 1935 por Alberto Haynes. En 1962 Radio Los Andes volvió a cambiar su nombre por el de LV5 Radio Sarmiento con el que continúa hasta la actualidad.

Hubo una cuarta emisora que pertenecía a la antigua Bodega Graffigna y que hasta 1930 solo transmitió música grabada, mensajes y noticias para sus empleados. Justo un día antes del golpe de estado, el 5 de setiembre de 1930, esta estación estrenó su licencia para transmitir públicamente como LT6 *La Bro-*

⁷ “Los cinco locos de la azotea” fueron los jóvenes Enrique Telémaco Susini, Miguel Mujica, José César Guerrico, Luis Romero Carranza e Ignacio Gómez, que aunque con bastantes deficiencias, tuvieron éxito en esta primera emisión.

adscasting del Vino. Después fue conocida como LV 1 Radio Graffigna. Se unió a la red nacional LR3 Radio Belgrano de Jaime Yankelevich. En 1943, por la prohibición gubernamental de que las emisoras privadas llevaran el nombre de sus dueños, los hermanos Graffigna decidieron llamarla Colón, por la marca de sus vinos y el nombre del transatlántico italiano –*Cristoforo Columbus*– en que había llegado su padre Santiago Graffigna Longinotti a Buenos Aires. La radio permanece hasta hoy.

El primer director artístico de LT6 *La Broadcasting del Vino* fue el pianista y compositor Inocencio Aguado Aguirre. La radio nació en las instalaciones de la Bodega Graffigna y continuó estrechamente vinculada a ella y al diario *Tribuna* por sus dueños. Los intereses de la familia Graffigna, y por ende los de la radio, eran cercanos al círculo de intelectuales católicos, al Colegio Don Bosco, el Banco Ítalo–Libanés y a la política conservadora. Desde el comienzo la emisora promovió paralelamente la industria vitivinícola y la cultura. Su programación contenía un 70 % de contenidos musicales. En sus inicios fue reproductora de discos pero, hacia 1933 y como su par LV5 Radio Los Andes, se había convertido en una entidad de producción, grabación y emisión de programas musicales.

Este nuevo mundo empresarial tenía sus propias reglas que obedecían al mercado. Sus actores eran: el empresario, los trabajadores, los auspiciantes y la audiencia consumidora. El objetivo del empresario era promocionar la industria provincial –especialmente vitivinícola– y construir un consumidor para la industria musical. Los consumidores eran los músicos y oyentes seducidos por la publicidad de bienes culturales, ya fueran intangibles –la música– o tangibles –instrumentos, aparatos reproductores, discos, partituras, revistas musicales–.

Estas condiciones fueron configurando a las radios sanjuaninas en un espacio socio–musical novedoso y prometedor para los músicos en su rol de trabajadores mediáticos. Al principio ofrecieron un trabajo esporádico, que más tarde se estabilizó en contratos por ciclos o temporadas y luego en empleos permanentes.

Las aptitudes musicales requeridas para ingresar fueron tener la formación y versatilidad suficientes para adaptarse a circunstancias diversas. Esto llevó a profesionalizar a los músicos, que adquirieron un oficio sobre la base de su competencia individual. Desempeñarse cotidianamente exigía aprender y ampliar el repertorio en poco tiempo, saber interpretar diferentes géneros y adecuarse a los distintos estilos de interpretación, acompañar a cantantes e instrumentistas con escasos ensayos o a primera vista, proveerse sus propios instrumentos musicales, salvo los pianistas que tocaban en el piano de la emisora.

En los treinta, las radioemisoras sanjuaninas habían superado ampliamente la etapa experimental de la década de 1920. En el periodo 1929–1944 se reconocen tres etapas cronológicas en la historia local de la radio, articuladas por una aceleración y condensación de cambios en 1933 y 1938.

En la primera etapa, 1929–1933, la intencionalidad de los comienzos de retransmitir música de los teatros de Buenos Aires progresó hacia la reproducción de discos y la emisión de números en vivo desde sus propios estudios. La aguda crisis económica en que se sumergió al país desaceleró los avances técnicos. Desaparecieron del «éter» algunas frecuencias por falta de financiamiento. Pese a ello, las radios Los Andes y Graffigna se afirmaron gracias al apoyo de auspiciantes comerciales y pronto pasaron de ser meramente reproductoras a ser productoras de música.

En la segunda etapa, 1933–1938, se afianzaron como empresas, extendieron el horario de transmisión de cuatro o seis a diez horas diarias con cesura al mediodía. Dieron continuidad a la programación copiando esquemas porteños, como fijar horarios y repetir diariamente ciertos géneros radiofónicos.⁸ Formaron sus elencos estables con músicos locales, aunque no con exclusividad todavía, pues algunos artistas actuaban en ambas estaciones. Se configuraron programas musicales para audiencias diferenciadas por edades e intereses. Se forjó una fuerte relación entre la radio y la prensa escrita, por lo que ambos medios se complementaron, lo mismo con la venta de discos y aparatos de reproducción, la proyección de películas musicales y la promoción de partituras vinculadas a la música de moda.

Ambas emisoras impulsaron el ingreso de nuevos músicos a través de concursos de aficionados. La circulación de músicos y de músicas nacionales e internacionales fue acostumbrando a los oyentes a un «paseo» continuado de diversos géneros musicales a lo largo del día: de música clásica en la mañana se pasaba al tango, a la música tradicional cuyana, a sinfonías románticas, obras del barroco o al virtuosismo instrumental de orquestas europeas o pianistas internacionales.

Esta variada oferta musical se alternaba con las transmisiones desde exteriores (conciertos en la Catedral, festivales populares al aire libre, actos escolares con actuaciones corales, espectáculos en los teatros). Ambas, emisión desde estudios o desde exteriores, contribuyeron a crear el propio lenguaje radiofónico

⁸ Se entiende como género radiofónico cada segmento del lenguaje radial, son clases de textos discursivos que suponen un horizonte de expectativas de escucha, y que toman como materia la voz y la música. Son géneros radiofónicos los noticieros, los programas infantiles, deportivos, musicales, entre otros. Ampliar en Betina González y Mariano Lapuente (2008:178).

en San Juan. Las características de los mensajes musicales mediatizados –como difusión, masividad, inmediatez, instantaneidad– se hicieron cotidianas. Los hábitos y los lugares de escucha musical se modificaron por la audición íntima en el comedor o el dormitorio de las casas donde se colocaron los receptores, entre otras innovaciones provocadas por la escucha mediatizada.

Finalmente, en la última etapa, 1938– 1944, hay cambios en la radiofonía. Hubo un progreso técnico importante en ambas emisoras que mejoró la calidad de onda emitida y recibida. La recepción perdió ruidos de interferencia molestos mientras se escuchaba música. Los aparatos de radio se abarataron y su compra se volvió accesible a mayor parte de la población sanjuanina. Aumentó la cobertura geográfica de la radiodifusión y las emisiones diarias continuadas alcanzaron las dieciocho horas.

Se intensificó la circulación de músicos sanjuaninos hacia Buenos Aires y al exterior, por lo que se contrataron nuevas voces. Se emplearon más locutores para ubicarlos de a dos por programa y subir el grado de animación con sus dichos. La música irradiada favoreció el contacto de la audiencia urbana sanjuanina con el folclore tradicional cuyano de procedencia rural, en vivo y grabado, que incrementó su presencia horaria. Todo confluyó en hacer audible un estilo local en el discurso radiofónico. La conexión local con cadenas nacionales y la aparición de LRA Radio del Estado diversificó la oferta de programas musicales, tanto de géneros populares como de los llamados «clásicos».

5. ÉPOCA DE CAMBIOS

En el contexto de la entrada de la industria cultural en Argentina, y en interacción con la fabricación de discos, la producción de películas, la edición de partituras, de revistas y la prensa gráfica, la radiodifusión ejerció una gradual y poderosa acción sobre las prácticas musicales de San Juan. Provocó cambios en el estatus social de los trabajadores con la aparición del nuevo rol: el músico de radio. La interacción entre el músico y el empresario de la radio y de ambos con las audiencias que fueron construyendo, cambiaron la relación de todos ellos con la música. Veamos algunas consecuencias que la nueva actividad desplegó en la vida social de los músicos, en la interpretación musical y en la circulación de la música.

