

CURT LANGE Y MÁRIO DE ANDRADE: MÚSICA, RADIODIFUSIÓN PÚBLICA Y POLÍTICA CULTURAL EN LA DÉCADA DE 1930

En 1934, el musicólogo germano uruguayo Francisco Curt Lange (1903-1997) permaneció en Río de Janeiro cerca de un mes dictando una serie de conferencias por invitación del músico Walter Burtle Marx, a quien había conocido en Montevideo el año anterior. Su estadía, aunque breve, fue intensa y constituyó el primer encuentro directo con la cultura del país y con una serie de artistas e intelectuales brasileños vinculados al arte, la política y la educación. Los contactos fueron muchos y abarcaron los más diversos ámbitos: conversaciones, conferencias, intervención en programas radiales, notas de prensa. A lo largo de la década de 1930, Lange prosiguió la relación con ese país a través de un intenso intercambio epistolar con la mayoría de quienes había conocido personalmente, e incluso siguió ampliando sus contactos en busca de nuevos interlocutores. Su estadía más extensa en Brasil se daría entre 1943 y 1944, cuando se instaló para poder llevar adelante su anhelado proyecto de publicar el sexto tomo del *Boletín Latinoamericano de Música* dedicado a Brasil, algo que finalmente ocurrió, no sin contratiempos en 1946.

Además de la música en sí misma en todas sus manifestaciones, hay otro elemento en común entre las personas e instituciones con las que se vinculó Lange en su estadía en Brasil, y es el hecho de que casi todas ellas estaban vinculadas de uno u otro modo con la función pública: eran artistas o intelectuales que ocuparon un lugar en las políticas culturales en las distintas etapas de este agitado período. En efecto, en las redes intelectuales que tejió Lange, aparecen frecuentemente figuras que desempeñaron cargos de dirección, creación u organización de

instituciones o programas culturales de carácter público: discotecas, bibliotecas musicales, orquestas sinfónicas, servicios de radiodifusión educativa, instituciones de formación académica o de pedagogía musical.

Esta vinculación de Lange con figuras con cargos en el Estado no es extraña, dado que el propio Lange ocupaba un importante cargo público en Uruguay, el de director de la Discoteca Nacional de CX6, la radio pública oficial uruguaya dependiente del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE), y estaba particularmente interesado en intercambiar ideas e información sobre los servicios públicos vinculados a la difusión de la música. En Brasil, una de las figuras más relevantes con las que Lange entabló contacto sobre estos temas (aunque no exclusivamente sobre ellos) fue Mário de Andrade, en especial a partir de 1935, año en el que de Andrade fue nombrado director de Cultura de la Municipalidad de San Pablo.

EL COMIENZO DE LA RELACIÓN MÁRIO DE ANDRADE/FRANCISCO CURT LANGE

Curt Lange escribe su primera carta para Mário de Andrade el 20 de noviembre de 1932. En ella le manifiesta su admiración por su obra, lo llama “Maestro”, y le hace dos pedidos. Por un lado, le solicita una entrada sobre él mismo para el *Léxico Sudamericano de la Música* que dice estar elaborando siguiendo el modelo del *Léxico Riemann*, de Alemania, y, en segundo lugar, le solicita que le refiera nombres de los músicos vivos que él considera deberían estar en este proyecto. Se despide deseando “una franca colaboración en esta obra tan necesaria para unir los intereses culturales del continente y para hacerlos conocer en Europa y Estados Unidos, donde se ignora generalmente la existencia de hombres de valor positivos”. A la vez, le promete remitirle oportunamente “algunas publicaciones mías de escaso valor”: por motivos económicos, hasta ese momento solo había publicado artículos de corte didáctico, y ninguna de sus investigaciones.

Mário de Andrade responde a esta carta amablemente un mes más tarde (el 27 de diciembre de 1932), promete enviarle la información requerida y le manifiesta “por deber de lealtad”, que él también está trabajando en un proyecto similar, que ya ha sido mencionado en sus *Modinhas Imperiais*, de 1930. Responde a la alusión que en su carta le había hecho Lange según la cual Ildefonso Pereda Valdés le habría comentado que el brasileño estaba elaborando una obra sobre historia de la música. En relación a esto, Mário establece que: “no se trata absolutamente de un trabajo largo ni original. Es un simple compendio, por otro lado ya en su segunda edición, para uso de los alumnos del Conservatorio de San Pablo”.

