

**El género chico porteño de principios de siglo XX
como testimonio de heterogeneidad contextual**
Análisis del caso Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell

Lic. Verónica Murray
UBA – IIET
Vero_murray@hotmail.com

Fundamentación

Proponemos estudiar la música del ámbito teatral porteño de principios de siglo XX desde una mirada intercultural, indagando las diversas matrices presentes simbólicamente en el entramado constructivo de las obras del llamado *género chico*, observando principalmente su capacidad de dialogar con el contexto social de su época.

Como análisis de un caso tomaremos la obra *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell*, fechada el 12 de Marzo de 1900¹ por el músico afroporteño Zenón Rolón, abordando la pieza a partir de las digitalizaciones del manuscrito autógrafo del compositor, existentes en el Archivo del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires.²

En el análisis musicológico, partiremos de la observación de la *forma* y buscaremos en su devenir la presencia de *heterogeneidades* como indicadores del *encuentro creativo* entre elementos discursivos de diferentes culturas. Con el término *heterogeneidad contextual* nos referiremos en el presente estudio a la diversidad de elementos, sonoros y simbólicos, constitutivos de la obra musical comprendiendo sus mixturas, hibridaciones, yuxtaposiciones y mestizajes como valor representativo de un momento sociohistórico particular de producción.

¹ Si bien la obra está fechada en 1900 y Rolón se considera un compositor de siglo XIX, creemos que las características que destacamos en esta obra no representa una excepción sino más bien una tendencia, presente tanto a fines de este siglo como a principios de siglo XX. Con el análisis de este caso puntual dejamos planteada la cuestión, con la intención de continuar a futuro revisando ejemplos que puedan ayudarnos a comprenderla mejor.

² Los originales se encuentran en el Museo Municipal Histórico y de las Artes *General San Martín* de la Ciudad de Morón.

La apreciación de las heterogeneidades representa la incorporación de aspectos interculturales en el análisis musical con el fin de comprender el modo en que la realidad local afecta las características formales de la obra.

Desde nuestra perspectiva, el interés que adquiere el estudio de esta obra se funda en su particularidad de manifestar y dejar escrito en un lenguaje formalizado las sonoridades propias de su contexto social de producción. Se intentará desarrollar en qué medida la pieza se constituye en una fuente de carácter testimonial de la heterogeneidad cultural de ese período combinando prácticas musicales locales (como el carnaval, el estilo o la vidalita) con diversas estéticas provenientes de Europa y presentes en Buenos Aires a través de las tradiciones de los inmigrantes (como la jota, el aria bufa, la mazurka).

Procuraremos además, describir su espacio de representación específico: el ámbito teatral porteño en 1900, y presentaremos una breve reseña sobre la figura de Rolón.

Vale aclarar que, si bien deseamos compartir los avances realizados hasta el momento, la complejidad y amplitud del tema amerita una investigación más profunda. Lo aquí presentado es tan sólo un avance preliminar, en proceso de construcción como parte de un trabajo que se halla en su etapa inicial y en el cual nos hemos propuesto cumplir con los siguientes objetivos:

- Estudiar la obra *Una broma improvisada* *Los autómatas de Tartafell*, del compositor Zenón Rolón, observando la diversidad de los componentes musicales que la configuran, acompañando el análisis formal con uno más amplio, vinculado a los fenómenos socioculturales vigentes en su contexto de producción.
- Observar en la *forma/estructura* musical la presencia de *heterogeneidades* como indicadores del *encuentro creativo* entre elementos discursivos de diferentes culturas vigentes en la sociedad porteña de 1900.
- Reconocer en las partituras conservadas de música argentina del género chico su doble valor: en tanto obra artística y en tanto fuente de carácter testimonial de la heterogeneidad cultural de su época.
- Realizar un aporte significativo que permita repensar el rol de la música teatral en relación a su contexto socio-político.

Palabras claves: *Heterogeneidad, Género chico, Zenón Rolón.*

Introducción

El trabajo que presentamos a continuación surge como aplicación de ciertas ideas desarrolladas en el artículo *Reflexiones sobre música académica argentina. Formas y heterogeneidad contextual en el nacionalismo musical*, realizado en el seno del Instituto de Investigación en Etnomusicología y presentado en 2013 durante el Congreso Internacional Artes en Cruce de la Universidad de Buenos Aires³.

Dicho estudio esbozaba la posibilidad de incorporar en el análisis musicológico las diversas matrices culturales presentes simbólicamente en las composiciones, superando la reproducción de fórmulas analíticas eurocéntricas, basadas muchas veces en los mismos mecanismos selectivos que, desde fines del siglo XIX, invisibilizan la existencia de los mestizajes en las obras de los compositores argentinos.

En tal sentido, *Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell*, se presenta como un material de suma riqueza para el trabajo hermenéutico y de reconstrucción de ciertos aspectos de las problemáticas sociales e ideológicas de su época, perfilando nuevas lecturas sobre su contexto social de producción, y su ámbito específico de circulación: la escena teatral de principios de siglo XX.

Para iniciar el desarrollo destacaremos que nuestro objeto de análisis se halla inmerso en un período signado por el denominado *proceso de construcción nacional*⁴, profundamente estudiado por especialistas que, desde diversas disciplinas, han promovido la revisión de

³Agradezco a Lucio Bruno Videla y Luis Ferreira la lectura crítica de los borradores de este texto. A Pablo Cirio y Berenice Corti por las conversaciones enriquecedoras sobre la construcción de identidades, y a Elías Palti por los aportes conceptuales sobre pensamiento latinoamericano.

