

“La Randerera Tucumana” de Prebisch y Chazarreta en el marco del proceso de constitución del folklore argentino, desde la perspectiva del proyecto de la generación del Centenario Tucumana

“La Randerera tucumana” by Prebisch and Chazarreta within the framework of the process of constitution of Argentine folklore, from the perspective of the Centenary generation of Tucumán

Verónica Estévez*

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar el contexto de emergencia y las características de los agentes productores de la canción “La Randerera Tucumana” en el marco del proyecto ideológico de la generación del Centenario tucumana. Este proyecto pretende imponer una definición de identidad nacional a partir del rescate y revalorización de la cultura tradicional del noroeste argentino heredada de España. La pieza musical “La Randerera Tucumana”, escrita por la docente y poeta Amalia Prebisch y musicalizada por el artista popular santiagueño Andrés Chazarreta, se constituye en un valioso exponente de las tensiones en relación a los conceptos de tradición e identidad y de las representaciones acerca del campo folklórico en proceso de formación y definición.

► **Palabras clave:** Identidad nacional; Folklore; Música tradicional; Centenario de la Independencia Argentina.

Recibido: 15/09/2023 – Aceptado: 05/02/2024.

* Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo. Instituto del Profesorado General San Martín. San Miguel de Tucumán, Argentina. <vestevez@lillo.org.ar>

ABSTRACT

This work aims to analyze the emergency context and the characteristics of the producing agents of the song “La Randerá Tucumana” within the framework of the ideological project of the Centenary Generation of Tucumán. This project aims to impose a definition of national identity based on the rescue and revaluation of the traditional culture of northwest Argentina inherited from Spain. The musical piece “La Randerá tucumana”, written by the teacher and poet Amalia Prebisch and set up to music by the popular artist from Santiago del Estero Andrés Chazarreta, constitutes a valuable exponent of the tensions in relation to the concepts of tradition and identity and the representations about of the folkloric field in the process of formation and definition.

► **Keywords:** National identity; Folklore; Traditional Music; Centenary of Independence.

Introducción

Toda práctica discursiva, parafraseando a Claudio Díaz en *Variaciones sobre el Ser Nacional* (Díaz, 2022, p. 34), se encuentra inserta en un sistema de relaciones y el agente social que la produce actúa estratégicamente (consciente o inconscientemente) a fin de que su práctica sea coherente con su entorno. También este agente está condicionado por el lugar que ocupa, ya sea de cercanía o lejanía, con el paradigma dominante dentro del campo específico en el que interactúa. Díaz apela a Foucault al considerar que se puede abordar el análisis de una práctica discursiva atendiendo a su carácter de acontecimiento, por lo tanto, lugar, fecha, soporte y sustancia son determinantes en la definición de este.¹

En este sentido es que analizaremos el contexto de emergencia y las características de los agentes productores de “La Randerá Tucumana”, una pieza folklórica de Amalia Prebisch y Andrés Chazarreta, de la primera década del siglo XX en el noroeste argentino.

“La Randerá Tucumana” es producto de una singular dupla compositiva formada por una poeta, Amalia Prebisch, y un músico, Andrés Chazarreta. Singular porque esta pieza fue concebida, en un principio, como texto literario por una mujer tucumana (aunque nacida en Jujuy) que formaba parte de la élite intelectual y dominante de la época en la región y cuyas proyecciones de circulación son bastante acotadas, pues forma parte de una producción poética que se publica esporádicamente en diarios y revistas de la época o en folletos de pocas tiradas. La trans-

¹ “Una de las características que se desprende del modo propuesto de considerar el discurso es su carácter de “acontecimiento”. Decía Foucault: ‘es preciso que un enunciado tenga una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha. Y cuando estos requisitos se modifican, él mismo cambia de identidad.’” (Díaz, 2022, p. 32).

formación en pieza musical viene de la idea del músico santiaguense Andrés Chazarreta, con una trayectoria vital diferente y, por lo tanto, desde otra posición estratégica en este campo específico en formación que es el folklórico. Amalia sería una fiel representante de la cultura letrada y Chazarreta de lo que comúnmente se llama campo popular.

La generación del Centenario tucumana en la construcción del “folklore”

Es importante analizar el contexto de emergencia de esta canción: los tiempos de la llamada generación del Centenario tucumana en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina.

Según Claudio Díaz, en la construcción del sentido del término “folklore” podemos diferenciar tres procesos que, aunque autónomos, se desarrollaron en forma paralela con momentos de interacción y/o superposición. A grandes rasgos el primero correspondería al proceso de formación de la folklorología como disciplina científica, el segundo, al proyecto de definición identitaria de un arte nacional y por último, gracias a los medios masivos de comunicación y su creciente desarrollo, al consumo de la música popular de casi todas las regiones argentinas.

La pieza musical que nos ocupa correspondería al segundo proceso. Díaz lo caracteriza de la siguiente manera:

[...] proyecto de un arte “nacional” que empezó a esbozarse por la misma época [que los otros dos] sobre la base de raíces que se remontan hasta el Romanticismo y tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a las corrientes «nativistas» o «tradicionalistas» que a partir de allí se desarrollaron hasta bien entrada la década del 40 (Díaz, 2002, p. 27).

La generación del Centenario tucumana tiene a Ernesto E. Padilla como principal brazo ejecutor y al filósofo Alberto Rougés como el que fundamenta y legitima, desde el campo de las ideas, el proyecto generacional. Este se basa (entre otros puntos que se refieren a intereses políticos y económicos) en la definición de una identidad auténticamente nacional que se encontraría en el noroeste argentino, en la llamada región del Tucumán (conformada desde la época colonial) porque en esta se conservaría, de manera más pura, la cultura tradicional, heredera del Siglo de Oro español.

