

Surgimiento de la Orquesta Característica de Feliciano Brunelli.

Autor: Silvia Brunelli

Facultad de Filosofía y Letras. U.B.A.

En la década del '30 y hasta los primeros años de la década del '60 surgió en la Argentina, primero en zonas rurales y luego urbanas, el género “característica”, interpretado por cuartetos, conjuntos y orquestas. El creador de este género es el músico Feliciano Brunelli (7/02/1903-27/08/1981), acordeonista, hijo de inmigrantes italianos fabricantes y luthiers de acordeones e instrumentos musicales. Este estilo se distinguía por la variedad de ritmos que integraba su repertorio: vals, polka, pasodoble, ranchera, marxinha, fox-trot, one-step-corrido, rumba, por nombrar algunos, y también por el clima de “alegría” que generaba en el público. Sin embargo hay poco o ningún registro de esta expresión cultural que en su esplendor fue tan exitosa como el tango. Los bailes como performance también forman parte de esta manifestación cultural que amalgamó a una sociedad diversificada por la inmigración de las dos guerras europeas y coincidió además con la formación identitaria del trabajador asalariado, sujeto histórico de las importantes transformaciones sociales y políticas de estas tres décadas en la Argentina.

Contexto histórico y socio cultural.

A partir de 1880 nuestro país tuvo fuertes oleadas inmigratorias, por un lado para satisfacer la necesidad de mano de obra producto del formidable crecimiento agroindustrial y también con la imperiosa urgencia de poblar y unificar el territorio

Entre 1880 y 1890 arribaron al país más de un millón de inmigrantes y se radicaron efectivamente 650.000, una cifra significativa para un país de dos millones de habitantes. Aunque desde 1890 el ritmo menguó, volvió a restablecerse en la primer década del S XX, con mayor fuerza entre 1905-1913, para 1914 la población ascendió a 7.8 millones, y en la ciudad de Buenos Aires la mitad de ellos eran extranjeros.¹

Aunque muchos se radicaron en las ciudades, sobretudo Buenos Aires, otros se volcaron a zonas rurales del Litoral y la Pampa húmeda para la explotación de la agricultura y ganadería. Los italianos eran mayoría, en segundo lugar los españoles, franceses, alemanes y sirio libanés en menor proporción.

¹ Romero, Luis Alberto. “Breve historia contemporánea de la Argentina”, págs. 20 a 23 Ed.Fondo de Cultura Económica, 2001

Sin entrar en mayores detalles era de esperar que hubiese grandes transformaciones en la integración cultural de la sociedad, los últimos albores del *criollismo* tensionaba con el *cosmopolitismo* del aluvión inmigratorio reestructurando los espacios culturales y la identidad simbólico expresiva.²

La comunidad italiana resultó la más organizada, considerando que los fenómenos *aluvionales* son difíciles de planificar en cuanto a decisiones de estructuración interna de un país. Su presencia institucional era muy consistente, se nucleaban en sociedades deportivas, culturales, filantrópicas, de seguro mutuo, sindicatos, etc³. tanto en Buenos Aires como en otras localidades del país donde se establecían, por ejemplo la ciudad de Rafaela en la provincia de Santa Fé, donde comienza esta historia.

Anclar en Argentina

En diciembre de 1890 Juan Antonio Brunelli vende su casa de Óssimo en Ancona, provincia de Italia, y se muda al puerto de Marsella en Francia con su familia y su oficio, luthier de acordeones y reparador de instrumentos, en especial los que suenan con fuelle, allí instala su taller. Dice la crónica de Juan Ribas. “...el 10 de septiembre de 1893, tres años después de exhibir sus acordeones en la gran Exposición de Ciencias e Industrias realizada en Francia, mereció en Marsella el primer premio –medalla de oro– en un riguroso concurso en el que participaron como veinte acordeonistas famosos del mundo ...provenía de una tradicional familia de músicos y artistas...”⁴

Una reseña escrita para una gira decía que por su taller pasaban frecuentemente músicos argentinos que trabajaban en París: Ángel Villoldo, Enrique Saborido y Alfredo Gobbi con su esposa Flora Rodríguez, no sólo trabaron relación, pareciera que por su intermedio Juan decidió venir a la Argentina.