5.1. *Cambios en la vida social de los músicos*

5. 1.a. Aparición de una nueva fuente laboral

En un comienzo las radiodifusoras argentinas fueron experimentos de aficionados y soñadores, pero en contacto con la industria cultural se convirtieron en empresas privadas eficientes que se orientaron al lucro, como sucedió en otros países también. En la provincia, *LV5 Broadcasting* González y Cía. en 1929 y *LV 1 Broadcasting* del Vino en 1930 se convirtieron en negocio al ser ambas financiadas por casas de música y también la bodega familiar en el segundo caso. Como las emisoras de Buenos Aires, las de San Juan también optaron por el modelo estadounidense de financiamiento a costa de la publicidad comercial.

Varios músicos sanjuaninos se incorporaron a las radios locales como trabajadores. Cuando los músicos eran contratados, ya fuera como elencos estables o de temporada, tocaban y/o cantaban al menos en dos horarios al día, frecuentemente con pocos ensayos. Muchas veces los mismos instrumentistas integraban orquestas típicas, de jazz, características y/o folclóricas, adquirieron una rápida lectura musical, gran ductilidad para acompañar cantantes y ejercitaron sus sensibilidades con los diferentes ritmos, melodías y timbres.

Los músicos de radio compartían su tiempo de trabajo musical entre la estación de la emisora, las pistas de bailes nocturnos y/o las confiterías a la hora del té y, en algunos casos, la enseñanza de música. Algunos de ellos incursionaron a la vez en otros conjuntos estables fuera de la radio. En consecuencia, los apretados tiempos radiales los colocaban en situaciones embarazosas, como acompañar de improviso al cantante que llegaba en gira. Entre los músicos sanjuaninos que se destacaron en esta múltiple actividad interpretativa sobresalieron el compositor Hermes Vieyra y los pianistas Arturo Lores, Dante Amicarelli, luego conocido en Buenos Aires junto a Astor Piazzola y Horacio Salgán con repertorio de Jazz, folclore, tango y eventualmente clásico.

5. 1.b. La “visibilización” de músicos intérpretes antes desconocidos

En este grupo se cuentan aquellos guitarristas y cantantes que llegaban del interior de la provincia en oportunidad de alguna fiesta popular o festival folclórico, o también los de la misma capital sanjuanina que eran invitados ocasionalmente. En *LV 1* y *LV5* se contrataba a músicos por breves temporadas o ciclos, o bien se los invitaba a un programa específico dedicado a ellos. Estos invitados ocasionales participaban en programas titulados “Solos de guitarra”, “Música cuyana” en *LV5* o “Trovadores argentinos” en *LV 1*. El hecho de haber actuado

en una radio local aumentaba el prestigio de los artistas y las posibilidades de contratos en clubes y confiterías. La Orquesta de Igarzábal actuaba en confiterías céntricas pero aumentó su fama al ser contratada como elenco estable de LV I,⁹ y competiría por ella con otros conjuntos bailables.

Había quienes llegaban al micrófono desde un Conservatorio, tal el caso de Hilda Rufino (San Juan, c. 1913– Buenos Aires, 2007). Sus primeras actuaciones fueron como pianista con el repertorio clásico que había estudiado en la Escuela Argentina de Música “Julián Aguirre”, sucursal San Juan, con Esther Maffezini. Se casó en mayo de 1930, y en diciembre de ese año participó en la audición musical de fin de curso de su conservatorio, tocando *Vals*, de Durand y una *Romanza* de Saint-Saens.¹⁰ Su vida matrimonial no le impidió iniciar su carrera artística como docente, cantante y pianista de radio, algo que no muchas mujeres lograban en una sociedad conservadora y paternalista. En febrero de 1931 abrió una sucursal del Conservatorio Fontova en San Juan y desde marzo de 1933 se la encuentra en la programación de la Radio Graffigna con música folclórica.

Hilda Rufino se trasladó a Buenos Aires para incorporarse a LR3 Radio Belgrano en noviembre de 1933. Dedicó solidariamente muchas de sus audiciones a hospitales, asilos y a la cárcel pública. Ingresó por concurso al Conservatorio Nacional y compuso varias canciones.¹¹ Revistas como *Antena*, asociada a Radio Belgrano, *Caras y Caretas*, *Danzas nativas*, se ocuparon de publicitar a la cantante. Ese año de 1933, la cantante dio a conocer que había inscripto su seudónimo “La Cuyanita” en la Biblioteca Nacional y en 1935 grabó su primer disco con la Compañía Victor con la cual había firmado contrato.¹²

Una táctica radial para encontrar nuevas voces, fueron los concursos de aficionados, bastante efectivos en la búsqueda de talentos musicales. Los ganadores de los concursos organizados por Radio Graffigna en 1934 y 1935 obtuvieron, como premio, espacios regulares de treinta minutos, fraccionados en dos entradas de quince minutos cada una en horarios de audiencias populosas. No

9 Alberto Igarzábal dirigía esta Orquesta Típica y era su pianista, Carlos Aguirre [seudónimo de Marcelo Ángel Cano Dávila] era el cantor de tangos. Los instrumentistas fueron: Marcos Sigal (1° violín), Gilberto Martínez y Ángel Nieto (2° violines), Ángel Paiva (3° violín), Manuel Orieta (1° bandoneón), Eduardo “Caneca” Arias (2° bandoneón), Juan Leguiza (contrabajo).

10 “Próxima audición musical”. *La Provincia*. I / 50. 20/12/1930, p. 5 c. 2–3. Programa completo del concierto de alumnas.

11 “Hilda Rufino”. *Caras y Caretas*. XXXVII / 1850, 17/03/1934, p. 99. Ver en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004725640&search=&lang=es> [última consulta: 27/07/2016]

12 “El primer disco de ‘La Cuyanita’”. *Tribuna*. V / 1203. 05/05/1935, p. 7 c. 2. “Ha llegado a las casas de música de esta plaza, el primer disco hecho imprimir por nuestra comprovinciana la notable cancionista Hilda Rufino, que se hace llamar ‘La Cuyanita’ [...] Nuestro folclore está bien representado por ‘La Cuyanita’, de quien se puede afirmar que día a día progresa en su carrera artística, lo que celebramos con vivo interés por tratarse de una comprovinciana”.

solo ganaron los nuevos cantantes sino también la radio, que varió sus artistas y alcanzó mayor prestigio y popularidad en el medio.

Otro recurso radial para adquirir notoriedad era dirigirse al sector de los músicos académicos, dando lugar a las audiciones corales en el día de la madre y festividades religiosas, y a conciertos de fin de curso de los conservatorios privados. El Conservatorio “Liszt” solía presentar sus profesores y alumnos en Radio Los Andes.¹³

Por los estudios radiales de San Juan pasaron afamados artistas locales, nacionales y extranjeros: entre los mendocinos que dejaron sus huellas en la música tradicional de San Juan estuvieron Antonio Tormo, Alberto Rodríguez, Los Trovadores de Cuyo. De Buenos Aires visitaron las radios Francisco Canaro y su orquesta, Carlos Viván, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Mercedes Simone, Mario Clavell y no faltaron los tenores mejicanos Pedro Vargas y José Mojica que también llenaron los teatros de la ciudad.

5. 1.c. Ingreso de artistas creadores

Eusebio de Jesús Dojorti (1906–1955), era oriundo de Huaco, al norte del departamento sanjuanino de Jáchal, tierra de alfalfares, trigales y molienda, de vidalías, serenatas y coplas. Se dice que Eusebio de Jesús Dojorti descende de los Dougherty, refugiados de las Invasiones Inglesas de 1806. Con el transcurso de las generaciones el apellido cambió a Dojorti (Almeida de Gargiulo et alii, 1985: 24–25). El niño Eusebio creció escuchando los relatos lugareños de un hombre de confianza de su padre, Buenaventura Luna, encargado del ganado. Ya hombre, Eusebio tomó de aquel trovero de épicas nativas su nombre y estilo narrativo.