⁴Del inglés *Nation-Building*. Kenan (Theoretische Betrachtung und Fallbeispiel: Irak, Nomos Verlag, Baden Baden 2013, [ISBN 978-3-8487-0684-6](https://www.nomos-verlag.de/ISBN-978-3-8487-0684-6)).

los conceptos de *nación* e *identidad nacional* postulando su condición de construcción histórica y cuestionando sus mecanismos de selección arbitraria y homogeneización.⁵

Como explica Mónica Quijada, una de las características de estos procesos ha sido “la expansión de una voluntad homogeneizadora, entendida como la construcción de una nación de ciudadanos unidos en la identificación de referentes comunes que convirtieran a una sumatoria de individualidades en un colectivo cohesionado”.⁶

En la Argentina la homogeneización de la cultura se basó en concentrar todos los aspectos de identificación en los componentes blanco-europeos, impulsando la creación de una retórica que legitimó el imaginario rural, la región pampeana, el gaucho y la guitarra como auto-relatos de configuración identitaria.⁷

Estos fueron a la vez, los momentos fundacionales del campo de la música académica en la Argentina, vinculados al incipiente movimiento de nacionalismo y sus mecanismos de selección que, lentamente, se harían expansivos al plano musical por medio de la concentración del elemento criollo como único “*depositario de la esencia de la argentinidad*”.⁸

No obstante, como señala Contreras:

Donde la imaginación nacionalista tiende a ver contornos étnicos estables y unívocos, hay en realidad complejidad, fluidez, ambigüedad: fronteras culturales que se entrecruzan en todas direcciones, variables étnicas que se combinan según múltiples modelos, confusión inextricable de lenguas, religiones, razas e historias.⁹

En un período signado por la creciente homogeneización de los relatos sonoros, la música del género chico porteño, manifiesta la existencia de un modelo compositivo que, sin abandonar su unidad formal, incorpora en su contenido aquellos elementos negados y

⁵ Se ocuparon de estas problemáticas autores como [Anderson](#), 1991. [Hobsbawm](#), 1992. Bertoni, 2001. Contreras, 2002. Chiaramonte, 2004. Quijada, 2000. En el ámbito específico de la Musicología estos conceptos fueron aplicados en textos de Cirio. Plesch y Scarabino entre otros.

⁶ Quijada, 2000: 373.

⁷ Plesch, 1996.

⁸ Plesch, 1996: 60.

⁹ Contreras, 2002: 274.

marginalizados desde el mandato hegemónico, configurando un discurso alternativo que da cuenta de la compleja trama intercultural de su época.

Intentaremos abordar los componentes diversos que presenta la obra en tanto *heterogeneidad contextual*, representativa de un momento sociohistórico particular.

Forma y heterogeneidades en la música del género chico de principios de siglo XX

La perspectiva de nuestro análisis comienza a delinearse con la lectura de varios artículos destinados al estudio de los procesos de intercambio cultural en Latinoamérica, en búsqueda de un marco conceptual que permita abordar los aspectos heterogéneos presentes en las obras musicales de compositores locales.

Así fue como encontramos en el texto *Las ideas fuera de lugar*¹⁰ de Roberto Schwarz, un interesante abordaje dialéctico entre forma artística y contenido social que consideremos pertinente de ser aplicado a nuestros fines.

Schwarz desarrolló una hermenéutica recíproca entre forma y contexto¹¹, aplicando sus conceptos a la obra de Machado y el modo en que ésta deja entrever aspectos decisivos de la estructura social brasileña.

La base de su estudio la ubicó en el análisis de la *forma*, pues consideraba que en ella se inscriben las huellas que permiten combinar dos niveles de análisis fundamentales: el estético y el histórico-social. Según su pensamiento, la forma permite comprender la situación contextual en la que emerge una obra mostrando a la vez las dimensiones alcanzadas en el empleo de procedimientos constructivos de la esfera artística.

Según el propio Schwarz explica:

[la] forma —que no es evidente y que cabe a la crítica identificar y estudiar— sería un principio ordenador individual que regula, al mismo tiempo, un universo imaginario y un aspecto de la realidad exterior. (...) De otro ángulo, se trataba de explicar de qué manera configuraciones

¹⁰ Roberto Schwarz, 1973.

¹¹ Continuando el camino iniciado por Cándido.

externas, pertenecientes a la vida extra-artística, podían pasar hacia adentro de obras de fantasía, donde se tornaban en fuerzas estructurantes y mostraban algo de sí que no estaba a la vista. Se trataba también de explicar cómo la crítica podía, por su parte, rehacer este trayecto y pasar de un ámbito a otro, cuyo resultado sería el conocimiento de ambos.¹²

Tomando estas ideas nuestro trabajo propone la observación de la *forma* de *Una broma improvisada*, en tanto *principio ordenador* que permitiría reconstruir al mismo tiempo el universo imaginario de Rolón y los aspectos de su realidad exterior. Creemos que la identificación de *heterogeneidades* en esta obra daría cuenta del modo en que ciertos elementos pertenecientes a la vida social pueden tornarse en fuerzas estructurantes de la forma artística y de su mutua influencia.

Partiremos de la intuición de que *Una broma...* alberga en su forma ciertas ambigüedades estructurales capaces de evidenciar la compleja tensión entre el discurso ideológico (signado por la intención de homogeneización) y la realidad contextual (caracterizada por la heterogeneidad cultural), captando y transmitiendo contradicciones que desgarran la pretensión de uniformidad sonora proclamada por la hegemonía.

Consideramos que el abordaje pretendido requiere un íntimo compromiso con su dimensión pragmática, lo cual requiere adentrarse en la trama del peculiar contexto socio-histórico en el que se inscribe la obra y una mención situacional sobre el teatro y la música para escena en la Buenos Aires de 1900.