Los conceptos de identidad nacional y tradición, que enarbola y produce esta generación, son clave para comprender este período. Construir una tradición que se adecue a sus propósitos es uno de los objetivos a cumplir. Es pertinente recordar que Raymond Williams (Williams, 2003, p. 319) considera que toda tradición es selectiva; que es una versión del pasado y, por lo tanto, se escogen y enfatizan determinados y

convenientes significados y prácticas, a la vez que se excluyen otros. Según los intereses hegemónicos, se activan determinadas conexiones históricas que ratifican aspectos del dominio presente.

La presencia española, desde el siglo XVI, es evaluada como altamente positiva pues habría elevado moral y espiritualmente, con la fe católica, y artísticamente, con las producciones del Siglo de Oro español, a un continente que, aunque tuvo antiguas civilizaciones de gran desarrollo (los incas, por ejemplo), a la llegada de los españoles estos estaban extinguidos y solo pervivían tribus salvajes, término empleado frecuentemente por Alberto Rougés, por ejemplo en su correspondencia (Rougés, 1999, p. 660).²

Es importante remarcar que esta operación se da en el marco del proceso de fuerte cambio demográfico, político y cultural que significó la llegada del aluvión inmigratorio desde fines del siglo XIX al centro del país y a sus implicaciones en cuanto a relaciones de fuerza entre Buenos Aires y el interior. Esta inmigración, entonces, es considerada, a diferencia de la española de la conquista y colonización, de manera negativa.

Una de las acciones más significativas de este proyecto es el rescate de los saberes y “haceres” tradicionales que conservan los sectores rurales de la región, especialmente el cancionero tradicional, pero también otras prácticas consideradas claves en la construcción de ese concepto propio de identidad argentina: la música, la cocina, las artesanías.

La randa, componente de la cultura tradicional heredada de España

Dentro de las artesanías, se destaca el arte de la randa, un tipo de tejido, similar a un encaje, que habría sido introducido en América por las mujeres españolas en la colonia (fig. 1). Este arte textil cumpliría, para los miembros de la generación del Centenario tucumana, uno de los requisitos básicos para ser considerado parte de la cultura tradicional argentina, la herencia española.

El escritor tucumano Tulio Santiago Otonello, oriundo de Monteros, realizó un detenido estudio sobre el origen de la randa y de su llegada a Tucumán. Sostiene que la mayor parte de las investigaciones deducen que la randa no habría nacido en España, sino en Alemania y los Países Bajos. Cuando el emperador Carlos V asume en 1519 el trono de España, unifica gran parte de Europa bajo su imperio: Austria, los

² En una carta a Augusto Raúl Cortazar sostiene, por ejemplo, que “es arbitrario considerar folklore solamente al pasado lejano, el que se remonta a la época del salvajismo”. Carta n° 660 de Alberto Rougés a Augusto Raúl Cortazar. Tucumán, 5 de marzo de 1944.