Fue realmente mi intención inicial hacer una obra de mayor aliento, pero Ud comprenderá que viviendo en esta América del Sur, tradicionalmente paupérrima, y sin medios de ir a Europa, sería una locura de mi parte intentar un trabajo de investigación europea y con datos originales. Me limité honestamente a hacer una síntesis, en que poco se habla de los músicos y realmente de la Música.

Es bueno recordar la disparidad de trayectorias de los participantes de este primer intercambio. Mário de Andrade es ya Mário de Andrade: figura clave de la Semana de Arte Moderna del 22, escritor, ensayista, crítico musical. Curt Lange todavía es un desconocido, cuyo escaso capital simbólico se traduce en su cargo al frente del SODRE, la radio pública del Uruguay, una institución que tenía cierta proyección continental entre los entendidos, sobre todo gracias al alcance de la difusión de sus ondas que hacían que pudiera ser escuchada en Brasil y en otros países de América Latina. Para legitimarse ante de Andrade, el alemán sacó rédito de su capital cultural a través del señalamiento de su formación europea (en Alemania, “su tierra natal”, con maestros reconocidos como Nikisch) y sus vínculos con las universidades alemanas en proyectos científicos. Esta legitimación es necesaria dado que Lange acude a de Andrade por su capital cultural pero también por su capital simbólico, sabiendo que su nombre puede servirle para abrir puertas con figuras relevantes vinculadas a la música brasileña. En su respuesta, de Andrade, cuyo temperamento era en muchos sentidos opuesto al de Lange, se coloca en una posición de modestia o falsa modestia, resándole importancia a su propia obra a la que califica de puramente didáctica, casi sin valor de investigación, pero sin dejar de enviarle la nota biográfica solicitada para el *Léxico de Música Sudamericana* en la que deja claro su rol en la cultura brasileña, tanto en la Semana del 22, como a través de sus publicaciones.

En las cartas posteriores, Lange se comunica básicamente para solicitarle información, nombres y contactos, tanto para publicaciones como para el dictado de conferencias que puedan facilitar una deseada visita a Río de Janeiro o San Pablo para conocer de primera mano la realidad musical de este país. También, a medida que avanza el intercambio epistolar, Lange va dándole forma a lo que denominará su ideal de “latinoamericanismo musical”, que será el eje ideológico que sustente su proyecto de publicación del *Boletín Latinoamericano de Música*, cuyas bases aparecerán plasmadas en el segundo tomo, publicado en Lima en 1936. La actitud de Mário de Andrade cambia a partir de la primera carta que le escribe después de haber asumido su cargo como director del Departamento de Cultura de San Pablo el 31 de mayo de 1935. En las cartas anteriores, de Andrade se había mostrado generalmente cauteloso o reticente, incluso a veces esquivo. Las razones de su cambio de actitud en relación a Lange pueden ser múltiples: el entusiasmo por su nombramiento; pero también el haber recibido finalmente una prueba tangible (y legible) de la seriedad académica de Lange, a través del primer tomo del BLAM que le había hecho llegar el musicólogo alemán. Es que, en realidad, hasta ahora Lange solo se había dirigido a él para hacerle pedidos de distinto tipo, pero de Andrade no tenía pruebas concretas de su seriedad crítica. A partir de allí, el intercambio epistolar se

intensifica. Se puede notar un reconocimiento de Andrade hacia Lange y el comienzo de un diálogo fructífero de mutuo interés sobre la música y el rol de la crítica y la gestión pública tanto en su difusión como en su uso educativo como conformadora de ciudadanía.

La relación entre Mário de Andrade y Francisco Curt Lange ha sido objeto de análisis en anteriores oportunidades, en especial por Fernanda Nunes Moya (2011a, 2011b, 2014, 2015) así como por Loque Arcanjo Junior (2011a, 2011b). Las reflexiones sobre nacionalismo musical plasmadas en la correspondencia de Mário de Andrade también han sido abordadas por Buscacio (2009), en su caso, a través del intercambio con Camargo Guarnieri. La presente pesquisa continúa estas líneas de investigación, así como la de Flávia Camargo Toni y Valquíria Maroti Carozze (2013) con relación al rol de las discotecas públicas como políticas culturales en los casos de Lange, Mário de Andrade y el estadounidense Carlton Sprague Smith.