Curiosamente coincide con algunas presunciones que sostienen que las partituras de los primeros tangos conocidos en Francia *El choclo* (Villoldo) y *La morocha* (Saborido) llegan al puerto de Marsella en la Fragata Libertad, los más osados sugieren que los primeros tangos se bailaron en París en 1895⁵.

Sin embargo hubo otro motivo para emigrar, Juan A. Brunelli pertenecía a la masonería, y todo parece indicar que entre los destinos posibles la ciudad de Rafaela era la indicada.

² Pujol, Sergio. A. “Las canciones del Inmigrante,” pág 26. Ed. Almagesto, octubre 1989.

³ *Idem*, pág 44

⁴ Reseña de Juan Ribas- Contratapa del disco “Ahora y siempre: Feliciano Brunelli y su Orquesta Característica. Sello Music Hall

⁵ Pujol, Sergio. A. “Historia del baile” de la milonga a la disco, pág 61. Ed. Gourmet Musical 2ª Edición revisada. 2011

Investigaciones realizadas por el El Lic. en historia Daniel Miassi así lo confirman, es más, en el Museo Histórico de Rafaela hay una foto de los integrantes la Logia La Antorcha del año 1914 ,figuran los presidentes de las principales instituciones locales, y entre ellos esta Juan (Giovanni) Brunelli. Su hijo Feliciano continuó siendo masón hasta los años sesenta, momento en que deja de participar y concurrir a las reuniones.

Feliciano Brunelli nace el 7 de febrero de 1903 como ciudadano francés, oriundo de Marsella dice su pasaporte. Hay dos versiones sobre la época en que arriba a la Argentina: fuentes cercanas a la familia aseguran que nació en el barco, sin embargo él declara en notas periodísticas que arribaron en 1907. Sea cual fuere el año, coincide con la gran etapa de desarrollo de Rafaela, entre 1887/1913⁶.

Juan instala la “Casa Musical” en una esquina vistosa, dedicándose a la fabricación y reparación de instrumentos, la inserción social fue inmediata. También viajaba a Buenos Aires y estaba en contacto con otros músicos y luthiers como la familia Anconetani, músicos y fabricantes de acordeones en el barrio de Chacarita que tenían la representación de la marca Paolo Soprani en Buenos Aires. Como decía Luis Anconetani compartían el amor y la pasión por el acordeón : *“... así que el conocimiento con los Brunelli fue, como si dijéramos...el de dos familias juntas... la amistad venía del papá y nosotros éramos pibes y jugábamos, embromábamos... estábamos acá en la fábrica. Quiere decir que estuvimos siempre juntos porque después fuimos creciendo, Feliciano formó la Característica y nosotros teníamos la Jazz”*.

Para la misma época, aunque se conocen más tarde en la vida, en Rafaela se radica la familia de Luis Mariani, luthier de bandoneones y fabricante del primero que se hizo en Argentina.

Formación musical

Comienza aproximadamente a los cinco años cuando toma sus primeras lecciones de piano con el profesor Luis Ricci, sin embargo su padre sabía que el futuro de Felicien estaba en el acordeón e insistió en ello, a pesar de que a él no le convencía porque no era un instrumento de actualidad, pero estudió y aprovechó ambos. Cuando era muy pequeño, con ocho años, iba a tocar en los trenes, animaba los bailongos de los pueblos vecinos, los bailes de los “pabellones” de esa época, también a veces acompañaba el oficio religioso en lugares de campaña, y más grande tocaba el piano como fondo del biógrafo (cine mudo) inventando melodías según las escenas. Pasaba horas y horas tocando inclusive repasando la misma

⁶ Tesis “La Masonería en Rafaela”, pág 51. Daniel Miassi. 1985

composición, en parte porque sólo existía la representación en vivo pero también porque las primeras grabaciones discográficas eran de una sola toma, no podía haber errores o “pifiarla” “...no cualquiera podía grabar en ese entonces, había que saber dominar el instrumento, y los nervios y todas esas cosas... Yo, simplemente domino el acordeón. Lo que hago lo hago bien y con toda sencillez, nada más⁷.”