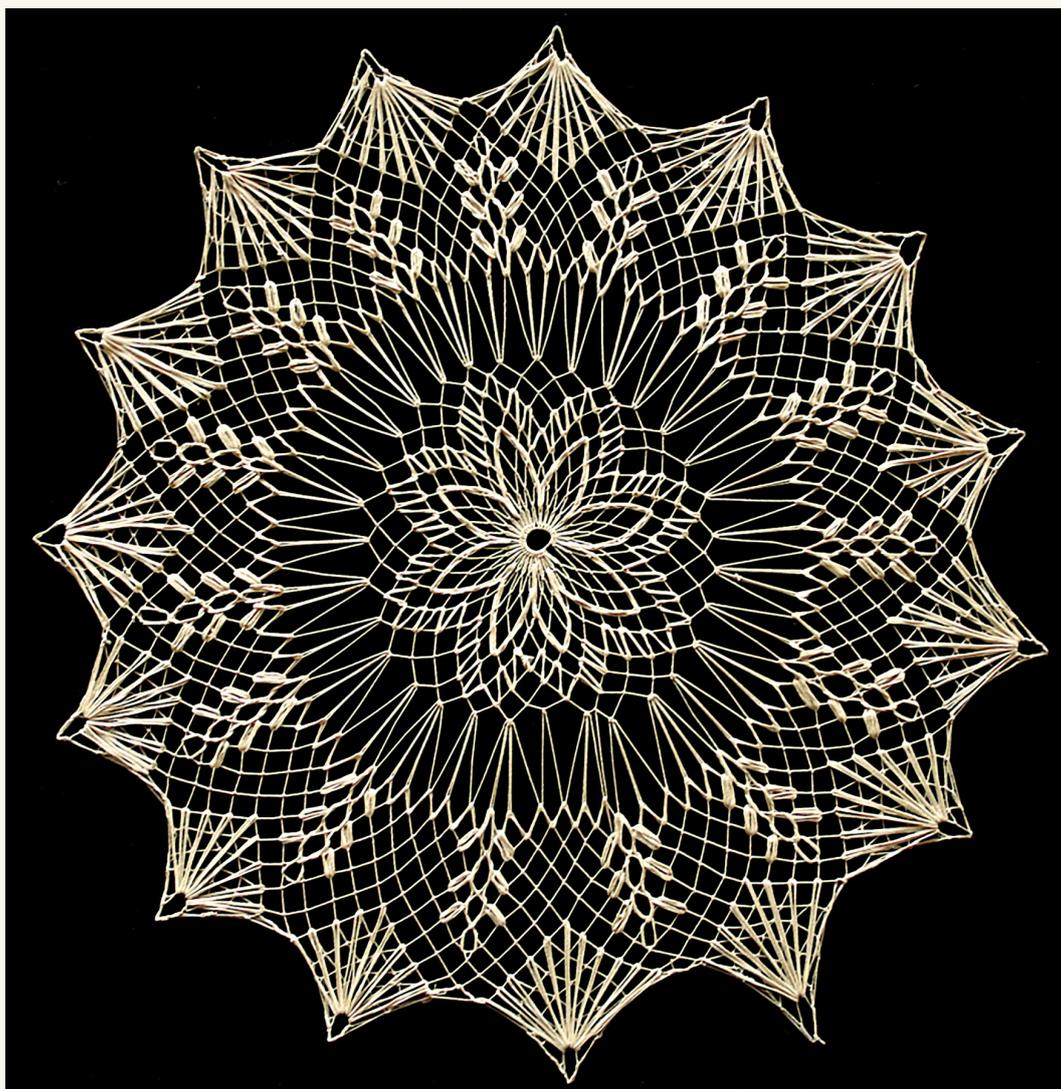


Fig. 1. Randa. Tapete circular. Autora: Silvina Amado, El Cercado (Monteros, Tucumán), 2020.

principados alemanes, Holanda y Bélgica, entre otros. En ese momento se producen los intercambios culturales e ingresa la randa a España y por consiguiente a las colonias españolas en América. Su presencia en el Tucumán del último tercio del siglo XVI está documentada en los testamentos, en donde se enumeraban los bienes del difunto y se destacaban las costosas randas, más valiosas que algunas piezas de oro. Otonello reproduce un fragmento de uno de estos documentos coloniales que detalla “una pieza de randas para valonas, en veinte pesos y una sortija de oro en diez y siete pesos” (Otonello, 2010, p. 16).

Sebastián Rosso, en un artículo sobre la randa publicado en el diario local *La Gaceta*, historiza la relación de la randa con Tucumán:

Las primeras randas de que se tienen noticias en estas tierras de Tucumán, se compraban en el Alto Perú ya en el siglo XVII. Es de imaginar que

en el transcurso de esa centuria comenzó, también el oficio de confeccionar randas en Ibatín. Y cuando el gobernador Mate de Luna ordenó trasladar la ciudad más al norte, parte de la población decidió quedarse en la zona. En esos húmedos bosques monterizos donde las mujeres sostuvieron la tradición de la randa. El día de hoy, se conoce el caserío como El Cercado. Queda unos pocos kilómetros al norte del sitio de Ibatín, donde se fundó la primera Nueva Tierra de Promisión de San Miguel de Tucumán (Rosso, 2015).

Durante su gobierno (1913-1917), Ernesto E. Padilla proyectó numerosas actividades para conmemorar el primer centenario de la declaración de la independencia argentina. Una de ellas fue, en 1914, el “Primer Concurso de tejidos y bordados”. La historiadora Elena Perilli de Colombres Garmendia estudió los festejos del primer Centenario en Tucumán y todas las circunstancias que los rodeaban. Al respecto del concurso textil nos informa:

La convocatoria de un concurso de tejidos y bordados sería oportuna, por las ventajas que reportaría a los artesanos en vísperas de las fiestas del centenario de 1916, ya que los visitantes, atraídos por la celebración nacional, se interesarían en conocer y adquirir los productos regionales y servir y al mismo tiempo para Perfeccionar la industria de la época (Perilli de Colombres Gramendia, 1999, p. 130).

Se eligió una comisión para organizar el concurso y distribuir a los premios. La componían, en su mayoría, esposas de importantes industriales azucareros de Tucumán, que lideraban la vida social de la élite: Guillermina Leston de Guzmán, Sofía López de Terán, María Elvira de Frías, Sofía Colombres de Colombres, Isabel Bascary de Zavalía y Elena Heller. Las maestras normales Lucila López Islas, Clemencia Santillán, Victoria Haurigot y Amalia Prebisch.

Amalia Prebisch y su rol en el proyecto de la generación del Centenario tucumana (fig. 2)

En un ambiente de casi exclusivo protagonismo masculino, en el que la mujer era considerada casi una prolongación del jefe de familia, confinada al ámbito privado, son pocas las que dejaron su impronta (aparte de la labor asistencialista en hogares de recibida y centros de salud) en el Tucumán de fines del siglo XIX y principios del XX. Podemos destacar a la escultora Lola Mora, las educadoras Rita Pérez de Bertelli y Clotilde Alfonso Doñate y a la poeta, y también docente, Amalia Prebisch de Piossek.³

³ María Eugenia Godoy también incluye a Ema Tadeo de Romero, Otilde Toro, Tránsito Cañete de Rivas Jordán, Carmen Colombres (Godoy, 2006, p. 247).