El ámbito teatral como espacio de heterogeneidad

A finales del siglo XIX Buenos Aires se encontraba en un momento de transformación y de constantes renovaciones urbanísticas que en poco tiempo convirtió a la antigua aldea en una metrópoli al estilo europeo. En este contexto florecieron nuevas creaciones culturales

¹²Schwarz, 2003: 48.

en el espacio escénico porteño: el circo criollo, las compañías de teatro nacional, los cines y el llamado género chico. Este último fue un espectáculo característico que, desde las últimas décadas del siglo XIX, constituyó un entretenimiento alternativo al género grande representado por las obras de la dramaturgia clásica y las óperas.¹³

Este pequeño formato introdujo nuevas fórmulas lírico-dramáticas asociadas a un *teatro por horas* que, diferenciándose de las obras clásicas de funciones largas y costosas, ofrecía un espectáculo económico incorporando un público que hasta el momento no tenía acceso al teatro.¹⁴

Surgida en estrecha relación con su homónimo español, la adaptación criolla del género chico fusionaba diversas músicas populares locales con otras aportadas por los inmigrantes europeos, fundamentalmente italianos y españoles.¹⁵ Toda esta variedad de elementos heterogéneos se constituían como parte de un discurso integral cuyo argumento, según Héctor Goyena:

Se centraba principalmente en un conflicto sentimental con final feliz o trágico, complementado con intrigas secundarias y con una variada gama de personajes o tipos pintorescos que se movían en función de la historia central, desarrollada en un ambiente local, en particular la urbe de Buenos Aires y contemporánea.¹⁶

Los libretos solían inspirarse en acontecimientos porteños de aquel tiempo lo cual convierte a estas expresiones en un registro de los hechos sociales, culturales y políticos de su contexto.

Como explica González Velazco:

...el género chico fue un modo de representar en el escenario el mundo social de esos años: personajes, situaciones, conflictos, valores, canciones, gags (...), también funcionaba como punto de amalgama: de él

¹³González Velazco, 2007.

¹⁴ Martín Bermúdez, 2006: 13.

¹⁵ Muchos de los inmigrantes que llegaron a la Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX eran músicos que se incorporaron como intérpretes, directores y/o compositores a la intensa vida teatral porteña.

¹⁶ Goyena, 2006: 211.

participaban grupos de elite y sectores populares y se combinaban y representaban prácticas y valores propios de uno y otro conjunto social (...) este género funcionaba como punto de intersección entre mundos culturales diversos.¹⁷

En Buenos Aires el género chico tomó diversas características y adaptaciones locales presentándose como operetas, pasos líricos, zarzuelas, comedias, vodeviles, sainetes y revistas, en los que la música solía desempeñar un papel primordial. Por lo general, se trataba de espectáculos breves, los cuales nunca duraban más de una hora, y se representaban por secciones, es decir que, durante un mismo día, cada teatro ponía en cartel varias de estas obras, una a continuación de la otra. Las funciones se iniciaban alrededor de las seis de la tarde y concluían a la medianoche y los teatros se encontraban abiertos todos los días de la semana.

El público podía comprar un sólo boleto y retirarse entre secciones, o comprar entradas para todas las obras y quedarse a la totalidad de la función, según preferencias, posibilidades económicas, tiempo disponible, etc.

Sus escenas permitían la inclusión de elementos heterogéneos de la sociedad, incluso aquellos marginales, residuales o emergentes, conformando un espacio cultural abierto a discursos híbridos. En este tipo de teatro aparecen por primera vez en un escenario personajes populares aunque muchas veces representados de modo idealizados, edulcorados o tergiversados.¹⁸ El empleo de modismos, regionalismos y costumbrismos eran frecuentes guiños de los que se valían los creadores del libreto teatral para interpelar a su público. El aspecto musical debía acompañar las características de cada personaje pudiendo recorrer diferentes modalidades, estilos y formas de manera creativa pero sin perder claridad y pregnancia.

Entre 1900 y 1920 llegaron a funcionar más de cuarenta salas en el centro de la ciudad de Buenos Aires que representaban diariamente hasta cuatro funciones consecutivas.¹⁹

¹⁷González Velasco, 2007: 2.

¹⁸ Martín Bermúdez, 2006: 15.

¹⁹González Velasco, 2007.

La zarzuela bufa *Una broma improvisada* se inscribe en esta lógica y representa un ejemplo de carácter documental de los usos musicales y de las sonoridades vigentes en esa época. Recurriremos a ella desde un abordaje hermenéutico para acercarnos a la comprensión del diálogo entre música y sociedad, interpretando el caso como posible testimonio musical de las tensiones existentes en la configuración de la identidad nacional, captadas y transmitidas de primera mano por un ciudadano contemporáneo: Zenón Rolón.

Zenón Rolón

Zenón Rolón fue un compositor afroporteño, auto-reconocido descendiente de los negros africanos esclavizados desde la época en que el territorio argentino era colonia española. Desde aquel entonces la situación de los hombres de color en nuestro país había sido de esclavitud y servidumbre a los señores de las casas patricias que se beneficiaron con su comercio como mercancías.

En 1813 se realiza la declaración de la libertad de vientres pero sin embargo las condiciones de los esclavos no cambiaron hasta la reforma de la Constitución Nacional que efectiviza la abolición de la esclavitud en nuestro país, en el año 1861.

Ya sus padres eran libres y él mismo nació en condición de libertad y en buena posición económica; aún así, ser un compositor académico de color en la ciudad de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX representaba sin duda una situación compleja. El dilema social, moral y psicológico que acarrea ser un representante de “lo otro” en “lo propio” y de evidenciar la diferencia en una sociedad fuertemente estigmatizante, cuya escala de valores exaltaba la hegemonía blanco-europea, repercutió en la conformación de un sector social de negros cultos dispuestos a cambiar las prácticas de su cultura ancestral (al menos en la escena pública) por hábitos culturales hegemónicos que, pese a serles ajenos funcionaban como estrategia de inclusión y participación social.²⁰

²⁰ Cirio: 2013.

Rolón encarnó esta ambivalencia en sus declaraciones²¹, en la relación que asumió con sus pares - quienes fluctuaron entre excluirlo por traidor o incluirlo con gloria - y probablemente desde cierto lugar de resistencia y alternatividad, en su producción artística.

El cultivo de la música europea que desempeñó desde niño lo llevó a consagrarse en Europa, siendo el primer afroargentino de elite en realizar un viaje de tales características. Su éxito en el exterior repercutió fuertemente en el contexto porteño elevando su estatus de artista en términos eurocentrados.²² A su retorno, la prensa destacaba sus obras con excelentes críticas mencionando sus honores de estudio, medallas, premios y becas obtenidas, asignándole los títulos de “artista”, “distinguido compatriota”, “Señor”, “Don”, “notable músico”, entre otros signos de aprobación.²³

Sin embargo y pese a su formación en los cánones europeos, Rolón no ha permanecido ajeno a los conflictos y reclamos de su *casta*²⁴ ni a la inclusión de elementos musicales propios de sus ancestros en algunas de sus obras.