Cuando todavía no tenía 20 años (1923 aproximadamente), participó en distintas formaciones orquestales: la orquesta Típica de José Vaquero, también de la orquesta de Miguel Ángel Cetta (violinista) primero como intérprete y luego dirigiendo en colaboración con él, éste fue su primer desempeño como director durante casi cinco años acompañados por Tulio Tieri, A. Gutiérrez y Roberto Puchetta. El repertorio consistía en mazurkas, tarantelas, fox-trot, vales, rancheras, pasodobles y tangos principalmente.

Ciertamente su compromiso con la música fue total desde un principio e incentivaba a sus colegas a participar y desarrollarse. También formaron parte de su orquesta en distintos momentos otros músicos rafaelinos: Juan Aira, Garibotti, Esteban Milanesse, Romualdo Reggiani en el piano, discípulo de Luis Ricci, Juan Peretti, violinista, Silvestre Scalenghi, acordeonista, y aparentemente, Lorenzo Platinetti entre otros.⁸

De Rafaela a Buenos Aires

Socialmente, las segundas generaciones que se criaron o nacieron en estas tierras se desarrollaron en un ambiente cultural mixturado, no necesitaban de una identificación que los remitiera al origen, el proceso de fusión de identidades durante fines de los años’20 iba a converger en la construcción de un *ser argentino*. Aún con tensiones y conflictos políticos el *crisol de razas* era un proceso que tenía su correlato en la universalización del espectáculo a la cual se sumaba el surgimiento del cine mudo. Las representaciones simbólicas culturales de la sociedad estaban transformándose y dejando atrás formas artísticas más europeístas ligadas al inmigrante pionero. La formación del ser nacional primero fue *criolla* y definida, luego *aluviónica* y confusa para pasar a ser *integrada* y compleja.⁹ En este sentido la trayectoria de Feliciano Brunelli refleja el fluir de estas mutaciones.

A partir de 1927 transcurre un período de cinco años que marca un giro en su vida: con 24 años de edad se casa con Zaida Bini, santafesina, exactamente un año después en abril de 1928 hace sus primeras grabaciones como solista para el sello “Odeón”, viajando a Buenos

⁷ Revista “Siete Días”. Nº 311. 6/05/1973

⁸“Feliciano Brunelli, el mago del acordeón”. Revista “Todo es Historia” nº 492. Julio de 2008 . Néstor Saavedra

⁹Pujol, Sergio. A. .”*Las canciones del Inmigrante,*” pág 112. Ed. Almagesto, octubre 1989

Aires hasta mayo de 1930, interpreta vales como *“Recuerdo veneciano”* (1928), *“Te recordaré siempre”* (1928), *“A ti madre”* (1930); el foxtrot *“No me aprietes bailando”* y *“Como se baila el charleston”* (1928); los tangos *“Esclava rica”* (1928), *“Cuidado con las morochas”* (1930); las rancheras *“Doña Rosa”* (1929), *“Cancha a la rueda”* (1930), también tarantelas, pasodobles y marchas. En total fueron veintiséis composiciones, la mayoría de su autoría.¹⁰