En este artículo, nos proponemos analizar las miradas de Curt Lange y Mário de Andrade sobre el rol del Estado en la construcción de una institucionalidad cultural del servicio público, en especial su visión sobre la radiodifusión como vehículo educativo, así como de la Discoteca pública como elemento clave de esta propuesta, analizando sus respectivas experiencias a la luz de sus contextos culturales, políticos y tecnológicos.

LA APUESTA A LA RADIO COMO INSTRUMENTO EDUCATIVO: IDEAS Y POSIBILIDADES DE UNA NUEVA TECNOLOGÍA DE LA COMUNICACIÓN

Desde el surgimiento de la radio en la década de 1920, existió una tensión sobre sus posibles usos: ¿entretenimiento o educación? En Europa la BBC (British Broadcasting Corporation) propuso un modelo de radio con fines de educación y cultura. Sin embargo, fue en Estados Unidos donde la radio con función educativa se expandió más rápidamente: en 1925 más de 120 radios se declaraban “educativas”, la mayor parte de ellas en universidades (Roldán Vera, 2009: 14). Después de Estados Unidos, fue precisamente Alemania, el país de origen de Curt Lange, el país europeo donde la radio tuvo expansión más vertiginosa. En 1928, casi todas las estaciones regionales tenían importantes secciones de radio educativa (Roldán Vera, 2009: 14).

Destacados intelectuales de un lado y otro del Atlántico reflexionaron sobre los impactos de la radio como nueva tecnología y su potencial educativo. En Europa, Walter Benjamin – al igual que Bertolt Brecht o T.W. Adorno – se interesó tempranamente en la radio e incluso escribió piezas de teatro y guiones que él mismo leía al aire (Rosenthal, 2014; Kang, 2014; Benjamin, 2014). La visión europea de la radio que experimentaron los intelectuales estaba claramente marcada por el ascenso de los totalitarismos, por lo cual también veían la posibilidad de utilizarla como instrumento de educación que diera a las masas herramientas de liberación a través de la cultura y la tradición humanística y liberal de la cual ellos eran partícipes.

A diferencia de Europa, donde la radio surge en el traumático período de la primera posguerra, en buena parte de América Latina la aparición del nuevo medio se da en un contexto convulsionado, pero al mismo tiempo imbuido del entusiasmo por la modernización, el afianzamiento de los Estados nacionales y el clima de los centenarios. En este contexto, la radio es vista por algunos intelectuales sobre todo como un instrumento educativo capaz de acortar las vastas distancias geográficas y subsanar el analfabetismo. El designio sarmientino de civilización o barbarie, reimpulsado por el arielismo, hizo de la educación una pieza clave en lo que se veía como una regeneración del continente. José Vasconcelos, al asumir en 1924 el cargo de primer secretario de Educación Pública en México, creó Radio Educación como una pieza clave de su ambicioso proyecto educativo (Chávez Ortiz, 2012). Ese mismo año, en Argentina se fundaba Radio Universidad de La Plata (Rotman, 2014), como parte del pilar extensionista de la Reforma de Córdoba y a resultados del proyecto de Benito Nazar Anchorena. Emilio Frugoni (1923: 117), poeta e intelectual, fundador del Partido Socialista en Uruguay, celebraba en sus *Poemas montevidéanos* “las alas vibrantes/del verbo en el éter disuelto/como un invisible pájaro suelto/que llegara de selvas distantes” y en 1929 sería uno de los fervientes defensores en el Parlamento de la creación del SODRE.

Tanto Curt Lange como Mário de Andrade coincidían con la mayor parte de los intelectuales de la época en que la radio debía ser un instrumento educativo de servicio público y que, dentro de esa visión, la difusión de la música erudita debía ocupar un lugar privilegiado en los contenidos a brindar. Es importante tener en cuenta las trayectorias de ambos intelectuales al momento de asumir sus cargos culturales en instituciones públicas, así como las características de las instituciones y contextos en los que se insertan. Curt Lange había dejado Alemania en 1922, probablemente huyendo de los estragos de la hiper inflación, y después de una corta estadía en Argentina, se instaló en Montevideo en 1926, país donde se naturalizó, a la vez que asumió en 1930 la dirección de la recientemente creada Discoteca Nacional del SODRE.