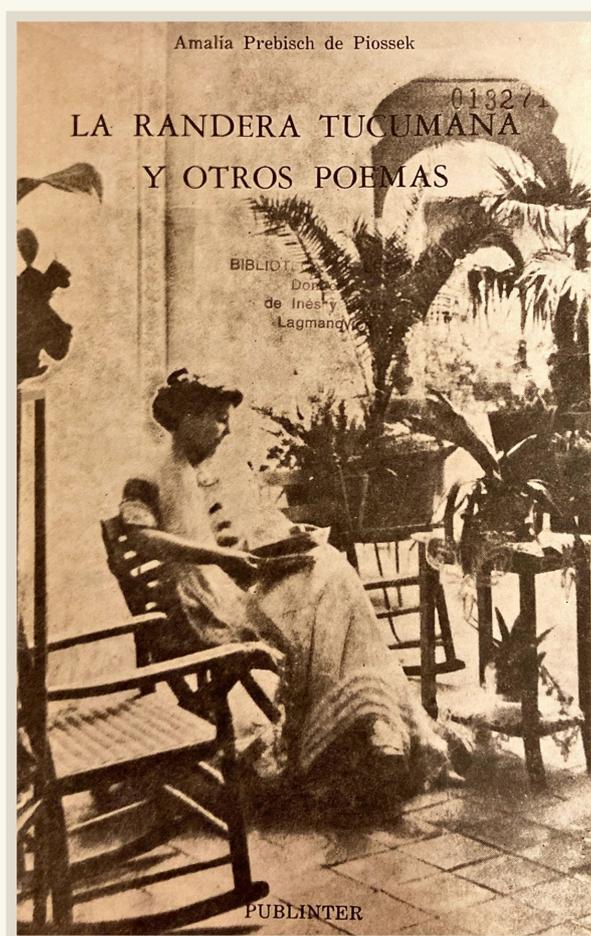


Fig. 2. Portada del libro *La Randera Tucumana y otros poemas* de 1981 que reproduce una foto de la autora tomada en 1915, año en que compuso el poema.

La familia Prebisch tuvo una “consolidada presencia en el campo cultural y en los círculos intelectuales del norte argentino, de Buenos Aires e incluso en el espacio internacional” (Praxedes, 2020, p. 88). Amalia es hija de un inmigrante alemán, Albin Prebisch y de Rosa Linares Uriburu, perteneciente a uno de los linajes argentinos más antiguos. Su padre, políglota, fue profesor de inglés del Colegio Nacional y dueño de una imprenta a la que se encomendaron varios títulos de los primeros tiempos de la Universidad de Tucumán. Los cuatro hijos de la pareja (Amalia, Ernesto, Alberto y Raúl) se educaron y actuaron en los espacios intelectuales y políticos del norte argentino desde los primeros años del siglo XX y fueron fieles exponentes de la élite letrada de la época. Nos cuenta Constanza Padilla:

Si bien nació en Jujuy, desde su primera infancia vivió en Tucumán, en donde realizó sus estudios primarios y secundarios, hasta graduarse de maestra en la Escuela Normal Juan Bautista Alberdi. Tanto en esta institución, como en la Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento de la UNT, enseñó Literatura Argentina, Española y Clásica. Asimismo, dictó Metodología y

Práctica de la Enseñanza de la Literatura, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Compartió esta intensa actividad docente con su firme vocación poética y su influyente gestión cultural.⁴

Amalia Prebisch, durante su formación secundaria, fue alumna de Miguel Lillo y, ya docente de literatura en la Escuela Sarmiento, asistió como oyente a varias clases de poesía que dictaba Ricardo Jaimes Freyre en el Colegio Nacional, poeta y figura clave de la generación del Centenario tucumana que le brindó constante apoyo e impulso a su escritura. Junto a su labor docente, asistía a los eventos literarios de la Sociedad Sarmiento, en donde tomó contacto con otros miembros de la generación del Centenario tucumana. Allí profundizó su formación poética, por ejemplo, a través del conocimiento y estudio de la poesía de Alfonsina Storni, por ejemplo. También se declaraba admiradora de Gabriela Mistral, sobre todo de su libro *Tala*. Brindó también numerosas conferencias en Tucumán y en Buenos Aires sobre la poesía de Rabindranath Tagore, Gabriela Mistral o la poesía española religiosa, por ejemplo.

La Sociedad Sarmiento, un espacio de sociabilidad exclusivamente masculino en sus comienzos, es una institución que (desde 1880 a 1920, aproximadamente) reúne a los actores más significativos del período, ya que será la generadora de discursos y prácticas que conducirán a la consolidación de ese modelo económico, social y cultural que propone la generación del Centenario tucumana. En esta podemos ver la progresiva incorporación de las mujeres, primero desde un lugar de mera contemplación hasta una participación más activa, tal como lo documenta y estudia Marcela Vignoli (2011) en sus investigaciones sobre la Sociedad Sarmiento y su impronta en Tucumán.

María Eugenia Godoy, quien rastreó las intervenciones de Prebisch en la vida cultural, en relación a sus conferencias, señala que:

Muchas fueron editadas en diarios o revistas, pero más son las que permanecen inéditas, así como gran número de escritos de circunstancias, prólogos, discursos y homenajes. Sus ensayos y poemas, fueron publicados en Buenos Aires, por la *Revista del Consejo Nacional de Mujeres y Caras y Caretas*; en Tucumán, en *El Orden*, *La Gaceta*, *Norte Argentino* y *Sustancia* (Godoy, 2006, p. 253).

Compenetrada Prebisch con el ideario de su generación, participó activamente en los preparativos de los festejos del primer centenario de la independencia argentina. Fue una de las organizadoras del “Primer concurso de tejidos y bordados” y quien inauguró la muestra, el 29 de septiembre de 1915, con un discurso en el que resaltó la importancia

⁴ Constanza Padilla. “Reseña de *La ramera tucumana* y otros poemas. En: <http://repositorio.invelec-conicet.gob.ar/handle/123456789/14>

Tardes de estío la vieron
bajo un naranjo sentada,
ágil la mano pequeña
tejer laboriosa randa...

No faltan, por supuesto, producto de esta voluntad definitoria de la identidad regional, las menciones a la caña de azúcar (“rubia flor de la caña”, “dulzor de sabrosa caña”), el principal cultivo de Tucumán y, su explotación, eje central del proyecto económico y modernizador de la generación del Centenario tucumana.

La fe católica y la ponderación del Siglo de Oro español, otros de los núcleos generacionales claves de la concepción identitaria propuesta, están representadas con las menciones al Marqués de Santillana e imágenes asociadas a la misa y al catolicismo:

Dios quiso que no la viérais
Marqués, el de Santillana

Y luego, piadosa y triste
con randa altares ornaba.