Aun sin haber completado la escuela secundaria Eusebio gozaba de la lectura apasionada de *Don Quijote*, *Martín Fierro*, la Biblia y los poemas de Fray Luis de León y Garcilaso de la Vega. Mientras fue un viajero incansable por las pampas jachalleras, conoció la gente y las tradiciones más antiguas. Escribir poesía era su modo de compartirlas, en sonetos o en versos alejandrinos.

El periodo en estudio fue de gran inestabilidad política y social para San Juan, signado por continuas intervenciones en la administración provincial, levantamientos civiles y el fraude electoral.¹⁴ Luna no fue ajeno a la política. De haber

¹³ Véase la audición de fines de 1936 bajo la dirección de Juan D'Angelo, cuyo programa se publicó en los diarios *El Zonda* (XIV / 1372, 22/12/1936, p. 5, c. 1–2) y *Diario Nuevo* (XXIV / 7816, 23/12/1936, p. 4, c. 2).

¹⁴ Cinco gobernadores electos, tres de tendencia socialista (de Federico y Aldo Cantoni) y dos conservadores (de Juan Maurín y Pedro Valenzuela Varas) se vieron sorprendidos por varias revueltas provinciales y por dos golpes cívico-militares a nivel nacional (el 1° por José Félix Uriburu en 1930 y el 2° por el Grupo de Oficiales Unidos encabezados por el Gral. Pedro Ramírez en 1943).

sido un seguidor de Federico Cantoni, se transformó en un periodista opositor que fundó el periódico *La Montaña*. Deseaba renovar el partido, y la tenacidad y fervor de sus artículos le valieron la cárcel en un lugar inhóspito de la cordillera (1932). Su fuga a los dos meses tuvo trascendencia en diarios nacionales. Regresó a San Juan luego de la caída del segundo gobierno de Federico Cantoni (1934). Después de su desencanto con la militancia política, se entregó a la poesía y a lecturas de política y sociología. Entró a la radio como animador. Escribió libretos en prosa poética o en versos para sus populares programas en San Juan, “A. Z. Zafarrancho Oral” y “V Doble Zafarrancho Vocal”, donde se ocupó de describir paisajes y costumbres.

Para ese entonces ya era conocido como Buenaventura Luna, y, mientras hacía esos programas fue que conoció a los jóvenes músicos Antonio Tormo y Diego Canale, que actuaban en horarios cercanos al suyo. Pronto, Buenaventura Luna integró al dúo Tormo–Canale a La Tropilla de Huachi Pampa y todos se trasladaron a la Capital del país. Fueron contratados por Radio El Mundo en 1937 para realizar entradas de 15 minutos a mediodía o al atardecer con el recordado programa “El fogón de los arrieros”. Por esa época La Tropilla contaba a los mendocinos Antonio Tormo y Diego Canale (Diego Manuel Benítez), Remberto Narváez (sanjuanino), José Báez (José Santiago Gómez), Juan Gregorio Bustos y “El Zarco Alejo” (José Castorina). Se los escuchaba en San Juan por Radio Los Andes en cadena con LR 1 Radio El Mundo.¹⁵

5. 1.d. Sindicalización

Con el tiempo los solistas y conjuntos que cumplían horarios diarios, discontinuos, serían recurrentes en cada emisora, algunos participaban en varios programas de distintos géneros y lograron ser contratados por un ciclo. Hasta entrada la década de 1930, en San Juan no se dio una exclusividad en las contrataciones, por lo que se produjeron los pases de músicos entre emisoras.

El músico contratado debió tratar con el gerente, el director de programas y el dueño de la radio. Debió negociar las condiciones de trabajo, que muchas veces eran insatisfactorias, hasta que llegó el tiempo de la agremiación en defensa de un mejoramiento de sus condiciones de trabajo. Tomando el ejemplo de otros ramos laborales como los empleados de comercio, se fundó el primer Sindicato de Músicos de San Juan en 1945.

15 “LV5 Radio Los Andes”. *Tribuna*. VIII / 2199. 04/08/1938, p. 5. Ver también “Luna, Buenaventura”, “Narváez, Remberto”, “Tormo, Antonio”, “Tropilla de Huachi Pampa”, en PORTORRICO, E. *Diccionario biográfico...*, pp. 237–8, 271, 369–70, 376 respectivamente.

5.2. *Cambios en el canon de interpretación musical*

Cuando se estudia la relación entre la música y la radio, a poco de avanzar se observa que lo que se inició como un “medio”, es decir la radio como un instrumento para emitir mensajes sonoros a distancia, superó las primeras expectativas y se transformó en una entidad no solo de circulación sino de producción de contenidos musicales. Es decir, las radios locales no se avinieron a ser meras repetidoras.

La actividad musical desarrollada en las radioemisoras sanjuaninas desafió el llamado “canon de interpretación” (Weber: 1999, 336–355), es decir un modelo de géneros y un núcleo de “obras selectas” constituidas como repertorio en relación con el gusto musical –en este caso, de la burguesía del centro de la ciudad de San Juan–. Este canon musical gozaba de autoridad, legitimación social y poder crítico–ideológico sobre las elecciones y jerarquizaciones de los repertorios a escuchar. Se relacionaba con el canon pedagógico mantenido en los conservatorios, coros escolares y hasta la década de 1930, incluía la música culta de raíz europea y excluía el folclore musical cuyano.

La búsqueda de novedades para mantener la atención de las audiencias fue una preocupación de los empresarios y de los propios artistas. Las ofertas musicales fueron incorporar nuevos músicos y conjuntos, y con ellos ingresaron géneros, repertorios e instrumentos con un mundo de sonoridades extrañas al paradigma instalado en la sociedad sanjuanina. De este mundo sonoro se hicieron cargo muchos artistas locales que invalidaron gradualmente la oposición binaria de músico popular / músico académico.

5.2.a. Propuestas de versiones novedosas

Un caso representativo de músico de radio innovador fue el de Hermes Américo Vieyra (San Juan, 1908– 1994). Se incorporó a LV 1 Radio Graffigna en 1933, en una segunda etapa de la historia de las radios sanjuaninas, ya consolidadas en instituciones de gestión privada, financiadas por publicidad comercial según el modelo estadounidense.

Vieyra, como otros músicos, llegó a la radio a poco de concluir sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de San Juan y con la experiencia de haber actuado como músico en confiterías y clubes del medio. Se lo contrató como pianista, compositor, arreglador y asesor musical. Se mantuvo fiel a esa

sola emisora mientras estuvo en San Juan.¹⁶ Tenía un carácter pacífico y mesurado. El ex locutor de LVI Radio Colón, Rodolfo Isidro Cuadros, en una entrevista mencionó la sobriedad y corrección de Vieyra, a quien calificó como “un señor”, cuya conducta contrastaba con los excesos de otros músicos que frecuentaban la radio.¹⁷

Vieyra se insertó en las convenciones de rigor como trabajador de radio, recibiendo pago de profesional como músico estable desde que se estandarizó la programación en serie como rutina. Ingresó a la programación diaria vinculando estrechamente sus prácticas musicales al sistema. Cumplía horarios dispersos, discontinuos, con salidas al aire de 15', 30' cuando más. Participaba en programas diferentes por lo menos dos veces al día, con distintos grupos y repertorio. Cuando hacía músicaailable como solista los horarios se fijaban antes del almuerzo (entre las 11 y 12.30) y hasta finalizada la hora del té (entre las 16 a 18) dependiendo de la estación del año. Si eran conjuntos, el horario se fijaba entre las 12 y 13 y/o al atardecer, cuando los posibles oyentes terminaban su jornada laboral.

Vieyra adquirió la formación adecuada para ese trabajo continuo y demandante: el mismo oficio le enseñó a adaptar sus prácticas musicales a la técnica y requerimientos estéticos y comerciales de la radio. Entre otras habilidades adquirió la necesaria para la composición de *jingles* y cortinas musicales.