Como ejemplo concreto estudiaremos la zarzuela bufa “*Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell*”, una de las zarzuelas conservadas, en las que el compositor incluye expresamente elementos afroporteños, italianos, españoles y criollos integrando así los múltiples componentes que conformaban la identidad de la Argentina de principios de siglo XX.

Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell

La obra, cuyo contenido hemos podido estudiar por medio del análisis de las fotografías del manuscrito aparentemente autógrafo de Rolón, cuenta con una versión orquestal y una

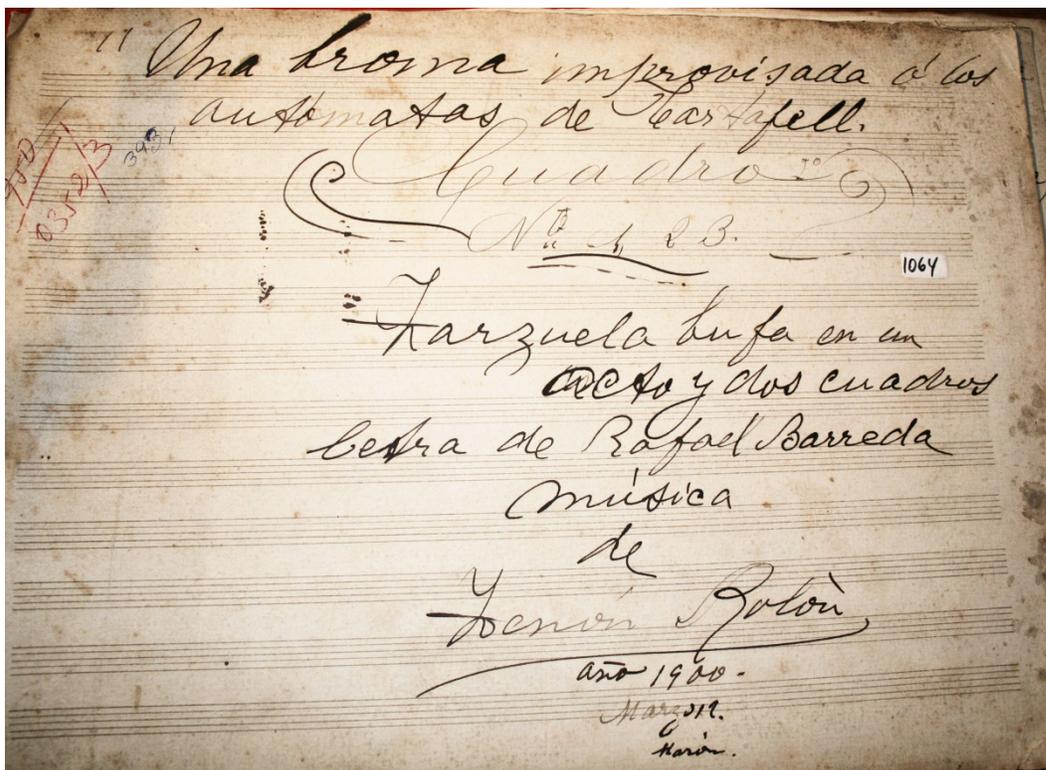
²¹ Tales como el folleto *Dos palabras a mis hermanos de casta*, publicado en junio de 1877 en Florencia, cuando el autor se encontraba allí realizando sus estudios.

²² Cirio: 2013.

²³ Gesualdo, 1961: 467.

²⁴ En *Dos palabras a mis hermanos de casta*, Rolón se muestra profundamente comprometido con los conflictos sociales, morales y económicos que afectaba a los afrodescendientes, a quienes se refiere como “queridos lectores”, “hermanos de casta”, “amigos” y “compatriotas”. Frecuente es la mención de su recomendación de unión en una “causa común” y la necesidad de organización y asociación en pos de sus intereses compartidos, ideas que pondrá en acción al retornar a Buenos Aires formando parte de la fundación de una Sociedad de Socorros Mutuos.

reducción para canto y piano.²⁵ La reducción presenta una portada también manuscrita que la presenta como “Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell”. Zarzuela bufa en un acto y dos cuadros, letra de Rafael Barreda. Música de Zenón Rolón. Año 1900. Marzo 12. Morón.



Podemos suponer que la estructura de la obra responde como era habitual, al esquema dramático del libreto. La ausencia de tal material nos impide avanzar acabadamente sobre este aspecto. No obstante, centraremos nuestra mirada sobre la forma que adoptan los números musicales en tanto macro-esquema observando las mixturas presentes en la composición:

Según lo indicado en las partituras, la obra puede segmentarse de la siguiente manera:

²⁵Según la interpretación de Lucio Bruno Videla podemos suponer que la versión para canto y piano tuvo su requerimiento como parte de las prácticas de ensayo de los cantantes y del elenco general de las compañías teatrales que solían representar estos espectáculos, mientras que la versión orquestada se dirigía concretamente al copista que sería el encargado de transcribir las partes individuales de cada instrumento. Ninguno de los dos manuscritos se trataba de versiones acabadas o completas, siendo más un boceto raudo para la preparación urgida de un tipo de *performance* caracterizada por su inmediatez. No obstante, el manuscrito nos ofrece la totalidad del material musical de la obra. (Comunicación personal 13 de Octubre de 2014).