Prolijo y limpio el encaje
Bajo el percal de la saya
Aparecía, si en misa
La dueña se arrodillaba

El propósito del poema de rescate de esta artesanía propia de la cultura tradicional, se cumple con creces. Cada estrofa termina con un mismo verso: “la randerera tucumana”, que, a fuerza de golpear como un martillo insistente, instala en la mente del lector la figura de la randerera como una imagen imposible de apartar.

Es notable cierta estilización e idealización de la figura de la randerera, coherente con el ideario generacional de silenciamiento del componente indígena de la cultura regional. Es así que, si bien describe a la randerera como “morocha y garrida”, “de ojos negros y negras las crenchas lacias” y “gruesas”, le incorpora ciertos atributos que no concordarían con el tipo humano antes señalado: “Pálida tez, suave y fina”, “ágil la mano pequeña” y que “entre el oleaje de randas, /mostraba el pie diminuto/ la randerera tucumana”.

Es casi inevitable imaginar las diferencias entre la poeta, rubia, ilustrada y la randerera morena, iletrada. En la representación de esta mujer trabajadora, morocha, del pueblo, se pone en evidencia una implícita negociación entre los ámbitos letrado/popular mediante la cual la élite se apropia y hace uso de representaciones populares a fin de ofrecer un

modelo de cultura regional atento a sus ideales hegemónicos.⁶ Idéntica operación se realiza con las expresiones musicales folclóricas (o nativas, como se denominaban en este período) de la que la participación de Andrés Chazarreta en la musicalización del poema es un claro ejemplo, tal como lo desarrollaremos a continuación.

El aporte de Andrés Chazarreta al proceso de legitimación de la randa

El santiagueño Chazarreta fue el primero en presentar una zamba (la “Zamba de Vargas”, que él mismo había recogido de su entorno) en un teatro, iniciando así el camino de legitimación cultural de la música folklórica, ya que antes estaba confinado al ámbito circense. Sin embargo, no todas las puertas de los teatros se abrieron a esta especie musical nativa. Había todavía mucha resistencia. En julio de 1911 intenta contratar en su provincia el teatro 25 de Mayo para presentar su novedosa “Compañía de arte nativo”, compuesta por orquesta y bailarines, pero fue rechazado y tuvo que alquilar la sala privada Pasatiempo del Águila, en la que tuvo gran éxito.

Al mes siguiente, sigue su gira por Tucumán, pero no fue bien recibido, pues todavía la cultura letrada y las élites no aceptaban este tipo de expresión popular, a la que igualaban a expresiones circenses. Para estos los teatros, sobre todo los oficiales, estaban destinados a representaciones operísticas o a conciertos de música académica.

Su nieto, Dardo Chazarreta, en una entrevista realizada por Marina Cavalletti para un sitio web dedicado al folklore argentino, da detalles de lo sucedido:

Había contratado el teatro Belgrano, la actual casa de la cultura. La primera función fue un gran éxito con la sala colmada. Cuando pretendía dar la segunda se presenta un empresario y la suspende por orden del intendente, pues éste consideraba que era indecoroso que las botas sucias de los paisanos pisaran a las tablas donde asistía lo más aristocrático de la sociedad.⁷

Pocos años después, en 1916, el gobernador Ernesto E. Padilla, coherente con su proyecto generacional de rescate e imposición de la cultura tradicional del noroeste argentino, invita a Chazarreta a presentar su Compañía de arte nativo en la provincia, en el teatro oficial con

⁶ En estudios posteriores se podría profundizar en las representaciones de las mujeres que circulan en los textos de este período en relación a las construcciones imaginarias de lo local-regional-nacional, que el presente trabajo solo ofrece un primer acercamiento.

⁷ Testimonio de Dardo Rocha, nieto de Chazarreta, tomado por: Marina Cavalletti en “El recuerdo de Andrés Chazarreta, a seis décadas de su fallecimiento” 30/04/2020.

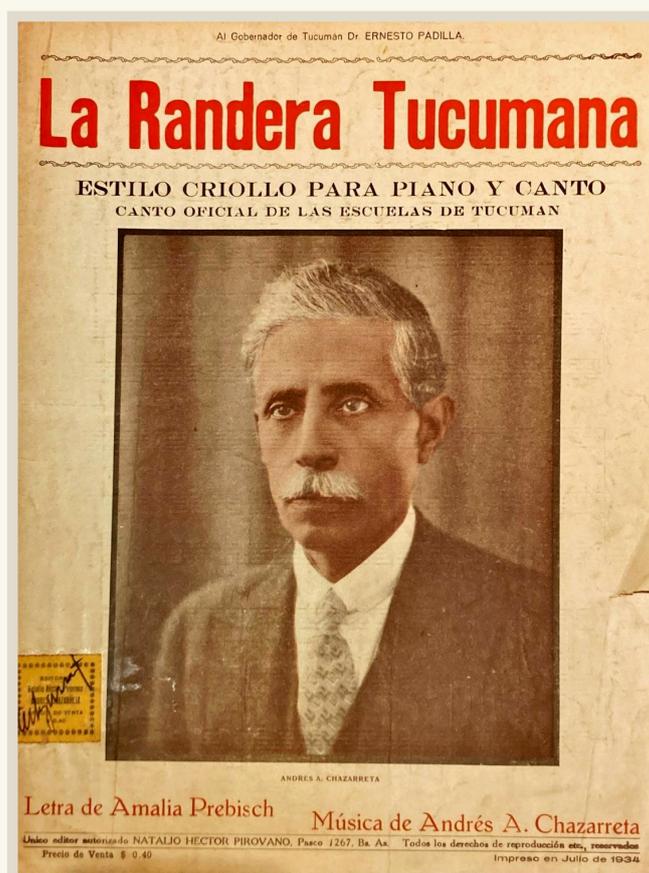


Fig. 3. Portada de una de las ediciones de la partitura *La Randerera Tucumana* (1938) con foto de Andrés Chazarreta.

gran aceptación del público. El músico lo tomó como un acto de desagravio y de reconocimiento de su arte, por lo que le estuvo eternamente agradecido a Padilla, a quien denominaban el “mecenas” del folklore argentino por su constante apoyo a los exponentes y estudiosos de la cultura tradicional argentina. Esta exitosa actuación fue el comienzo de una gira exitosa que culminó con su legitimación definitiva en Buenos Aires.