Se establece definitivamente en Buenos Aires en 1933, hay una anécdota de ese momento que da cuenta de la multiculturalidad porteña y del esfuerzo que significó radicarse y ganarse el pan, dice para la revista *“Gente”*: *“... al llegar consigue trabajo como acordeonista en un cabaret del Bajo que se llamaba “El cielo de California”, y allí trabajó vestido de cowboy. - “Un día me cansé de que un marsellés por casualidad hijo de italianos trabajase de norteamericano, y al salir del California me fui a la RCA ahí en Suipacha, a ver si me podía hacer escuchar. Me querían sacar a patadas, Juan Carlos Casas, el director artístico me decía: -Vea que no precisamos a nadie, ya tenemos- Yo argumentaba que ellos no sabían lo que yo podía rendir, y por ahí saqué el acordeón y me puse a tocar en el pasillo. Entonces vino Casas con Mr. Lindermann y grabé ocho placas. Después hice 1.500 más. Todavía, de cuando en cuando, grabo alguna o se hacen reproducciones de mis viejas matrices.... Pero mi gran ayuda, el primero en reconocer mi capacidad como músico fue Juan Cossio, el administrador general de Radio Belgrano. Llegamos a ser grandes amigos...”*¹¹

Sin embargo La transición de Rafaela a Buenos Aires y su inserción en el ambiente musical porteño no hubiera sido lo mismo sin la intervención del maestro Elvino Vardaro, violinista sublime del tango, fueron grandes amigos que confluyeron artística y musicalmente creando una sonoridad refinada, de buen gusto pero sin perder la raíz popular. Él lo presentó a Don Luis Mariani (1933/35), importador de los acordeones Honner aquí en Argentina. La marca estaba en la búsqueda de un acordeonista que la representara y Vardaro fue el nexo entre ambos, Don Mariani decide recomendarlo, así fue como Feliciano Brunelli se convierte en artista exclusivo de Honner tocando con sus acordeones y cobrando por ello.

Estas vinculaciones reafirman al análisis de Sergio Pujol en relación a la participación activa y empresarial de la comunidad italiana, la labor de Feliciano por ejemplo abarcaban distintas esferas de acción: 1- comercial: como representante oficial de la casa Honner, sostuvo el oficio y la casa de música que luego instaló en el barrio de Once; 2- social e institucional: fue miembro y socio fundador de SADAIC, de la Sociedad Argentina de Directores de Orquesta

¹⁰ *Feliciano Brunelli, el mago del acordeón*. Revista *“Todo es Historia”* n° 492. Julio de 2008. Néstor Saavedra

¹¹ Revista *“Gente”*. 15 de junio de 1972. Nota de Leo Sala

junto con Francisco Canaro, Firpo y Pedro Laurentz y participaba en el Sindicato Argentino de Músicos; 3- la excelencia de su nivel artístico musical es reconocida tanto por sus contemporáneos como por generaciones posteriores de grandes autores y músicos del tango.

Hacer música sin parar

En Septiembre de 1933 (y hasta agosto de 1940) forma “El Cuarteto Criollo” con Elvino Vardaro en Violín, Vicente Spina en guitarra, Alcides Fertoni en segundo acordeón, y él en primer Acordeón, graban por primera vez el vals “*Ilusión de mi vida*” la composición más famosa e interpretada de Feliciano, y la ranchera “*La enana*” el 9/09/1933, inaugura además un largo recorrido con el sello R.C.A Víctor. Entre 1933 y 1940 hacía composiciones, arreglos, grababa y tocaba en la radio o en vivo con dos o más formaciones musicales a la vez:

- un Trío con el que graba seis temas nada más (años '34 y '35) la ranchera “*La gallina bataraza*” y el vals “*Irene*” entre otros
- un Dúo de acordeones, él y Alcides Fertoni probablemente con el que graba en abril de 1934 la ranchera “*Ña Nicasia*” y el vals “*Un placer*” entre otros
- El 12/05/1936 graba por primera vez la “Orquesta Característica” dos composiciones “*Amor gitano*”, pasodoble y “*Charming*”, un vals.
- El 12/08/1936, el “Cuarteto del '900” queda para la historia en las grabaciones de “*Amelia*”, mazurca y “*El pillete*”, un tango, se juntaron cuatro grandes de la música: Aníbal Troilo en bandoneón, Elvino Vardaro en violín, Enrique Bour en flauta y Feliciano Brunelli en el piano. El dúo y el trío perduraron menos tiempo pero mantuvo alternativamente el Cuarteto Criollo y la Orquesta Característica.