Preludio	Introducción (Marciale)	
	Escena de carnaval – (Marciale)	
	<i>Tempo di Jota</i>	
Escena Primera	Cuadro primero	Nº 1 – Coro de labradores para tiples, tenores y bajos. (Allegro) Nº 2 – Estilo para barítono. (Allegro) Nº 3 – Pasacalle de la estudiantina <i>Tempo di Jota</i>
	Cuadro Segundo	Nº 4 – Aria bufa - Mazurka Nº 5 – Vidalita para tiple Nº 6 – Sesteto ²⁶ para tiple, tres contraltos, niños, barítonos y bajos. Nº 7 – Pasacalle de la estudiantina para tiples y contraltos y solo. [Nº 8] Final: <i>Tempo di jota – Bolero – Tempo di jota.</i>

La estructura funciona yuxtaponiendo y contrastando paisajes sonoros diversos: carnaval, jota, estilo, pasacalle, vidalita, aria bufa, mazurka, etc. Esta combinación de recursos tan distintos entre sí, más allá de su posible justificación argumental, lo estaba por la propia sociedad de la que emergía: afroporteños, españoles, criollos, italianos, convivían e intercambiaban sus culturas permanentemente en la cotidianeidad de la ciudad conformando una identidad cultural igualmente compleja.

La coherencia y sustentabilidad del discurso musical en la macro-forma la hallamos delineada por la recurrencia de un esquema rítmico-melódico, que funciona para el espectador como hilo conductor de la percepción musical. Nos referimos al *tempo di jota*, que, insertado estratégicamente en momentos cruciales de la configuración narrativa, actúa como punto de segmentación, no sólo musical sino también escenográfico.

En cada una de sus exposiciones: al inicio, al medio y al final la jota se presenta paulatinamente más desarrollada y extensa, como intentando captar de a poco la atención del espectador, fijándose en su memoria e interpeándolo. De hecho, la melodía de esta jota

²⁶Textual en el manuscrito.

ya había sido empleada por Rolón en obras anteriores. La reiterada cita de un material o motivo melódico en diferentes obras era frecuente y natural en este género.

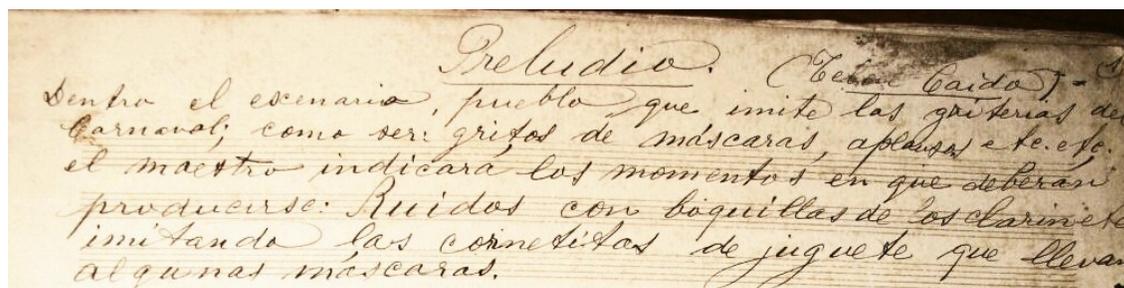
En su aparición final el *tempo di jota* se prolonga como una forma A-B-A intercalada con un bolero, dando lugar a la lenta caída del telón, los aplausos, los saludos de los actores, entre otras convenciones propias de la *performance* de zarzuela de aquella época.

Preludio		Cuadro primero			Cuadro segundo			
Introducción	Candombe	Nº 1	Nº 2	Nº 3	Nº 4	Nº 5	Nº 6	Nº 7
	Jota			Jota				Jota Bolero Jota

Realizaremos a continuación una breve descripción de cada una de las partes que conforman la obra, dejando para futuras investigaciones el desarrollo exhaustivo de las secciones musicales. Se adjunta como anexo las partituras de algunos de los números transcritos hasta el momento.

Preludio

Esta sección da inicio a la obra con una breve introducción seguida inmediatamente por una escena de carnaval. La partitura indica que la música instrumental comienza a sonar a telón cerrado. Otras indicaciones aparecen sobre el margen superior de la misma: “Dentro el escenario, pueblo que imita los griteríos del carnaval; como ser; gritos de máscaras, aplausos, etc, etc. El maestro indicará los momentos en que deberán producirse: ruidos con boquillas de los clarinetes imitando las cornetitas de juguete que llevan algunas máscaras”.



Los primeros sonidos los presenta la percusión y se ejecutan “como si vinieran de muy lejos”. Al mismo tiempo comienzan los murmullos del pueblo por haber visto aproximarse una “sociedad carnavalesca”.

En la partitura de la versión orquestal podemos observar el orgánico tal como lo pensara Rolón para interpretar la escena de carnaval, integrado por una formación orquestal regular en el repertorio de zarzuela de la época, aunque con algunas excepciones y modos de ejecución peculiares. El compositor solicita especialmente la inclusión de un instrumento propio de la música tradicional afroporteña: la *mazacalla*²⁷ que según especialistas constituye “una maraca constituía por dos conos de hojalata unidos por sus bases, con chumbos dentro y un mango”²⁸.

Además Rolón explicita que el bombo de orquesta (*Gran cassa*), que tradicionalmente se ejecuta con maza, en esta ocasión debe percutirse “con la mano sola; imitando el candombe”. Es compleja la interpretación de estas palabras y nos faltan más datos como para conocer certeramente su sentido. La polisemia del término candombe abre el juego a la interpretación y debate entre los especialistas. Según Pablo Cirio en este caso el término candombe se refiere a un instrumento membranófono empleado por los afroporteños y citado en una crónica antigua²⁹. Esta idea podría estar sustentada en que en la reducción para piano, el compositor sustituye la denominación bombo por la de candombe para la línea de percusión.

Sin embargo, también podría considerarse el término en referencia a la práctica ritual de danza y música de las sociedades carnavalescas porteñas “...el candombe es por antonomasia la música vernácula entre los afroporteños”³⁰, “...denominación de eventos con música y danza de las *Naciones*”³¹.

²⁷ Según Lucio Bruno Videla, Rolón es, hasta el momento, el primer compositor académico en incluir dentro de la formación orquestal este instrumento, pero no será el último. Posteriormente formará parte del orgánico en otras obras de teatro musical argentino tales como la ópera *La novia del hereje* de Pascual De Rogatis (1935) y *La ciudad roja o El candombe Federal* de Raúl Espoile (1936). (Comunicación personal, 10 de Septiembre de 2014).

²⁸ Ferreira, 2002: 5. Ferreira se basa en los estudios de organología de Ayestarán: 1953.