CX6 SODRE de Uruguay, creada en 1929, fue la segunda emisora pública estatal en Hispanoamérica, un año después de HIX de República Dominicana y casi una década antes de la mayor parte de sus pares hispanoamericanas. Los objetivos fijados para CX6 SODRE, al igual que para muchas otras emisoras públicas de la época, fueron definidos en su ley de creación (Ley 8557 del 18 de diciembre de 1929) como los de difundir “información y cultura”, pero la definición de estos términos, tanto en las emisoras públicas como privadas, era variable en los hechos. En la mayor parte de las radios públicas hispanoamericanas, la oferta de brindar “información y cultura”, conjugaba música sinfónica con ritmos folclóricos, chistes, actuaciones amateurs en vivo, juegos, entretenimientos, deportes, noticias de la lotería, del clima, etc. A diferencia de otras radios públicas hispanoamericanas, el

SODRE previó un particular diseño institucional que hizo que los objetivos de brindar “información y cultura” fueran más asequibles. La emisora se creó bajo la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, se aseguró como forma de gobierno una Comisión Honoraria integrada por miembros designados por organismos culturales o educativos y, sobre todo, desde la ley de creación, garantizó su independencia económica a través de previsiones impositivas. Este hecho aseguraba que, al no tener que financiarse con publicidad, pudiera garantizarse la independencia de criterio a la hora de determinar la programación. Sin embargo, desde el punto de vista del diseño institucional, lo más original de la radio fue su diseño institucional, que establecía que por la misma ley que se creaba la emisora pública, la Discoteca Nacional, así como “conjuntos orquestales y corales de carácter permanente” que debían, por el mismo artículo, “capacitarse para intervenir en espectáculos líricos, además de su presentación directa y por radiodifusión”. La creación de cuerpos estables de carácter público que debían actuar para la emisora y al mismo tiempo tener “presentación directa” implicaba, en los hechos, la necesidad de contar con una sala propia para hacerlo, objetivo que se cumplió con la compra por parte del Estado en 1931 del Teatro Urquiza, una importante sala teatral del centro de Montevideo. Esta fue la institucionalidad cultural estatal con la que se encontró Lange al asumir como director de la Discoteca Nacional.

Curt Lange encontró en Uruguay un Estado dispuesto a impulsar y a apoyar la regulación o incluso la intervención del Estado en materia cultural, lo que formaba parte de la tradición de su cultura política. Esta coincidencia fue clave para el proyecto de Lange (1936: 134), quien sostenía que la única manera de “defender a la música” era que el Estado directamente detentara el monopolio de la transmisión radial, dado que las radios privadas habían demostrado estar alentadas únicamente por el afán de lucro y, por lo tanto, su programación estaba orientada por el gusto del público y por la menor inversión de la emisora.

De este modo, tal como sostiene en su artículo “La difusión radioelétrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica” (Lange, 1936: 136) publicado en el BLAM en 1936: “La radio debe estar en manos del Estado. Ello se justifica por ser un elemento de educación” o, porque como lo plantea en el mismo texto, la radio es “una Escuela del Aire”. Por lo cual Lange redobla la apuesta: “Todo lo antedicho se basa en el principio justificado de la eliminación de la enseñanza privada. Al reunir en sus manos el Estado la enseñanza total de un país, recién está en condiciones de proceder equitativamente, en el sentido social y administrativo”. Diez años más tarde, en prólogo del VI tomo del BLAM dedicado a Brasil, Lange (1946: 47) sigue sosteniendo:

únicamente el Estado puede poner fin al caos sonoro que sacude el éter de las Américas [...] solo en una Asamblea interamericana pueden ser tomadas resoluciones que impidan el empleo de obras de valor permanente como música de fondo en la cursilería del radio-teatro, así como en otras irresponsabilidades que se cometen impunemente todos los días.

Para Lange (1936: 135), la radio comercial “forma una mentalidad distinta a la que necesita la nación para contar con ciudadanos cultos e instruidos, poseedores de ideales...”. Por eso, en su visita a la Universidad de San Marcos, aconseja al Perú seguir este modelo:

Sería para mí una honda emoción encontrar en los Andes, en medio de las imponentes moles, a un indio escuchando radio. La transmisión en *Keschua* a la población andina, de audiciones especialmente confeccionadas, significaría el primer paso hacia la eliminación de los abismos temperamentales, psicológicos y sociales existentes hasta ahora, y queda libre el camino para la fusión de la población nacional (Lange, 1936: 137).