Chazarreta, agradecido por el gesto reivindicatorio del gobernador tucumano, decidió homenajearlo musicalizando los versos del poema de Prebisch “La Randerera Tucumana” (fig. 3). Aparece publicada en el *Álbum musical santiaguense. Piezas criollas coleccionadas para piano, publicado en homenaje al Centenario de la Independencia argentina* de 1916, con la leyenda impresa de la dedicatoria a Padilla (figs. 4 y 5). Además, el ejemplar de este álbum, que se encuentra en la biblioteca personal de Ernesto E. Padilla tiene, en la página correspondiente a “La Randerera Tucumana”, una dedicatoria de puño y letra de Chazarreta que dice: “Al digno Gobernador de la Provincia de Tucumán, obsequio del autor en el día de nuestro gran primer Centenario de la Independencia Argentina, Santiago del Estero, 9 de julio de 1916” (fig. 6). Y en la partitura de la



Fig. 4. Tapa del *Álbum musical santiaguense de piezas criollas para piano* (1916), encuadernado especialmente por Ernesto E. Padilla.

“Zamba de Vargas”, también de la misma fecha de la biblioteca, otra dedicatoria es igualmente significativa: “A mi distinguido y entusiasta consejero de los que trabajan por nuestro arte nativo argentino”.

Musicalmente la pieza es definida como estilo canción o criollo con tiempo de zamba. La etnomusicóloga Isabel Aretz-Thiele, investigadora y especialista en los tipos musicales folclóricos argentinos define así al estilo:

Llamamos Estilos a ciertas canciones que se componen de dos partes o períodos: uno de movimiento moderado o lento, que contiene el tema, y otro movido, llamado muchas veces por los músicos populares, *allegro* (Aretz-Thiele, 1946, p. 308).

Carlos Vega, al hacer el estudio de esta especie, llega a la conclusión de que “El Estilo argentino, de forma más constante, es pariente muy cercano del triste, y acaso, como éste, haya llegado a América en el siglo XVII o en el XVIII. No debe desecharse totalmente la sospecha de que el estilo sea la continuación argentina del triste peruano, que vino a nuestras pampas hace más de cien años. De todos modos, hay que admitir una influencia directa del triste sobre el estilo (Aretz-Thiele, 1946, p. 308).

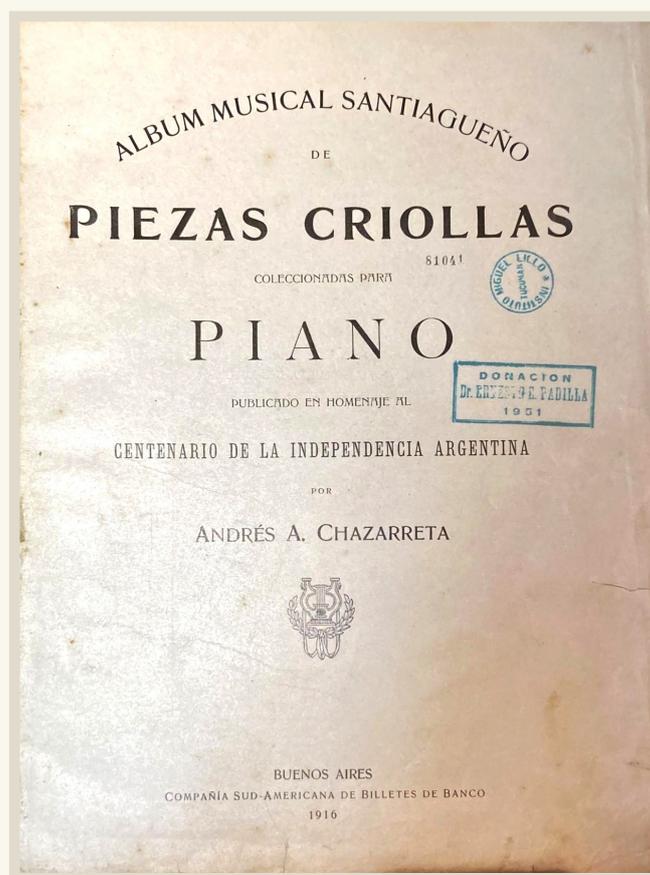


Fig. 5. Portada de *Álbum musical santiaguense de piezas criollas para piano* (1916).

El regalo de la musicalización fue muy bien recibido por todos. La poeta le escribe a Padilla ese mismo año: “saqué anoche “la Ramera Tucumana” en el piano y he sentido, tocándola, una emoción muy grande y un encanto indecible”. Agregaba: “no puede estar más de acuerdo la música con el alma de mi ramera”.⁸ Por su parte, Alberto Rougés le cuenta a Padilla en una carta, a raíz del funeral de Juan B. Terán, su encuentro con Amalia Prebisch y lo importante que es su composición para el grupo generacional: “La felicité calurosamente y le recordé que su “Ramera Tucumana” fue una debilidad de Juan y de todos nosotros. La hacíamos cantar cuantas veces podíamos, porque era la voz cordial de la tierra”.⁹

Por otro lado, gracias a la musicalización del poema, (figs. 7 y 8) esta pieza folklórica fue instituida como canto oficial para las escuelas

⁸ Carta de Amalia Prebisch a Padilla, extraída del Archivo Ernesto Padilla del Archivo Histórico de Tucumán, carpeta 28, s.f. citada por Formoso, 2009, p. 274.