²⁹ Arredondo, 1896.

³⁰ Cirio, 2007:5

³¹ Ferreira, 2002: 3.

Tambor

Gran Cassa (Candombe)

Mazacaya

p

Con la mano

f *cresc.*

Éstas no serán las únicas especificaciones que el compositor dará en la manera de ejecutar los instrumentos, también señalará el modo de sonar los clarinetes “con la boquilla sola, imitando las cornetas de juguete” y la corneta “imitando las cornetas sin llaves como un ruido”.

con la boquilla sola; imitando las cornetas de juguete

Clarino en Sib

Trompa en Fa

Corneta en Sib

imitando las cornetas sin llaves como un ruido.

con la mano sola; imitando el candombe.

Todos estos requerimientos sumamente detallistas los consignará para la recreación de la escena de carnaval, intentando plasmar la realidad de ésta práctica con las posibilidades sonoras que ofrecían los instrumentos de la orquesta europea.

Creemos destacable la incorporación de tales componentes sonoros y simbólicos del carnaval como elementos de visibilización y puesta en valor de la cultura de los afro-

porteños, quienes como señala Ferreira “construyeron varias formas organizativas en espacios que lucharon y ganaron en los intersticios del sistema hegemónico”.³²

Según Guimarey, las sociedades carnavalescas en Buenos Aires tenían una estrecha relación con las comunidades africanas. Las compañías de carnaval estaban conformadas por diversas *Naciones* que incorporaron a los festejos ciertos elementos típicos de su cultura, y que cada año marchaban por las calles porteñas con brillantes trajes y tambores. Las llamadas *Naciones* fueron el más importante modo de organización social de las comunidades africanas en América cuyas marchas en procesión, tocando sus instrumentos y bailando era costumbre, especialmente en el día de Reyes y en el carnaval.³³

En su libro sobre *Música en la calle* Veniard cita crónicas que describen cómo, a finales del siglo XIX, las comparsas recorrían las calles acompañadas de “pistones de viento y broncas cornetas de doble fuerza” y de “pitos, cencerros y matracas”. Durante las noches los desfiles se realizaban “bajo el redoble estrepitoso de los *candombes*, el repiqueteo chillón de las *mazacallas*, los golpes penetrantes del *chinochino*”³⁴.

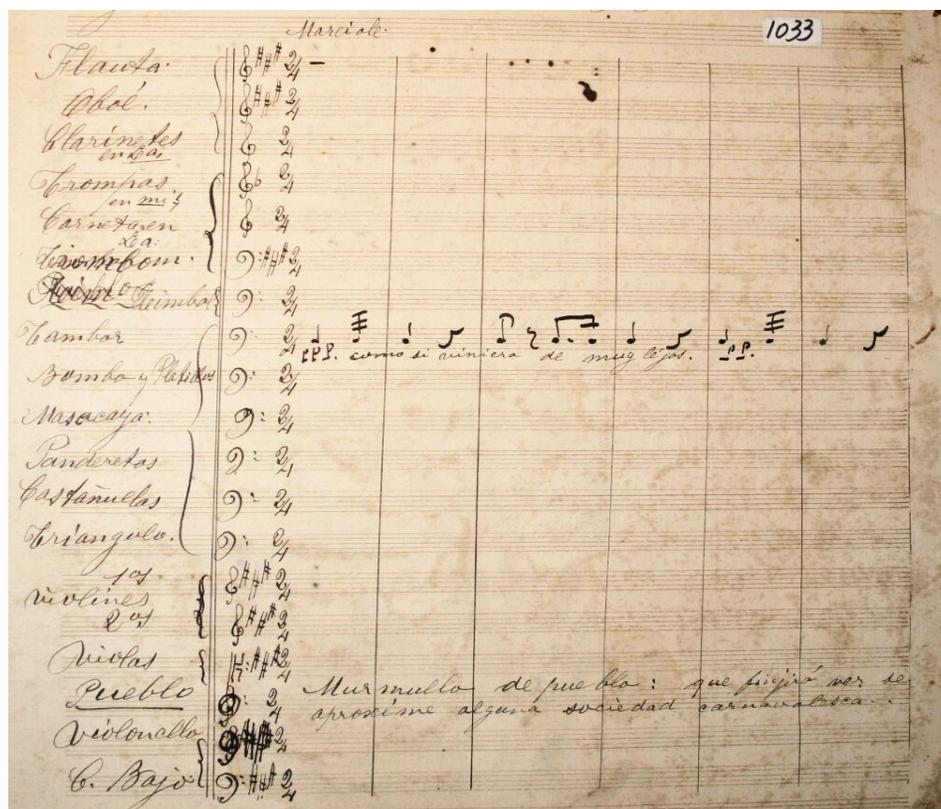
La influencia afro en los carnavales puede reconocerse en la música, especialmente, el componente rítmico, los bailes, los instrumentos, los personajes característicos, etc.³⁵

³² Ferreira, 2002: 2.

³³ Ferreira, 2002: 3.

³⁴ Arredondo, 1896 citado en Veniard, 2014: 201.

³⁵ Guimarey, 2007.



En la zarzuela de Rolón el carnaval es recreado no sólo tímbricamente sino también a través de una compleja rítmica que intenta describir detalladamente mediante la grafía europea, una expresión que formaba parte de la tradición ancestral de transmisión oral. La partitura registra el empleo de polirritmias e irregularidades inusuales para la percusión de orquesta de este género. De allí el valor de este carnaval, en tanto representación de los elementos afroporteños en la escena teatral, que quizás sea el primero escrito por un afrodescendiente en Latinoamérica y conservado como documento de primera mano.

Para indicar el *tempo* de la pieza, se indica en la versión orquestal “*marziale*” y en la reducción “~~*tempo di avanera un poco mosso*~~”³⁶. Se podría suponer, que Rolón dudó al definir los términos musicales que pudieran representar lo más fielmente posible la sonoridad del candombe, especialmente, ante los músicos-intérpretes de aquellas compañías teatrales que eran mayoritariamente inmigrantes europeos con formación académica.