En ese entonces no había cantores, los temas eran instrumentales hasta la aparición del estribillista Oscar Valeta que graba con el Cuarteto Criollo.

La incorporación del cantante en una aparición corta y en la parte más pegadiza de la letra fue una tendencia que adoptaron las típicas a partir del año 1930 aproximadamente para luego afianzarse y generalizarse, al punto de identificar a la orquesta por el estribillista que cantaba. Quizás por este motivo Valeta cantaba en el cuarteto mientras que convoca a Fernando Torres (1938/1939) para la Característica, sobretodo porque su registro daba más para el repertorio italiano, en 1939 se suma otro vocalista Alberto Radamés que permanece con la orquesta hasta 1944.

Hacer un éxito

Dice el maestro Leopoldo Federico: “...-los sábados y domingos desde las cuatro de la tarde hasta las ocho se emitían actuaciones en vivo, eran los *Bailables de las radios* auspiciados por alguna marca, las más recordadas son *jabón Federal* o *Palmolive*, la gente iba a escuchar a sus artistas favoritos, eran entradas de quince o veinte minutos para cada conjunto musical. El que actuaba en una radio no necesariamente tenía que grabar primero, porque las transmisiones se hacían en cadena y se escuchaban en todo el país, si el gusto popular lo elegía sellaba el éxito después grabando con una compañía discográfica”.

Feliciano comenzó en Radio Splendid con el “Cuarteto Criollo” en 1933, para seguir por Excelsior, Stentor, Porteña y El Mundo hasta que lo contrata LR3 Radio Belgrano (la primera cadena argentina de Broadcasting) como artista exclusivo durante treinta años.

El desarrollo de la cultura de masas alcanzó su plenitud en los años '40 y aglutinó simultáneamente diversos factores: la impresión de partituras hizo posible la documentación y estandarización de composiciones populares, la radio propagaba los conjuntos musicales a todo el país, los sellos discográficos comercializaban el éxito y el cine los incorporaba. Semejante despliegue proporcionó una expansión vertiginosa y poderosa de dos géneros que compartieron protagonismo en los bailes de la época: el tango con la orquesta típica y la característica con su orquesta.

Pero la popularidad de Feliciano sumó otro ingrediente, las giras al interior del país:

“No hay pueblo, no hay rincón del país que no me conozca. A veces tocábamos para los chacareros de las colonias, pero cuando llegábamos al pueblito, si es que se los puede llamar así, porque tenían nada más que tres o cuatro casitas –la comisaría, la del farmacéutico, la del médico, la del juez de paz y una de ramos generales- los músicos de mi orquesta me decían: -¿Tanto tragar tierra para qué?¿Quien va a venir a escucharnos?- Yo mismo dudaba que en esa llanura donde sólo se veían trigo y vacas pudiese haber alguien interesado en escucharme. Pero al caer la noche empezaba a llegar la gente. Allá lejos se veían los focos de los autitos cuadras y cuadras de lucecitas en la noche. Venían con lo que tenían, los “fores”, los tractores, las chatas. Algunos se habían hecho más de 150 km...”¹²

Todos los testimonios orales coinciden en el mismo relato, una imagen casi cinematográfica: camino de tierra, un pueblo en el medio de la nada, el megáfono anunciando a la Orquesta Característica y con el correr de las horas llegaba más y más gente ... *a la noche eso era un hormiguero*, como dice Luis Mariani.

¹² Revista GENTE. 15 de Junio de 1972. Nota de Leo Sala.

Los Bailes, una fiesta popular danzante: la *performance* masiva

Durante las décadas del '30 al '50 el baile fue un espacio simbólico de elaboración de pautas sociales y formas de vinculación entre el hombre y la mujer inclusive el territorio donde se construyó un imaginario social de “familia” y se ponían en juego *las conductas morales*, especialmente la femenina.