En el primer año, 1933, Vieyra aparece en la programación radial de la prensa diaria en tres roles musicales alternados: solista de piano, pianista acompañante del violinista Daniel Pericás y director de su Orquesta *Follies*. En 1934 continuaba como solista de “melodías y fantasías americanas”, acompañante de violinistas y cantantes, y director de la Orquesta folclórica con la que secundó a los mendocinos Alberto Rodríguez y Antonio Tormo en varias ocasiones. La variedad de géneros abordados amplió el repertorio en dedos de este pianista.

Fue un músico de talento creativo dispuesto más al servicio de acompañar y dirigir que de componer su propia música. Formó otros conjuntos estables con no más de ocho o diez músicos cuando más y que en la radio llamaban “orquestas”. Fueron una orquesta “característica” con la que acompañó a los boleristas José Luis Dávila y Leo Marini, una orquesta de cámara, otra de jazz. Con todas recreó el repertorio discográfico y el de las películas de moda.

16 A mediados de la década de 1950 se trasladó a Buenos Aires donde trabajó por más de diez años, periodo durante el cual visitó Centroamérica y Estados Unidos como músico contratado. Regresó a San Juan en los 70 donde continuó su carrera hasta su muerte.

17 Rodolfo Isidro Cuadros condujo programas en LV1 Radio Colón desde fines de 1944. Conoció todos los músicos que trabajaron allí. Entrevista con la autora de este artículo, 18/05/2014.

El gusto creciente por el tango en San Juan, lo llevó a la creación de una orquesta típica en 1938 que —según Vicente Costanza— competía con la de Alberto Igarzábal en la misma estación. Con el conjunto *Melody Makers* ofreció a la audiencia un repertorio internacional como música de películas, canciones centroamericanas y arreglos de obras clásicas como una *Serenata* de Franz Schubert o la famosa *Siciliana*, de la ópera *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni. Estaba integrado por Guillermo Torres Puerta en guitarra hawaiana, Vicente Costanza en violín y Romeo Platero en acordeón a piano entre otros. Hermes Vieyra dirigía desde el piano con solovox.¹⁸ Este compositor puso música a varias poesías de Buenaventura Luna, y en colaboración con su amigo guitarrista Guillermo Torres Puerta compusieron el vals *Negrita y Humo en el cerro*, con letra de Luna.

Los arreglos y las ejecuciones de Hermes Vieyra brindaron respuestas interpretativas y creadoras a los mensajes musicales que recibía en la radio en forma permanente, a partir de su “apropiación creadora”, en términos de Michel de Certeau. Lamentablemente, quedan pocos registros grabados de la apropiación y recreación de las novedades musicales por parte de los conjuntos locales. Las emisoras no han conservado archivos sonoros, gráficos ni escritos de su historia, y menos aún de la época pre-terremoto.

No obstante, ha sido posible recuperar algunas grabaciones en entrevistas a músicos ligados a la radio y sus familiares. El violinista ya desaparecido Vicente Costanza me cedió una grabación histórica en casete analógico de interpretaciones conjuntas con Vieyra. Si bien está en condiciones de deterioro, fue posible recuperar parcialmente una docena de piezas. Que la radio y el disco facilitaron los contactos culturales distantes es evidente en su producción con *Melody Makers*. Con este conjunto ofreció a la audiencia un repertorio de *impromptu* internacional de moda.¹⁹

18 Teclado eléctrico en miniatura de una a tres octavas de extensión que se adosa al teclado del piano en el registro agudo. Su función es añadir una voz melódica al piano acústico. ANGLÉS, Higinio y PENNA, Joaquín. *Diccionario de la música*. Barcelona, Labor, 1954, p. 2047.

19 Las versiones conservadas en el casete mencionado son: 1– Tonada. 2– Cortina musical L.V.1 Radio Colón (sobre la tonada *Dónde está el bien que adoro*). 3– *Night and day*. Cole Porter, fox trot, en arreglo de Vieyra. 4– *En mi corazón*. (Paul Misraki, transcripción de V. Costanza. 5– “Jota”, de *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, transcripción de Jascha Heifetz, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. 6– *Tango*. Albéniz, arreglo de Misha Elman, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. 7– *Ya viene soplando el Zonda*. Letra: Ofelia Zuccoli de Fianza. Música: H. Vieyra, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. 8– *Estrellita*. De Manuel Ponce, arreglo Jascha Heifetz, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. 9– *Tango*. Albéniz (repetido). 10– *Tarantela*. Komarowsky, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. 11– “La abeja”, op. 13 n° 9 de Franz Schubert, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. 12– *Viejo refrán*. Fritz Kreisler, V. Costanza en violín y H. Vieyra en piano. Intérpretes: The Melody Makers, violín: Vicente Costanza, guitarra hawaiana: Guillermo Torres Puerta, dirección, piano y órgano: Hermes Vieyra. Audiciones en Canal 8 (1965–1966), San Juan. ALTA VISIÓN. Grabación: José Laureano Rocha. Recuperado en junio de 1987 en cinta analógica. Se cuenta con una digitalización en calidad de documento histórico-musical.

La música del cine sonoro fue una importante fuente de difusión del jazz para los músicos de radio. En las radios se reproducían las bandas sonoras de *El cantor del Jazz*, protagonizada por Al Jolson, *El rey del Jazz*, con la banda Rhythm Bays y el crooner Bing Crosby, *Paramount de gala* con Maurice Chevalier, que se estrenaron en San Juan en 1931, y de la muy recordada *Sombrero de copa*, con música de Irving Berlin bailada por Gingers Rogers y Fred Astaire, que se estrenó en 1936. De la película *They shall have music*, proyectada en 1939, el joven violinista Vicente Costanza y Hermes Vieyra tomaron la canción *Estrellita* del mejicano Manuel Ponce, interpretada en la película por Hasha Heifetz en su violín. De *Casablanca* se apropiaron de *As time goes By* de Herman Hupfeld cantada por Doodley Wilson. Con este repertorio respondían las demandas del público modelado por la industria musical.

Para Vieyra, su trabajo de músico de radio fue una salida laboral y una realización vocacional, que, en lo personal, lo sustentó económicamente, le brindó una relación satisfactoria con las audiencias y, en lo social, lo contactó con numerosos artistas y le dio prestigio. Colaboró dando identidad local a la construcción del estilo radiofónico sanjuanino. Acercó novedades estilísticas e instrumentales. En su labor creadora y la formación de sus varios conjuntos se verifica la recepción del folclore argentino norteno, del tango rioplatense, del jazz y de la canción pop estadounidense.

Además del valor musical, esa tarea tuvo un plus social, en tanto que dio trabajo y notoriedad a otros músicos populares. Muchos de estos intérpretes desconocidos fueron desde entonces identificados por los oyentes. Favoreció esta exposición de intérpretes que las radios locales no se avinieran a ser meras repetidoras sino que se propusieran avanzar en la producción de contenidos musicales. La búsqueda de novedades para mantener la atención de las audiencias fue una preocupación de los empresarios y de los propios artistas. Las nuevas ofertas musicales eran incorporar nuevos discos, músicos y conjuntos a través de concursos de aficionados, proponer versiones de bandas de películas populares y de cantantes famosos, anticipar las arias y coros destacados de la próxima zarzuela u ópera. La alianza publicitaria con el diario *Tribuna* era imprescindible.

Los músicos en vivo a través de la radio, ponían en contacto a la audiencia con las tonadas y cuecas tradicionales de los departamentos sanjuaninos que estaban ingresando al circuito urbano; aunque también alimentaron este contacto en vivo de frente al público en las peñas, bares y corralones de la periferia. También canciones y danzas de otras regiones del país se dieron a conocer por recitales de colectores que llegaron a San Juan, como Arturo Schianca. Este folclorista,

autor de un libro dedicado a describir los géneros tradicionales,²⁰ dio un recital pianístico de danzas propias y recolectadas en el Teatro San Martín y la prensa sanjuanina lo promocionó como “autoridad de la música regional argentina”.²¹

Las grabaciones de la Orquesta de Arte Nativo de Andrés Chazarreta se irradiaron por LV5 desde sus comienzos.²² Asimismo a través del disco y de la radio ingresaban las novedades del tango porteño, de los ritmos populares brasileños y centroamericanos, y del jazz norteamericano en las salas hogareñas.