³⁶Textual y tachado en el manuscrito.

El carnaval en total se extiende 12 compases y en el compás 13 comienza un *tempo di jota* que marca el final del preludio. Al finalizar este preludio, en la partitura se indica “telón rápido”, dejándonos la incógnita si se trataba de la subida o bajada del mismo. El acceso al libreto nos proporcionaría sin duda más información al respecto.

Cuadro primero

El inicio del cuadro primero se desarrolla con un coro de labradores para tiples, tenores y bajos (No.1 *Allegro*) que se presenta como un tradicional discurso de opereta y, contrastando musicalmente con éste, a continuación, un *estilo* criollo.

Estilo es el nombre moderno de una especie de canción más antigua, de carácter estrófico, conformada por 4, 8 ó 10 versos iguales. Su poesía suele presentar alta complejidad en la rima, pudiendo ser regular o irregular. Su música acompaña a los versos pero puede presentarse con gran diversidad melódica. Sigue una formula que, según Vega suele tener una estructura tripartita de ABA o ABA' a las que él llama “El Tema”, “La Kimba” y “El Final”.³⁷

Esta especie de canto se halló en todo el territorio Argentino y tuvo una gran difusión. En el caso del *estilo* de Rolón, se trata de una pieza breve que incorpora aires locales a la zarzuela, empleando nuevamente el recurso sonoro de imitar el toque de instrumentos populares con la formación orquestal, como ya lo expresó en el candombe. En este caso, el compositor realiza una indicación en la sección de violines de su partitura orquestal: “rasguido imitando la guitarra” y para ello emplea los *pizzicati*, imitando el rasgueo de las cuerdas en tal instrumento y la recreación del punteo.



También solicita que el bombo de la orquesta se ejecute con la baqueta en el aro.

³⁷Vega, 1965: 287.

Encontramos que este *estilo* se encuentra también en el preludio de la obra *Le Prove, ensayo de una ópera criolla*, compuesta por Rolón en 1899. Como ya hemos señalado en las otras piezas, la reutilización de material era un recurso habitual.

Transcribimos a continuación la letra que acompaña a la melodía en la partitura consultada.

Al compás de este instrumento;
torpemente maneja;
Voy a cantarles Señores;
un chasco que me ha pasao.

El tercer número de la zarzuela, comienza retomando el sonido del tambor presentado en el preludio y a continuación se introduce un pasacalle, que nos traslada a una escena callejera española. El final de este número retoma el *tempo di jota* con los mismos motivos rítmico-melódicos del preludio pero más extensos.

Cuadro segundo

El cuadro segundo se inicia con un *aria bufa* (No.4) migrando el imaginario musical al contexto italiano. Por medio del humor, el personaje que representa a uno de los autómatas, se expresa en un idioma mixto y complejo entre el español y el italiano. Frases y palabras en un modo de habla conocido popularmente como *cocoliche*, un dialecto particular característico de los inmigrantes italianos en Buenos Aires. En este fragmento, de amplio texto con secciones cantadas y habladas, el personaje narra sus desventuras y el modo en que se gana la vida. Cerca de la mitad de este número se presenta un cambio musical introduciendo un *tempo di mazurka*.

El quinto número nos traslada nuevamente al ámbito local con una pieza que Rolón titula *Vidalita*, una especie musical criolla muy antigua, conservada por generaciones desde la tradición oral, caracterizada por sus subespecies y múltiples variaciones en la construcción melódica pero con fórmulas comunes que responden a las sílabas del texto en el aspecto rítmico. Su versatilidad y simpleza la convirtió en una de las especies más difundidas,

siendo incluida entre las primeras músicas interpretadas en las obras teatrales ya desde fines del siglo XIX.³⁸

La flexibilidad del canto otorgada por la práctica de la oralidad en este tipo de músicas de carácter popular permite a Rolón cierta libertad a la hora de componer siguiendo las sugerencias rítmicas del texto en un *tempo* definido como *Andante mosso*.

La tórtola tierna,
Vidalita,
Espera en su nido,
Como yo te espero,
Vidalita,
Mi amante querida.
Si tú me quisieras,
Vidalita,
Como yo te quiero,
Envidia tendría,
Vidalita,
Hasta el mismo cielo.

Observando la partitura vemos que la melodía es acompañada por una coordinada dinámica entre acordes y arpeggios que busca representar la sonoridad guitarrística de rasgueo y punteo dada también por la disposición de los intervalos de los acordes.

Destacaremos finalmente que el motivo de esta vidalita ya había sido empleado por Rolón en el número final de su zarzuela *Chin – Yonk*, compuesta en 1895.

El número seis es un *Sesteto* (sic) en donde lo más destacable es la indicación sobre las voces de los niños que interpretan a unos muñecos autómatas representados sonoramente con sus cambios tímbricos, *staccati* y figuraciones breves. Otra curiosidad de este fragmento es el texto de la ronda al que juegan: “A la rongga catonga, a la vieja mondonga”. El texto parece aludir a una ronda infantil, quizás de ambiente afroporteño.

³⁸Vega, 1965.

El número siete es semejante al número tres, pero al llegar al *tempo di jota* agrega un bolero y luego retoma el *tempo di jota*, conformando una estructura A-B-A. Con el final de la jota inicia la caída del telón.

A modo de conclusión

Si bien la reflexión acerca de la música en el género chico porteño de principios de siglo XX se encuentra en su etapa inicial, con el acercamiento a esta obra de Rolón hemos intentado aproximarnos a un análisis que atienda a la presencia de diversos elementos sonoros y simbólicos en su construcción como testimonio de la interculturalidad presente en la sociedad que le dio origen.

El ámbito teatral en tanto espacio escénico de circulación específico de esta obra hizo posible su surgimiento y conservación logrando captar y transmitir ciertas ambigüedades estructurales que evidencian la compleja tensión entre el discurso ideológico signado por la intención de homogeneización y la realidad contextual caracterizada por la heterogeneidad cultural, incluyendo en su forma elementos distintivos de diferentes culturas vigentes al momento de su producción. Esto la convierte en un testimonio documentado de una estética local intercultural. En tal sentido, la obra de Rolón, incluyendo elementos de *heterogeneidad*, permite un enunciado alternativo al proceso de *homegeneización* que procuró un recorte ideológico en los elementos étnicos para la creación de una cultura común, uniforme y eurocentrada.