En este período transcurren los dos gobiernos peronistas y este era el ámbito de recreación de la clase trabajadora y asalariada, con algunos matices diferenciados entre lo urbano, la periferia y el interior, pero había un claro patrón de conducta social: *“Se trataba de encuentros en los que imperaba la formalidad y se imponían las convenciones sociales acerca de cómo debía ser el comportamiento de mujeres jóvenes, y el trato distante y respetuoso entre ambos sexos. La gente se divertía de manera sencilla, las chicas concurrían acompañadas por sus madres o por alguna otra persona mayor; no se pasaban grabaciones porque siempre era una orquesta en vivo la que animaba la reunión, y todo el mundo concurría con su mejor ropa – que podía ser humilde – pero siempre estaba decorosamente presentada. El respeto y las buenas costumbres marcaban la impronta”*¹³

El baile tenía un guión muy claro: tocaban las dos orquestas, típica y característica con un intervalo de por medio, el presentador animaba el encuentro, ordenaba las intervenciones, era el que le hablaba al público y relataba los auspiciantes del baile, los cantantes hacían su parte pero tenían escaso o ningún diálogo con el público. La interacción entre orquesta y audiencia estaba mediada por la música y la danza.

Abajo del escenario, en la pista, en las mesas y alrededores había códigos que respetar.

El vestuario, la estética, los gestos, los pasos de baile, el tiempo de espera entre un tema y otro, todo tenía una carga de sentido que remitía a una valoración, juicio o prejuicio: si usa zapatos de charol hay que desconfiar porque debe ser cafiolo; los novios no pueden circular en público sin la chaperona, la mujer sola a la noche es sinónimo de prostitución, los organizadores de las fiestas ponían especial empeño en invitar a señoritas con “buenos antecedentes”, entre una pieza y otra el varón debía tener buena conversación para retener a la pareja (momento clave de negociación), si una pareja discutía ninguno de los dos bailarían con otro esa noche, acompañar a la mujer a la pista para sacarla a bailar y luego hasta su silla era mejor visto que el *cabezazo* (más de milonguero), en los clubes de barrio no se puede salir a bailar antes que lo hagan los huéspedes y las mejores bailarinas son para los muchachos

¹³ Rafaela de Colección, N° 18. Algunos apuntes sobre la recreación en Rafaela. Prof. Elena Meynet

locales, a un hombre le podían observar un paso de baile donde la mujer quedaba más comprometida físicamente, si es que no lo echaban de la pista¹⁴, y así, una infinidad de normas y convenciones disponibles que estructuraban el encuentro.

El desarrollo del baile es tanto acción como evento artístico, una *performance* que en este caso tiene trabajo en varios niveles porque el mismo bailarín/a que está en la pista es audiencia de la orquesta que está tocando y simultáneamente actuante de su danza frente a la comunidad que lo observa y con la cual interactúa

Según Bateson “...es característico de la interacción comunicativa...que incluya una escala de mensajes explícitos o implícitos, los cuales llevan instrucciones sobre cómo interpretar el otro mensaje que está siendo comunicado. Esta comunicación sobre comunicación... la llamo metacomunicación... Una estructura es metacomunicativa. Cualquier mensaje explícita o implícitamente define una estructura o marco, e ipso facto da al receptor instrucciones o ayudas en su intento de entender el mensaje incluido dentro del marco”¹⁵, estamos entonces ante el empleo de una metacomunicación culturalmente convencionalizada.

Los recursos de este juego estructurado son provistos por: el lenguaje del cuerpo, danza y gestos como acompañar a la dama a su silla luego de bailar; la música, la diversidad de ritmos que incluían rumba, boggie boggie, corrido mejicano, chotis, jota, etc, y empezar y terminar el baile con un pasodoble; y la lírica de sus letras, nombres propios como Marcelina, Luisito que describían estereotipos o letras más cómicas o pícaras. El conjunto de estos elementos en acción permiten entender el marco de actuación dentro de esa comunidad.