Varios músicos sanjuaninos se incorporaron a las radios locales como trabajadores permanentes. Otros actuaron por breves ciclos o bien como invitados ocasionales. Cuando los músicos eran contratados tocaban y/o cantaban frecuentemente con pocos ensayos, solían integrar orquestas de distintos géneros por lo que adquirieron una rápida lectura musical, gran ductilidad para acompañar cantantes y ejercitaron sus sensibilidades con los diferentes ritmos, melodías y timbres. Los contratos radiales no eran excluyentes, los músicos compartían su tiempo de trabajo entre la estación de la emisora, las pistas de bailes nocturnos, las confiterías a la hora del té, los bailes de carnaval y festivales. Algunos de ellos incursionaron a la vez en la enseñanza de música. En consecuencia, los apretados tiempos de trabajo los colocaban en situaciones embarazosas, como acompañar de improviso al cantante que llegaba en gira. Entre los músicos sanjuaninos que desarrollaron esta múltiple actividad interpretativa sobresalieron Hermes Vieyra y los pianistas Arturo Lores, Dante Amicarelli luego conocido en Buenos Aires junto a Astor Piazzola y Horacio Salgán con repertorio de Jazz, folclore, tango y eventualmente clásico.

Vieyra compartió la interpretación de sus canciones con músicos inmigrantes como Pedro y José Cisella, Vicente Costanza, los folcloristas sanjuaninos Buenaventura Luna [Eusebio de Jesús Dojorti], Antonio Tormo, Julia Vega [Julia de Gimbernat] y La Cuyanita [Hilda Rufino] entre muchos. Así, las canciones de Vieyra, varias con letra de B. Luna,²³ entraron en el circuito discográfico comercial a través de las grabaciones de Tormo, La Tropicilla de Huachi Pampa y el conjunto Ariel. Luna escribió poesías para tonadas, estilos, cifras,

20 Schianca, A. (1933). *Historia de la música argentina: origen y características*. Buenos Aires: Establecimiento Gráfico Argentino.

21 *Diario Nuevo*. 07/02/1931, p.4 col. 6-7.

22 *Tribuna*. 24/05/1931, p. 1, col. 1. La celebración de la Revolución de Mayo daba el marco patriótico para la difusión del “arte nativo”.

23 Luna escribió poesías para tonadas, estilos, cifras, vales, cuecas, zambas, gatos y un triunfo que han sido publicadas por Hebe Almeida de Gargiulo, H.; E. de Yanzi y A. Vera (1985).

vales, cuecas, zambas, gatos y un triunfo que cantaron La Tropilla de Huachi Pampa, Antonio Tormo y Julia de Gimbernat.

En colaboración con su amigo guitarrista Guillermo Torres Puerta compuso el vals *Negruta* (dedicado a la esposa de Torres Puerta) y *Humo en el cerro*, con letra de Luna. Hermes Vieyra puso música a varias poesías de Buenaventura Luna, pero dado el carácter poco expansivo de Vieyra, por ej., nunca se publicó su colaboración en la autoría musical de *Vallecito de Huaco*. Según mis colaboradores Rodolfo Cuadros y Hebe Almeida de Gargiulo, “Buenaventura Luna y Vieyra volvían a la estación de radio después de hora... después de cenar y tomarse unos vinitos... y se pasaban... la noche en el piano de la radio. Luna le recitaba su poesía y cantaba la melodía que le había creado, Vieyra la sacaba al piano, le ponía los acordes y la escribía”.

La cooperación musical entre Vieyra y Luna también fue referida espontáneamente por el animador Jorge Darío Bence en una entrevista:

Buenaventura Luna tenía una cuestión intuitiva, sus melodías las concebía él. Yo tuve la oportunidad de charlar con Hermes Vieyra, que fue un maestro indiscutido del piano... y era el que le componía la música.

Y según Bence, Vieyra “le transcribía y le cantaba –silbando entre dientes– las melodías, y las escribía; y él [Luna] las escuchaba y decía: ‘¡No! eso no es lo que yo te he dictado’. Así que tenía que hacerlo de nuevo”. Interrogado por qué Luna no quedaba conforme, Bence agregó:

Es más, [Buenaventura Luna] siempre le reprochó, y yo también se lo dije, que tenía razón Buenaventura Luna. Él [Vieyra] tenía una inclinación andinista, se iba a la Puna con sus composiciones, algo que era superior a él; él me lo manifestaba, Hermes Vieyra. Cosa que le rechazaba Buenaventura Luna porque él tenía preconcebido el clima que creó la gente de campo, es decir, los paisanos con que él anduvo guitarreando y en noches de fogones; que él explica cómo la música se metió dentro de él, para no dejarla jamás.

Si bien Buenaventura Luna no sabía escribir música, según Bence, “él sabía qué era auténtico y qué no era auténtico, es decir, qué era lo suyo y qué era ajeno”.²⁴ En la canción *Ya viene soplando el zonda* interpretada por el mendo-

24 Entrevista a Jorge Darío Bence, en Auditorio “Juan Victoria”, 24/09/2005.

cino Antonio Tormo y su conjunto de guitarras, se escucha esta tensión entre la sonoridad cuyana requerida por Luna y otros elementos extraños a ella que introdujo el compositor.²⁵ Es una de las versiones más apegadas a la del propio compositor y es probable que Tormo la incorporara a su repertorio cuando actuó con Vieyra en LV 1 Radio Colón.²⁶ A través de su grabación discográfica la canción alcanzó una amplia y duradera circulación que la popularizó más allá de las fronteras regionales.

Fue objeto de múltiples arreglos por el conjunto Ariel dirigido por el propio Vieyra, el dúo Mínguez–Barboza, los hermanos Canto, Las Voces Blancas, Julia Elena Dávalos, hasta llegar a las prácticas corales académicas. En general se mantiene el perfil melódico en los sucesivos arreglos, aunque varían la instrumentación, ligeramente las armonías y la estrofa recitada. El compositor la difundió paralelamente por LV 1 en arreglos para canto o violín y piano que interpretó con sus elencos radiales, y editó la partitura por Lagos en 1967 para proteger sus derechos de autor.²⁷

La poesía es de la autora sanjuanina Ofelia Zuccoli de Fianza y contiene cuatro estrofas irregulares: a una sextina le siguen dos cuartetas y una quintilla (ver figura 1). La métrica es mayormente octosilábica. Transformada en canción se repite la segunda cuarteta luego de la quintilla y su último verso en dístico. Con estas repeticiones alcanza la duración mínima estandarizada para el registro discográfico.

El contenido describe poéticamente la acción, frecuentemente devastadora, de un viento característico de la zona: el Zonda, procedente del Pacífico, que desciende sobre Cuyo en ráfagas de muy fuerte intensidad, secas y cálidas, a veces durante varios días. Desciende la presión atmosférica y la población debe protegerse de sus efectos inclementes sobre la salud y las viviendas. Las metáforas “Villicún que se enciende”, “volcán que solloza”, “caliente vino”, producen honda repercusión emocional al subjetivar referentes geográficos y de la producción agraria tradicional.

25 *Ya viene soplando el Zonda*, en álbum *El Rancho e'la Cambicha*, versión de Antonio Tormo en canto y tres guitarras. Cassette analógico del Sello Tennessee nº 45.915, editado por American Recording, s/f. En la etiqueta de la grabación no figuran los nombres de los otros guitarristas. Puede escucharse en: http://www.masmp3s.com/escuchar-mp3/ac_15614_23159b78-17442528/Antonio-Tormo-Ya-Viene-Soplando-El-Zonda/ [Última consulta: 09/08/2015].

26 Fueron los años en que Tormo vivió en San Juan, entre 1943 y 1945. Ver diario local *Tribuna*, XIV / 4077. 9–10–1944, p. 6 c. 5. “Radiotelefonía”.

27 Su circulación se vio favorecida por la radiodifusión y los circuitos discográficos y editoriales, puesto que Vieyra editó una partitura de *Ya viene soplando el Zonda* por Lagos (Buenos Aires) en 1967, para proteger sus derechos de autor (EdPi: EdLa, [dist.]. Inv. 002210).

Ya viene soplando el Zonda. Canción.