⁹ Carta de Alberto Rougés a Ernesto Padilla, 11 de julio de 1939. *Alberto Rougés* (1999), carta n° 430, p. 411.

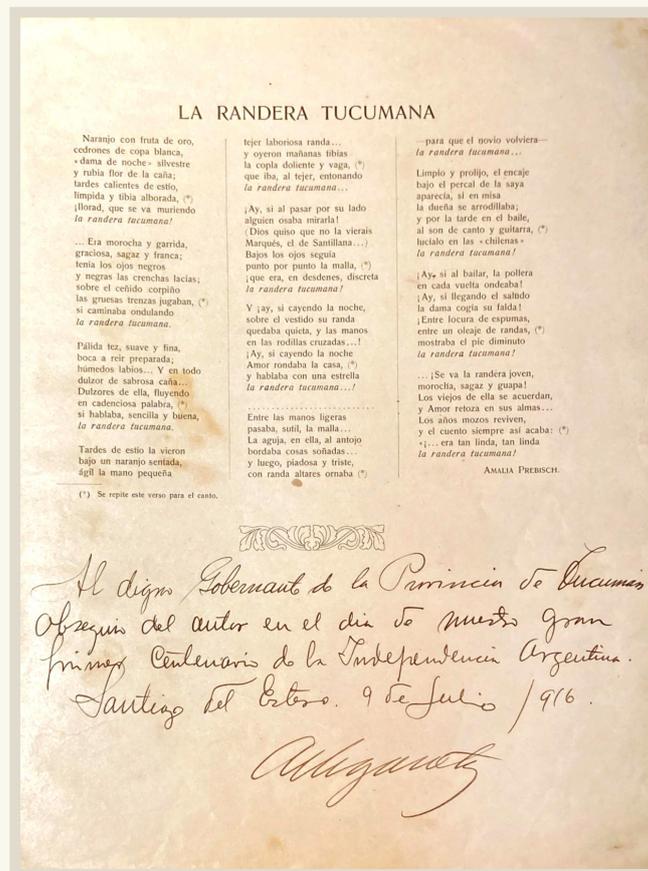


Fig. 6. Dedicatoria de puño y letra de Andrés Chazarreta a Ernesto E. Padilla el 9 de julio de 1916.

primarias de Tucumán por lo que tuvo una amplia repercusión. Cumple así otro de los objetivos centrales de la generación del Centenario tucumana: difundir (después de la operación de rescate), en las escuelas primarias de todo el país, esta cultura tradicional para que no se perdiera y se impusiera por sobre los valores foráneos que pugnaban desde el puerto por su supremacía.

Conclusiones

Retomamos los conceptos de Claudio Díaz para definir todo discurso como producto de opciones estratégicas de los agentes que los producen. “La Randera Tucumana” no escapa a este presupuesto, como se intentó demostrar a lo largo de este artículo.

En el marco de la importante operación ideológica, emprendida por el grupo generacional tucumano de las primeras décadas del siglo XX, de imponer un modelo de cultura tradicional que representara la herencia española y católica del ámbito rural del noroeste argentino, “La Randera Tucumana” resulta un claro exponente de ello. Sus autores,

24

Al Gobernador de Tucumán Doctor ERNESTO E. PADILLA

La Ramera Tucumana

ESTILO CRIOLLO

Letra de la Señorita AMALIA PREBISCH

Introducción
MODERATO

PIANO

CANTO
LENTO ALLEGRETTO

Na - rancho con tuta de o - ro Ce - dro - nes de co - ra blan -

TIEMPO DE ZAMBA

ca - da una de vos, che sil ves - tre - y racha Bar de la Ca - da

25

tar, des ca - lices de ca - si - o lim - pi - da y bi - bi - al - lo - ra - da

lim - pi - da y bi - bi - al - lo - ra - da - - - - - la ran - de - ra tu - cu - ma -

na!

LENTO

D. C. al Canto

Figs. 7 y 8. Partitura de *La Ramera Tucumana*.

desde diferentes espacios, desempeñan roles acordes a este cometido: la legitimación de la artesanía tradicional, la ramera, mediante el poema de una fiel representante de cultura letrada, Amalia Prebisch y por otra parte, el rol que juegan Chazarreta (en la musicalización) y Padilla (en su rol central de transformar en acciones concretas el proyecto ideológico) en el proceso de legitimación de la música folklórica argentina.

En ese proceso, hay una serie de vaivenes que son testimonio del campo folklórico en formación. Incluso en su misma denominación, ya que todavía no se había impuesto la palabra *folklore*¹⁰ y se usaba el adjetivo *tradicional* o *nativo* para este tipo de expresiones populares. En la entrevista de Cavalletti a Dardo Rocha, este cuenta que su abuelo “no usaba la palabra *folklore* porque no existía; para él todo era arte nativo. Por eso su compañía se llamaba de arte nativo. Después, le costó muchísimo usar la palabra *folklore*. Recién lo hizo en 1941, cuando abrió la primera academia de danzas en la Capital Federal” (Cavalletti, 2020).

El recorrido de “La Ramera Tucumana” en las primeras décadas del siglo XX en el noroeste argentino, desde su génesis a su consagración, plasmado en este escrito, constituye un valioso documento para

¹⁰ “A Samuel Lafone Quevedo se le atribuye la introducción de la palabra *folklore* en la bibliografía argentina sobre el tema. En efecto, pareciera ser el primero en emplear la palabra *Folk Lore* en Argentina, aunque con grafía inglesa. Aparece en el prólogo de su texto *Londres y Catamarca* de 1888, que reúne sus cartas a *La Nación* de 1883 a 1888” (Estévez, 2019, p. 10).

estudiar los comienzos del folklore en Argentina y para caracterizar el discurso ideológico imperante en relación al proyecto de nación y los conceptos de identidad y tradición de la generación del Centenario tucumana.