Desde esta perspectiva la *fiesta popular danzante* cobra otro sentido en tanto espacio de recreación cultural transformador profundamente activo, dinámico y masivo, completándose además con el auge de la cultura de masas.

En la misma dirección, según Williams, podemos pensar este proceso cultural (que duró tres décadas) como parte de todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida, sentidos y percepciones que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo e instituyen un sentido de realidad¹⁶. Considerando que el momento histórico en cuestión abarca golpes institucionales, la década infame, los dos primeros gobiernos peronistas, y el golpe del ‘55 resulta claro observar la relación dominación – subordinación dentro de la organización y control social que operó en ese período. Como plantea Gramsci el

¹⁴ Pujol, Sergio. A. “Historia del baile” de la milonga a la disco. Ed. Gourmet Musical 2ª Edición revisada. 2011

¹⁵ Bauman Richard. “El arte verbal como actuación”, pág 15. Serie de Floklöre. Depto. De Ciencias Antropológicas. F.F.Y.L –UBA. 1992

¹⁶ Williams, Raymond. “Marxismo y literatura”. Pág 131. Ed. Peínsula, Barcelona

movimiento cultural popular se plasmó en *hegemonía alternativa* que “... surge de la clase obrera....de un pueblo trabajador que, precisamente debe convertirse en una clase, y en una clase potencialmente hegemónica contra las presiones y los límites que impone una hegemonía poderosa y existente.” ¹⁷

La propuesta de investigación que queda planteada es abordar el análisis del surgimiento de la orquesta característica desde dos ángulos: 1- la perspectiva de performance : porque da cuenta de los resortes simbólicos de la expresión artística en acción, así como del discurso social que subyace en el movimiento cultural; 2- visibilizar la construcción hegemónica y el proceso de hegemonía alternativa que amenaza su dominación, entender cómo se insertan en una coyuntura social, política e histórica.

Hacia un registro del patrimonio inmaterial

A partir del enfoque de las Nuevas Perspectivas del Folclore, como sostienen Mirta Bialogorski y Fernando Fischman el investigador crea un *contexto*: una construcción propia que tiene un abordaje dimensional doble, *externo* e *interno*. El primero considera aspectos situacionales, el ámbito físico y simbólico donde se desarrolla el evento y la cantidad e identidad de los participantes de la actuación, y aspectos extrasituacionales que corresponden al momento histórico, social y político en cuestión. El segundo es producto de los discursos que se despliegan concretamente en la actuación y son resultado del proceso de contextualización (Bauman y Briggs 1990).¹⁸

La articulación de ambos contextos revela los sentidos construidos y compone un *registro*, entonces, si profundizamos la propuesta de investigación planteada sobre el surgimiento de la orquesta Característica y la fiesta popular danzante desde la perspectiva de actuación y el proceso de hegemonía alternativa, se daría un primer paso hacia un registro consistente y fundamentado, sumando además la existencia de un corpus de obras musicales grabadas (seiscientas veintitrés) y partituras manuscritas (cuatrocientas composiciones para cada instrumento de la orquesta) que enriquecen el valor patrimonial en juego.

El origen de esta moción de investigación tiene bastante que ver con experimentar *la pérdida*, tener la certeza que algo valioso se está desintegrando y corroborar el más completo desamparo institucional. El propósito final es salvaguardar la obra de Feliiciano Brunelli porque constituyó una pieza fundamental de este proceso cultural rico y complejo que habla

¹⁷ Idem. Pág 132

¹⁸ Mirta Bialogorski y Fernando Fischman. “Patrimonio intangible y folclore: viejas y nuevas conceptualizaciones”. R.I.F 16.2001

de nosotros, de la forma que respondemos a los cambios, nos acerca comprensivamente a nuestra cultura como instrumento de autoconocimiento y conocimiento de los otros.¹⁹

En coincidencia con el punto de vista de Fernando Cruces, “...muchos de los contenidos del patrimonio cultural que hacen a la identidad social y personal no se pueden “poner” sin más sobre la mesa.”²⁰ En este caso el tema de los bailes, las orquestas, costumbres, prácticas y dinámicas que atravesaron varias generaciones de la Argentina merecen atención y conciencia porque fueron centrales en los modos de vida y fraguaron la clase media de nuestro país posteriormente.