Poesía	Forma poética	Estructura musical	Comp.
		Intro. instrumental	10 c
<p>Cuando el Villicún se enciende y las calandrias se ahogan, cuando la sed de la acequia enloquece a las palomas, por el norte, tierra y fuego, ya viene soplando el Zonda.</p>	Sextina octosilábica	1º sección (Aire de tonada antigua)	12 c
		(Ritmo de cueca)	2 c
		Interludio instrumental	4 c
<p>¿Quién ha dejado en el aire ese volcán que solloza? ¿Quién muerde el racimo y quema la ternura de las hojas?</p>	1º cuarteta octosilábica	2º sección (Ritmo de Cueca)	8 c
<p>Caliente, caliente vino va derramando su boca. Todo San Juan es un grito ¡Ya viene soplando el Zonda!</p>	2º cuarteta octosilábica	3º sección (Ritmo de Cueca)	9 c
<p>Cuando el álamo se retuerce, las raíces se enroscan. ¡Cielo, tierra, viña, hombre! Todo San Juan es un grito ¡Ya viene soplando el Zonda!</p>	Quintilla	Interludio instrumental	4 c
		4º sección Recitado de estrofa (sobre ritmo de cueca)	
<p>Caliente, caliente vino va derramando su boca. Todo San Juan es un grito ¡Ya viene soplando el Zonda! ¡Ya viene soplando el Zonda! ¡Ya viene soplando el Zonda!</p>	Repite 2º cuarteta	Interludio instrumental	4 c
		5º sección (Ritmo de Cueca)	9 c
	Dístico	Coda (Ralentando pronunciado)	8 c

Figura 1. Letra y esquema formal de *Ya viene soplando el Zonda* en versión de Tormo.

palomas que sufren la sequía, aparecen como metonimias de la naturaleza toda que se marchita. El Zonda solía correr sobre todo en primavera, por eso “muerte y quema la ternura de las hojas”. La población se da aviso cuando hay pronóstico inminente de Zonda, y “todo San Juan es un grito”. La mención al nativo huarpe remite a la cultura originaria, dominada por los incas hacia fines del siglo XV, y al paisaje desértico de las perdidas lagunas de Guanacache al este del Villicún.

Musicalmente, Vieyra adoptó un aire de tonada antigua en la estrofa inicial y el ritmo de cueca en las siguientes, dos géneros de tradición decimonónica en la música folclórica argentina. La estructura *ad hoc* comienza con una introducción instrumental. En la grabación de Tormo la primera guitarra realiza un trémolo de notas ascendentes sobre el acorde arpegiado de *re* menor, y descenso en escala pentatónica, sobre un pedal de tónica:

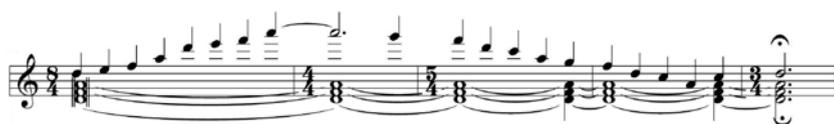


Figura 2. Notas de la introducción guitarrística de la versión de Antonio Tormo ²⁸

Le sigue un canto cercano a la tonada antigua y el estilo, una segunda y tercera secciones de una cuarteta cada una, en lo que Vieyra llamó un “aire de cueca”, les sigue una estrofa recitada y repetición de la 2° cuarteta con coda. El contenido temático y el conjunto que la interpreta: la voz penetrante de imposición nasal de Tormo, el conjunto de guitarras y los roles de cada una (Sánchez, 20 14) dirigen al regionalismo poético y musical cuyano impulsado desde Mendoza por la generación de 1925 (Musri et alii, 20 15: 84).

A pesar de ello, la canción no cumple con los códigos que la legitimen como cuyana: no es danza como la cueca y no tiene una 2° parte, está en modo menor, la estructura poética no corresponde a la de cueca ni tonada. Contiene una introducción en escala pentatónica, empiezan las guitarras con trémolo en el acorde de *re* menor, ascienden por el acorde arpegiado y descienden en escala pentatónica sobre un pedal de tónica. La cadencia final resuelve en un acorde no convencional.²⁹

²⁸ Por ser la guitarra un instrumento transpositor suena una octava grave.

²⁹ La cueca tiene una antigua tradición en la música folclórica argentina, que se remonta a la entrada de la zamacueca desde Chile a Cuyo (región del centro-oeste) y de la cueca desde Bolivia a las provincias del noroeste en el siglo XIX. Es danza de galanteo de parejas sueltas independientes, con figuras de pañuelo en la mano derecha. Tiene dos partes musicalmente iguales, con sendas introducciones de guitarra. Al mediatizarse en la década del 1930, la grabación



Figura 3. Acorde final entre las tres guitarras

¿Habría una intención de dar color “andino” a fragmentos de la canción con el uso de esta escala, como identificándolos con el imaginario incaico? Vieyra hablaba de que quería representar “lo incaico” en sus armonías. Esta construcción musical provenía más de la música folclórica norteña que de la típicamente cuyana. Y es en este punto donde tropezamos con la primera fisura entre la tradición y la creatividad personal de Vieyra, entre la “cuyanidad” de la letra con cierto “exotismo” de la música.

No obstante, hay que destacar la fidelidad del intérprete al estilo cuyano de canto y ejecución guitarrística: punteos con ornamentaciones melódicas que recuerdan las tonadas cuyanas más antiguas, con rasguídos de estilo pampeano, en la introducción. Los portamentos vocales, la dicción e impostación nasalizada, las síncopas en la línea melódica (“arrastrando” la sílaba de la última nota del compás al primer tiempo del compás siguiente), son típicos del canto folclórico de la época, al estilo de la interpretación de Hilario Cuadros en un registro agudo de tenor.

El “grito” de San Juan se enfatiza con el ascenso del 6° grado en la tonalidad menor. En la advertencia de “ya viene soplando el Zonda” Tormo cambia la colocación de la voz como imitando el aviso en alta voz. En lo rítmico, anticipó una sílaba del tiempo siguiente produciendo síncopas sutiles en la primera corchea de algunos tiempos. Esta es una característica de la cueca cuyana. El recitado suena sobre el acompañamiento guitarrístico que repite la melodía de la segunda estrofa. Luego se repite la segunda cuarteta, que redundante en repeticiones del último verso, como ocurre en el resto de las versiones. Concluye en giro ascendente y el acorde de tónica en posición de 3° con 6° agregada, no conven-

tendió a normalizar su extensión, en cuarenta compases (16 + 12 + 12) cada parte, o también en treinta y seis. Cada parte tiene dos estrofas y un estribillo de longitud variable. Son cantadas por solista o por dúo en terceras o sextas. La birritmia es característica de las cuecas. En la melodía el compás básico es de 6/8, pero puede alternar con 3/4 produciendo birritmia horizontal. A la vez, puede darse como simultaneidad de dos contra tres y/o tres contra dos, entre melodía y acompañamiento guitarrístico, produciendo una birritmia vertical. En Cuyo se adopta la modalidad mayor para las cuecas, mientras que en el norte se usa también el modo menor. En cuanto a velocidad, las cuecas norteñas son más rápidas que las cuyanas y el paso al bailarse resulta “saltadito”. Respecto a los instrumentos, la cueca cuyana se acompaña con 1, 2 o 3 guitarras y puede aparecer requinto. En las cuecas norteñas suele agregarse quenás y bombo.

cional en la cueca tradicional. En el verso “la ternura de las hojas” alterna el 3º grado ascendido y descendido (mayor y menor), creando una melodía bimodal en la misma tonalidad. Esta versión representa el pasaje de la canción desde la esfera semi-privada a la pública, de los círculos pequeños de las comunidades interpretativas locales convocadas desde la radio, al gran público anónimo, internacional, creado por la comercialización del fonograma.

Se conoce otra versión del propio Hermes Vieyra para violín y piano, que interpretó con Vicente Costanza, en LV I Radio Colón, la radioemisora que les daba trabajo habitualmente. Localicé una grabación tomada en vivo por el técnico en sonido José Laureano Rocha, en el estudio radial en la década de 1940. No se conserva partitura del arreglo. Si hubiera existido alguna vez, es posible que sólo fuera de la parte violinística, y muy escueta, de notas sin indicaciones rítmicas, que era lo máximo que podía anotar su autor.