La peculiaridad de la forma que adquiere *Una broma improvisada*, está en su capacidad de interiorizar, activar y problematizar, no sólo como contenido, sino también en el plano de la forma, las asimetrías e iniquidades centrales en la estructura social de la realidad porteña.

La forma que adopta la zarzuela roloniana, atravesada por esta heterogeneidad contextual le otorga las características locales que la convierten en un discurso socialmente representativo, pues no hay en ella mezcla de elementos cualesquiera al estilo *pastiche* o

collage, sino una selección de aquellos recursos sonoros presentes en el marco de emergencia que representa la diversidad de la sociedad que la origina.

Una broma improvisada es presentada como zarzuela bufa, sin embargo no es una mera copia de una posible obra equivalente originada en España, pues genera inter-relaciones diferentes a las que pudieron haberse dado en el contexto europeo. De esta manera, la “*forma zarzuela*”³⁹ se ve desarticulada y rearticulada por Rolón en el contexto de la Buenos Aires de 1900, generando desplazamientos particulares y nuevos usos lírico-musicales. Al hacer dialogar sonoridades propias de su contexto como el carnaval, la jota, el estilo, la vidalita, el aria bufa, la mazurka, etc, la obra adquiere particularidades que definen su estética local.

Por todo ello creemos que esta pieza contiene un gran valor para el estudio musicológico por su carácter testimonial en cuanto a los usos musicales y sonoridades vigentes en esa época, como evidencia concreta de la interculturalidad de ese período. Más allá de los ideales de homogeneización pretendidos por la hegemonía, la obra es representativa de la heterogeneidad de la sociedad que la origina.

Fuentes

Rolón, Zenón
1877

Dos palabras a mis hermanos de casta. Florencia. Tipografía Fioretti.

1900

Una broma improvisada o Los autómatas de Tartafell. – Partituras Autógrafas – Museo Municipal Histórico y de las Artes General San Martín de la Ciudad de Morón.

Fotografías, transcripciones y digitalizaciones – I.I.Et.

³⁹Siempre hablamos de *forma* en tanto estructura constructiva.

Bibliografía

- Anderson, Benedict** Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de cultura económica. México.
- 1991**
- Arredondo, Marcos** *Croquis bonaerense*. Tipografía. La Vasconia. Buenos Aires.
1896
- Bertoni, Liliana** Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- 2001**
- Cirio, Pablo** La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. *Universidad Nacional de Colombia*. (Nº 13), 127- 155. Bogotá D.C.
2007 a
- 2007 b** “Del sueño de la Argentina blancaeuropea a la realidad de la Argentina americana: la asunción del componente étnico-cultural afro y su (nuestro) patrimonio musical”, en *Entremúsicas: música, investigación y docencia*.
- 2013** La sociedad (afro)porteña y el paisaje sonoro del Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX. Inédito.
- Contreras, Francisco** Cinco tesis sobre el nacionalismo. Revista de estudios políticos *Nueva Época* (Nº 118)
2002 257-290.
- Chiaramonte, José** Nación y Estado en Iberoamérica. El lenguaje político en tiempos de las independencias. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
2004
- Ferreira, Luis** “La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica” en Romero Gorski, Sonia (compil.) Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay / 2001 (Montevideo: Ediciones Nordan-Comunidad).
2002
- Gesualdo, Vicente** Historia de la música en la Argentina. Beta. Buenos Aires.
1961
- González Velasco, Carolina** *El género chico teatral: cambio y mixtura cultural en la Buenos Aires de los años '20*. Recuperado de http://www.cehsegreti.org.ar/historia-social-1/mesas%20ponencias/Mesa%206/Ponencia_GonzalezVelasco.pdf el día 25 de Marzo de 2014 a las 10:15.
- Goyena, Héctor** *Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino*. Revista del Instituto de Investigación musicológica “Carlos Vega”. Año XX. Nº 20. Buenos Aires.
2006
- Guimarey, María** *Carnavales rioplatenses en el siglo XIX: Corsos porteños y montevideanos* Revista Quilombo!. Revista digital de cultura afro y afroamericana. Nº 26. Agosto de 2007
2007 <http://www.revistaquilombo.com.ar/>
- Gruzinski, Serge** El pensamientomestizo. Paidós. Barcelona.
2000
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (EDS.) La invención de la Tradición. Crítica Barcelona. Barcelona.**

1992

Santiago, Martín Bermúdez

Teatro breve. El género chico como modelo del pequeño formato. [Cuadernos del Ateneo, N° 21](#). Págs. 13-16

2006

Recuperado de <http://www.ateneodelalaguna.es/pdf/ATENEO21/chico.pdf> el 22 de Septiembre de 2014 a las 12:10.

Murray, Verónica
2013

Reflexiones sobre música académica argentina. Forma y entrelugares en el Nacionalismo musical.

Revista Atriles, Año 3 Nro. 5, Instituto Superior de Música José Hernández. 14-19.

Plesch, Melanie
1996

La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*. A.A.M. (N° 1), 57- 68. Córdoba.

Quijada, Mónica

Nación y territorio: La dimensión simbólica del espacio en la construcción nacional argentina. Siglo XIX. *Revista de Indias*, Vol. LX, núm. 219.

2000

Sánchez, Florencio

Antología de obras de teatro Argentino desde los orígenes a la actualidad: obras Del siglo XX 1° Década. Instituto Nacional Del Teatro. Buenos Aires.

2010

Schwarz, Roberto

“As idéias fora do lugar”. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. Estudos Cebrap 3. San Pablo.

1973

Vega, Carlos

Las canciones folklóricas argentinas. Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Cultura. Instituto de musicología. Buenos Aires.

1965

Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenos Aires. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

1981

Veniard, Juan María
1986

La Música Nacional Argentina. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires.

2014

Música en la Calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000). Editorial Sinopsis. Buenos Aires.