Es de suma importancia hacernos cargo de la reflexión que merece; poder autorreferenciarnos, autocontemplarnos habilita al intercambio con el otro, la reflexividad es un movimiento dialógico entre un “ahora” que cuestiona, con presencias e identidades de otro tiempo y circunstancias que deben ser reconocidas, reparadas y salvaguardadas del olvido y la pérdida.... porque ellas no se lo merecen y nosotros tampoco.

Epílogo

Para la década del '60 la orquesta Característica prácticamente ya no toca en público. Feliciano recuerda que una vez en Villa Gesell estaba anunciado el mismo día y al mismo tiempo con El Club del Clan, el primer lugar estaba lleno mientras que donde estaba él había apenas algunas parejas. Desde esa oportunidad ya no volvió a presentarse en público.

Horacio Salgán dice que el ocaso de la característica no fue aislado, las grandes orquestas como formación instrumental fueron desapareciendo también en el tango y el jazz, aquí y en el mundo. El rock arrasó y propuso conjuntos de cuatro o cinco músicos como mucho, y los otros géneros se adaptaron a esa tendencia, pero por lo expuesto anteriormente está claro que ese no fue el único motivo.

En el apogeo la Orquesta Característica selló éxitos como “Mi vaca lechera”, “Barrilito de cerveza” (ambas usadas como lei motiv de la película “Esperando la Carroza”), “¿Dónde está Zazá?”, “Ilusión de mi vida”, “Bella morena”, la variación final del tango “Quejas de bandoneón” y muchas canciones más de su autoría o de otros que él las transformaba en éxito.

¹⁹ Francisco Cruces. “Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología”. Alteridades. 1998, págs. 75-84

²⁰ Idem

En sus últimos años siguió componiendo milongas vales y tangos que no llegó a grabar. Iba todos los días a la casa de música que tenía en el barrio de Once, sobre Rivadavia, allí recibía amigos y despuntaba su pasatiempo predilecto, afinar las acordeones que llevaban al negocio.

Bibliografía

- Romero, Luis Alberto: “*Breve historia contemporánea de la Argentina*”, págs. 20 a 23 Ed.Fondo de Cultura Económica, 2001
- Pujol, Sergio. A:”*Las canciones del Inmigrante,*” . Ed. Almagesto, octubre 1989.

- Pujol, Sergio: “Historia del baile” de la milonga a la disco, pág 61. Ed. Gourmet Musical 2ª Edición revisada. 2011
- Daniel Miáis: Tesis “La Masonería en Rafaela”. 1985
- Néstor Saavedra: “*Feliciano Brunelli, el mago del acordeón*”. Revista “Todo es Historia” N° 492. Julio de 2008 .
- Prof. Elena Meynet: “Algunos apuntes sobre la recreación en Rafaela.” Rafaela de Colección, N° 18.
- Bauman, R.: “Verbal arts as performance”, en *American Anthropologist*, vol. 77: 290-311(1975). Traducción en Serie de Folklore N° 14, Oficina de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires, 1992.
- Williams, Raymond: *Marxismo y Literatura*. Ed. Península, Barcelona. (2000) 1977
- Bialogorski, M. y F. Fischman: (2001) “Patrimonio intangible y folclore: viejas y nuevas conceptualizaciones”, en *Revista de Investigaciones Folclóricas* N° 16, Buenos Aires: 99-102.
- Cruces, Fernando: (1998) “Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología”, en *Revista Alteridades* 8 (16). México: 75-84