El piano introduce un juego entre dos acordes tríadas arpegiados, cuyas fundamentales están a distancia de tercera, do m y Mi b M. Estos arpeggios en 6/8 se despliegan en un amplio registro pianístico. El violín lleva la melodía, por momentos la dobla en cuartas y quintas paralelas usando el recurso violinístico de cuerdas dobles, con las que alude al imaginario incaico, gesto en que redonda la cadencia final a cargo del piano. Lo mismo ocurre en la armonización entre los acordes sucesivos de Mi b M, Fa M, Mi b M, 5º disminuida sobre si natural, do m; o bien: Si b M, la m, Sol M, Fa M, Sol M, que dejan oír las quintas paralelas. La cadencia final presenta paralelismos de tríadas, de intervalos de cuartas y sextas sobre un pedal doble de tónica y dominante ritmado.



Figuras 4 y 5. Esquema armónico con que finaliza la versión para violín y piano

Hay una apropiación de “lo incaico” a efectos de representar “lo propio andino”. En el resultado musical es evidente la congruencia con la veta del entonces llamado “nativismo” musical.

6. CAMBIOS EN LA CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA

6.1. *Transmisión a distancias*

La radio dio la posibilidad de emitir música a lejanías antes impensadas. Por un lado se recibía la transmisión desde la Capital Federal a través de dos cadenas. A la “Primera Cadena Argentina de Broadcastings” de LR3 Radio Belgrano se conectaba LV 1 Radio Graffigna, y a la “Red Azul y Blanca de Emisoras Argentinas” de LR 1 Radio El Mundo, lo hacía LV5 Radio Los Andes. Ambas redes transmitían música de orquestas sinfónicas internacionales y conjuntos populares que de otro modo no se hubieran escuchado en San Juan.

La emisora dedicada a transmitir música de concierto desde el Teatro Colón para todo el país fue LS 1 Radio Municipal. En 1938 difundió la serie de diez “Grandes Conciertos Dominicales Ford”, varios dirigidos por Roberto Kinsky y recitales del Coro Estable del teatro metropolitano dirigido por Rafael Terragnolo.³⁰ Las frecuencias porteñas de Radio Cultura, Excelsior, Stentor se escuchaban preferentemente desde el atardecer y también la mendocina LV 10 Radio de Cuyo que instaló una repetidora en San Juan en 1936.

Por otro lado, así como Buenos Aires integraba el interior a sus emisiones radiales, la capital sanjuanina comenzó a incorporar a los oyentes del interior de la provincia. Los habitantes del campo se asombraban por la inmediatez de los mensajes musicales y la “cercanía” que les imponía de aquellas voces generadas en otro lugar.

6.2. *Entrada y divulgación masiva de la música folclórica*

Desde 1936, es llamativa una preocupación que manifestó un sector de la población urbana por las tradiciones rurales y el folclore musical. Sentía amenazada la pervivencia de un acervo popular al que, sin embargo, le había costado entrar a la ciudad. Para ello se formó una comisión encargada por el gobierno provincial de organizar un certamen de “arte nativo” con el que se procuraría “salvar el arte autóctono, en trance de una paulatina desaparición”.³¹ La radio sirvió a este propósito para lo que se gestionó la transmisión del certamen por las emiso-

30 *Tribuna*. 07/08/1938. p. 9 c. 3-6. “El maestro R. Terragnolo al frente del Coro del Teatro Colón en los grandes conciertos dominicales Ford.”

31 “Se realizará un certamen provincial de cantos y bailes nativos. Trátase de salvar de la desaparición al arte nativo. En octubre”. *Diario Nuevo*. XXII / 7211. 06/09/1936, p. 6 c. 3-4.

ras locales y la difusión por altoparlantes en el Estadio. Se coordinaron reuniones con delegaciones departamentales surgidas de preselecciones barriales para organizar domas de animales, certámenes de payadores y de bailes criollos.³²

El certamen se desarrolló durante octubre de 1936 con una gran afluencia de público y se transmitió por radio. La pronta respuesta de un músico vinculado a LV I, el pianista y compositor de formación académica Inocencio Aguado Aguirre, acercó una iniciativa al gobierno provincial que consistía en la compilación de un cancionero popular sanjuanino que contuviera una selección de las canciones conocidas en el certamen.³³

Estas ideas, tanto del gobierno como del músico Aguado Aguirre, se conectaban con las de recolectores de músicas tradicionales que visitaron San Juan: el ya mencionado Arturo Schianca, Ismael Moreno (cuyo cancionero se publicó en 1936), Alberto Rodríguez (que publicó el suyo en 1938), Carlos Vega (que inició sus viajes de prospección a San Juan en 1938), Ana Schneider de Cabrera, Manuel Gómez Carrillo, entre muchos otros difusores del folclore argentino, cuya obra se conoció en San Juan.

Este movimiento de divulgación de la tradición musical parece haber circulado en dos circuitos en San Juan en esa época: uno rural, de transmisión oral, entre cultores que lo practicaban espontáneamente, y otro circuito urbano, más reciente, vinculado de diferentes maneras a la industria musical.³⁴ En este circuito urbano circularon músicos sanjuaninos (Saúl Salinas –fallecido en 1921–³⁵, el dúo Ocampo–Flores, B. Luna, Julia de Gimbernat, Hilda Rufino) y mendocinos (Los Trovadores de Cuyo, Alfredo Pelaia, Alberto Rodríguez y Los Andinos, Ismael Moreno). Un sector más intelectual de este segundo grupo llamó “música nativa” a sus producciones y se preocupó por su conservación y enseñanza escolar.

Este tradicionalismo mantuvo un movimiento pendular entre las peñas y las radios. Se relacionó con el regionalismo cultural que se venía impulsando desde Mendoza, estimulado por la producción literaria de la llamada “Generación del 25”.³⁶ La mayoría de solistas y conjuntos tradicionalistas que actuaron en las

32 “La Comisión Provincial de Arte Nativo adoptó resoluciones para asegurar el éxito de los próximos concursos”. *Diario Nuevo*. XXII / 7214. 10/09/1936, p. 4 c. 3–4.

33 “Interesante y valiosa sugerencia del Profesor Inocencio Aguado al Gobierno de la Provincia. En *Libros de Aguado Aguirre*, L1 f. 132.

34 Aspecto notablemente analizado por Octavio Sánchez en *La cueca cuyana contemporánea...*, pp. 37–119, y “Músicas populares cuyanas de base tradicional: desde la refundación contemporánea hasta la pérdida de la visibilidad nacional”. En BOSQUET, Diego et al. *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*. Mendoza, EDIUNC, Colección Artes y Partes, 2013, p. 63–77.

35 SÁNCHEZ, O. *La cueca cuyana contemporánea...*, p. 21.

36 ROIG, A. *La literatura y el periodismo mendocinos...*

radios sanjuaninas no accedieron a la consagración discográfica ni al triunfo en las radios de Buenos Aires. Si al principio fueron desconocidos, luego colmaron programas de radio.³⁷ Ellos custodiaron una tradición de la que se sirvió el “regionalismo”, defendido por los artistas e intelectuales del más alto nivel de exposición en Cuyo, que confrontaron al nacionalismo cultural imperante en el país.

7. CONCLUSIONES

Fueron evidentes los efectos de la radiofonía en la persona y en la música de Hermes Vieyra. El compromiso permanente con la radio se registra en su vida personal, en su trabajo, en los modos de relacionarse con otros músicos y en la modernización de sus prácticas musicales. En su vida personal la radio le dio oportunidad de realizar su vocación personal de comunicador de la música. En lo laboral, se afirmó en un trabajo fijo y rentado; desde esa plataforma colaboró con la defensa del músico de radio agremiándose a la Asociación de Músicos Populares de San Juan en 1947.