Referencias bibliográficas

- Aretz-Thiele, Isabel (1946). *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Cavalletti Marina (2020). “El recuerdo de Andrés Chazarreta, a 6 décadas de su fallecimiento”, 30/04/2020. Extraído desde: <https://www.folkloreclub.com.ar/nota.asp?idnota=3692>
- Chazarreta, Andrés (1916). *Álbum musical santiagueño. Piezas criollas coleccionadas para piano, publicado en homenaje al Centenario de la Independencia argentina de 1916*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Díaz, Claudio (2022). *Variaciones sobre el Ser Nacional: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Estévez, Verónica (2019). “Los comienzos de los estudios folklóricos en Argentina en la biblioteca de Ernesto Padilla”, *Boletín Historia y Cultura*, n° 4, 2019, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés. <https://www.lillo.org.ar/journals/index.php/hyc/article/view/1766/1781>
- Formoso, Silvia (2009). *Ernesto Padilla (1873-1951) ciudadano del Norte argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Godoy María Eugenia (2006). “Una mujer de la Generación del Centenario: Amalia Prebisch de Piossek (1889-1979). *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino. Actas de las VI Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés, pp. 247-259.
- Otonello, Tulio Santiago (2010). *La randa. Una artesanía tucumana*, Tucumán, Lucio Piérola ediciones.
- Padilla, Constanza, “Reseña de *La randería tucumana y otros poemas*”, en *Repositorio digital Invelec*. Extraído desde: <http://repositorio.invelec-conicet.gob.ar/handle/123456789/14>
- Perilli de Colombres Garmendía, Elena (1999). *Tucumán en los dos centenarios 1910, 1916*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Praxedes Darlan (2020). “Raúl Prebisch y la vida cultural tucumana”, *Prismas*. Revista de historia intelectual, vol. 24, n° 1 (pp. 83-101).
- Prebisch, Amalia (1981). *La Randería tucumana y otros poemas*, Tucumán, el autor.
- Rosso, Sebastián (2015). “La randa, de cantar”, *La Gaceta*, Tucumán, 24 de octubre de 2015. Extraído desde: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/658419/sociedad/randa-cantar.html>
- Rougés, Alberto (1999). *Alberto Rougés. Correspondencia (1905-1945)*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Vignoli, Marcela (2011), “Educadoras, lectoras y socias. La irrupción de las mujeres en un espacio de sociabilidad masculino. La Sociedad Sarmiento de Tu-

cumán (Argentina) entre 1882 y 1902”, *Secuencia*, 80, México, may./ago. 2011 (pp. 43-62). Extraído desde: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i80.1309>
Williams, Raymond (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la Cultura y la Sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Apéndice

La Ramera Tucumana

(AMALIA PREBISCH, 1915)

Naranjos con fruta de oro,
cedrones de copa blanca,
“dama de noche” silvestre
y rubia flor de la caña;
tardes ardientes de estío,
límpida y tibia alborada,
illorad, que se va muriendo
la ramera tucumana!

... Era morocha y garrida,
graciosa, sagaz y franca;
tenía los ojos negros
y negras las crenchas lacias;
sobre el ceñido corpiño
las gruesas trenzas jugaban,
si caminaba ondulando
la ramera tucumana.

Pálida tez, suave y fina,
boca a reír preparada;
húmedos labios. .. y en todo,
dulzor de sabrosa caña...
dulzores de ella fluyendo
en cadenciosa palabra,
si hablaba, sencilla y buena,
la ramera tucumana.

Tardes de estío la vieron
bajo un naranjo sentada,
ágil la mano pequeña
tejer laboriosa randa...
y oyeron mañanas tibias

la copla doliente y vaga,
que iba, al tejer, entonando
la randera tucumana.

¡Ay, si al pasar por su lado
alguien osaba mirarla!
(Dios quiso que no la viérais
Marqués, el de Santillana...)
Bajos los ojos seguía
punto por punto la malla,
¡que era en desdenes discreta
la randera tucumana!

Y ¡ay, si cayendo la noche,
sobre el vestido su randa
quedaba quieta, y las manos
en las rodillas cruzadas...!
¡Ay, si cayendo la noche
Amor rondaba la casa,
y hablaba con una estrella
la randera tucumana...!

Entre las manos ligeras
pasaba, sutil, la malla...
La aguja, en ella, al antojo
bordaba cosas soñadas...
y luego, piadosa y triste,
con randa altares ornaba
-para que el novio volviera-
la randera tucumana...

Prolijo y limpio el encaje
bajo el percal de la saya
aparecía, si en misa
la dueña se arrodillaba;
y por la tarde, en el baile
al son de canto y guitarra
lucíalo en las “chilenas”
la randera tucumana.

¡Ay, si al bailar, la pollera
en cada vuelta ondeaba!
¡Ay, si llegando el saludo,
la dama cogía su falda!
¡Entre locura de espumas,

entre el oleaje de randas,
mostraba el pie diminuto
la ramera tucumana!

...Se va la ramera joven,
morocha, sagaz y guapa.
Los viejos de ella se acuerdan
y Amor retoza en sus almas...
Los años mozos reviven,
y el cuento siempre así acaba:
...era tan linda, tan linda
la ramera tucumana!"

Naranjos con fruta de oro,
cedrones de copa blanca,
"dama de noche" silvestre
y rubia flor de la caña;
tardes ardientes de estío,
límpida y tibia alborada,
llorad, que se va muriendo
la ramera tucumana!