La relación de beneficio mutuo con otros músicos le aportó el aprendizaje continuo y la vivencia de repertorios muy diversos, en tanto ayudó a muchos artistas a ingresar en la radio y darse a conocer. Vieyra adoptó novedades instrumentales y estilísticas desempeño como solista y como director de conjuntos. Medió en la divulgación del folclore norteño y cuyano a través de sus arreglos e interpretaciones. La difusión radial y la grabación comercial insertaron sus producciones en circuitos nacionales.

Los músicos aprovecharon el papel mediador de la radio para proyectarse a diferentes espacios socio-musicales, que de ese modo permearon sus límites para dejar transitar nuevos géneros entre ellos. A la vez, los músicos de radio circularon por diferentes circuitos sociales, y transfirieron esa experiencia —que en varios casos mixturó los géneros populares y académicos— por el micrófono radial. Esos intérpretes interconectaron las músicas de espacios públicos y privados —como los teatros, las pistas de bailes, las iglesias y las plazas, los comercios y los hogares—. También conectaron esos espacios de comunicación musical

37 En este punto retomo ideas de Carlo Ginzburg cuando propone realizar una historia “desde abajo”. Esto es recuperar la singularidad y subjetividad de los individuos a través la lente microhistórica, que amplía nuestra visión del pasado. Si se logra incorporar aquellos sujetos de la vida corriente de los que antes nada sabíamos, a la historia de la música, se puede establecer un diálogo con ellos que obliga a dar cuenta de la situación que se dieron a sí mismos. En esa historia de lo particular aparece la cosmovisión individual donde se conectan las ideas de la alta cultura y la de los sectores populares. GINZBURG, C. “Prefacio”, *El queso y los gusanos...*, pp. 9–24.

con los de la formalización educativa —como las escuelas y sus coros, los conservatorios y las academias de baile y declamación—.

Junto con la crítica musical y la promoción periodística, la radiodifusión operó en San Juan activamente en la regulación y en la renovación de ciertas prácticas musicales. En su rol de comunicadora social, junto con la mediación del disco, el cine y la venta de partituras, aceleró la migración de repertorios y los contactos interculturales distantes. Contribuyó a reunir condiciones técnicas —el mejoramiento de la emisión de ondas sonoras y la recepción de múltiples frecuencias con menor interferencia, la grabación en estudios, el uso del micrófono, la comunicación masiva y a distancia— que estimularon cambios en la interpretación, en la composición y arreglos musicales como también en la transmisión y el entretenimiento.

Si la música mediatizada transportada por la radiofonía sanjuanina contribuyó a ampliar y modernizar las prácticas de músicos locales, por otro lado difundió la tradición folclórica desconocida hasta para muchos provincianos. Proveyó de trabajo a decenas de artistas y visibilizó los cambios musicales operados en el canon de interpretación pedagógico y musical. Dinamizó la comunicación musical conectando los antiguos espacios socio—musicales estancos. La vida musical de San Juan perdió su aislamiento y varió significativamente con la instalación de la radiofonía provincial.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA DE GARGIULO, H.; YANZI, E. DE Y VERA, A. DE (1985). *Buenaventura Luna. Su vida y su canto*. Buenos Aires: Senado de la Nación.
- CAÑARDO, M. (2011). *Fábricas de tango: industria discográfica temprana y música popular argentina (1919–1930)*, Tesis doctoral co-tutelada entre la Universidad de Buenos Aires y L'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, de París. Directores: Federico Monjeau (UBA) y Esteban Buch (EHESS). Buenos Aires: inédita.
- DAHLHAUS, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música* [1º ed. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1977]. Barcelona: Gedisa.
- FERNÁNDEZ, J. L. (DIR.) (2008). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.
- GARCÍA, M. I. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al nuevo cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GINSBURG, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.
- GONZÁLEZ, B. Y LAPUENTE, M. (2008). “Escenas de la radio en los años '30: los shows de música en vivo y su inserción en la vida cotidiana de la época”. En Fernández, José Luis (dir.). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.
- GONZÁLEZ, J. P. Y ROLLE, C. (2004). *Historia social de la música popular en Chile, 1890–1950*. 2 vol. Con CD. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- GONZÁLEZ, J. P. (2000). “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”, *Revista Musical Chilena*, V. 54 N° 194. Santiago: Universidad de Chile, pp. 26–40.
- GONZÁLEZ, L. ([1997] 2003). “Otra invitación a la Microhistoria”. México: Fondo de Cultura Económica. Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B2c0PCKe2W55ZU1Md3NKczNvS2s/edit?pli=1> [Último acceso: 10/08/2015].
- MARTÍN–BARBERO, J. (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* [1º ed. Gustavo Gili, 1987]. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MATALLANA, A. (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923–1947*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- MERKIN, M.; PANNO, J. J.; TIJMAN, G. Y ULANOVSKY, C. (1995). *Días de Radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- MÓ, F. F. (1988). “Radiodifusoras sanjuaninas”, en *Cosas de San Juan (para descansar e informarse)*. Tomo III. San Juan: el autor, pp. 195–205.
- MUSRI, F. G. (2015). *Música y radiodifusión en San Juan. Aproximación a la historia local de la música entre 1930 y 1944*. Tesis Doctoral defendida en la Facultad de Artes, inédita, U. N. de Córdoba, Argentina.
- MUSRI, F. G., MERCAU, S. S. Y WEBER, J. I. (2015). “La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan,

- 1938)". En Olivencia, A. M. et al. (ed.). *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*. E-book. 1º Ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología; 2015, pp. 78–94. URL: aamusicologia.com.ar [Última consulta: 09/08/2015].
- MUSRI, F. G. (2013b). "Inocencio Aguado y Felipe Boero: ¿por qué ese otro? El Himno a Sarmiento en disputa". En *Revista Argentina de Musicología* N° 14, pp. 155–185. También en: <http://www.aamusicologia.com.ar/REV14.html> [Última consulta: 05/07/2015].
- MUSRI, F. G. (2013a). "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música". En *Música. Revista del Instituto Superior de Música n° 14*, Santa Fe: UNL, pp. 51–72.
- MUSRI, F. G. (2008). "La música de concierto en la sociedad sanjuanina (1930–1944)". En Mansilla, Silvina Luz (ed.), *Actas de la Quinta Semana de la Música y la Musicología "Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica"*. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, P. Universidad Católica Argentina, pp. 109–114.
- MUSRI, F. G. (2006–7). *Música popular y su vinculación con la radiodifusión en San Juan (1946–1966)*. Informe final de Proyecto, UNSJ. San Juan: inédito.
- OLIVARES, C. DEL V. (2005) "Radiodifusión y vida cotidiana en San Juan. 1930–1955", *Actas del 13º Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina*. Academia Nacional de la Historia y Universidad Nacional de San Juan, separata p. 1–14.
- ROVIRA, E. (2007). "La música en las radios locales (1944–1974)". En Musri, G. (dir.), Rovira, E., Ambi, A., Porras, G. y Arias, A.: *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944–1970)*. San Juan: EFFHA, pp. 35–50.
- SÁNCHEZ, J. O. (2014). "Cueca Cuyana". En Shepherd, J. y Horn, D. (eds.). *Bloomsbury Encyclopedia of popular Musica of the World (EPMOW)*. kVol IX Genres: Caribbean and Latin American. London–New York: Bloomsbury Academic, 243–247.
- SÁNCHEZ, O. (2008). "Intersecciones sociales en la circulación y recepción de Carlos Montbrun Ocampo", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N° 6, Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 185–195. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2589/sanchezhuellas6-08.pdf [Último acceso: 15/06/2015].
- SÁNCHEZ, O. (2004). *La cueca cuyana contemporánea: identidades sonora y socio-cultural*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. URL: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2764/tesissanchez.pdf [Último acceso: 21/05/15].
- SUNKEL, G. (1999). *El consumo cultural en América Latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- WEBER, W. (1999). "La historia del canon musical". En Cook, N. y Everist, M.. *Repensando la música*, Nueva York: Oxford University Press, reimpresso con correcciones en 2001, pp. 336–355.

Registro bibliográfico

MUSRI, G.: "Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina" en Revista del Instituto Superior de Música, número especial 15, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2016, pp. 72–103.

Descriptores / Describers

Prácticas musicales · radiofonía ·
San Juan