Para Lange, uno de los principales problemas de las radios comerciales era el representado por la publicidad, no solo porque determinaba con criterios de mercado la programación, sino porque interrumpía la estética que debía guiar el flujo radial, conspirando contra cualquier intento de reconstrucción de la experiencia “aurática” que podía intentar recrear la tecnología de la radio, aún en las transmisiones en vivo:

Un concierto de música viva por radio representa el traslado del escenario hacia un estudio. No deja de ser, en momento alguno, un acto público, si bien permanece el artista invisible. Pero precisamente por esa invisibilidad, y por lo inmediato de la presentación y el comienzo de la ejecución, se elimina toda expectativa, toda forma de una atmósfera especial (Lange, 1938: 121).

Además, añade, la radio, por su bajo costo y su presencia permanente en el hogar, tiene un fuerte efecto en la formación de la población: “la radio constituye un medio de entretenimiento y expansión colectivo y dentro de poco verdaderamente popular” (Lange, 1938: 122), que inunda, además de hogares, los comercios y locales de entretenimiento, sin que haya posibilidad de ningún tipo de control estatal, como en el cine o teatro. A este panorama se suma la influencia nefasta de la publicidad, que las radios buscan para sustentarse como empresas. El “aviso comercial” se repite permanentemente como una letanía y se intercala y aún interrumpe las obras. Concluye:

en la difusión radio-eléctrica comercializada no existe principio estético alguno y como la estética es un factor capital en la educación y en la divulgación cultural, ninguna persona que se ocupa de los problemas culturales del país o se preocupa por ellos, puede simpatizar con este nuevo medio impuesto al ambiente (Lange, 1938: 137-138).

Por su parte, Mário de Andrade fue nombrado director del Departamento Municipal de Cultura y Recreación de San Pablo en 1935, durante la gestión de Fábio Prado en la flamante segunda república. El escritor y crítico se embarcó con entusiasmo en esta empresa en la que vio la posibilidad de llevar adelante muchos de sus ideales de democratización cultural. Si bien el plan del Departamento de Cultura fue diseñado por de Andrade, el mismo está en consonancia no solo con su trayectoria sino con la de toda una generación, la modernista de la Semana del 22, de la cual era representante. Tal como sostiene Helena Bomeny (2012: 89), “Mário de Andrade integró una generación que veía en el Estado uno o ‘el’ camino posible de realización del bien colectivo”. En este sentido, cuando asume el cargo de director de Cultura, lo hace por un lado como uno de los representantes más selectos de una generación cuyo programa siente que está llevando adelante (Bomeny, 2012: 90) Por otro lado, lo hace en un contexto político favorable a la cultura, el que Bomeny llama la “constelación Capanema”. Es nombrado por Fabio Prado, quien al igual que lo había hecho el ministro Capanema a nivel nacional, también buscó rodearse en San Pablo de figuras clave vinculadas al arte, la educación y la cultura.

De Andrade estuvo a cargo del Departamento desde el 31 de mayo de 1935 hasta el 25 de mayo de 1938. Entre uno de los emprendimientos más ambiciosos del Departamento estuvo el de la Radio Escuela, de ahí uno de los puntos de coincidencia con Curt Lange, dentro del común propósito de la construcción de una institucionalidad cultural pública.

La preocupación de Andrade por la radio y su uso correcto o incorrecto como medio de comunicación aparece registrada ya tempranamente antes de siquiera pensar en que ocuparía un cargo en el que podría idear un modo alternativo de hacer radio. En una serie de artículos de enero de 1931 (Andrade, 1933), arremete contra la Radio Educadora Paulista, concretamente contra la nueva dirección artística que asume a partir de la Revolución, criticando el hecho de que una radio que pretende ser educativa se hubiera convertido en una “mezcolanza artística” sin ningún criterio y con una oferta arruinada por “anuncios a cualquier hora y día”. En la fundamentación de la propuesta de creación de una Radio Escuela, Andrade comienza criticando la “Hora do Brasil”, “esa especie de Radio Escola federal, tan abusiva en la propaganda política y tan desorientada y pésima en la parte artística, que se tornó antipática y rechazada por toda la población” (Andrade, 1933: 270). Y a continuación sostiene que los enemigos más fuertes contra los cuales tendrá que luchar la Radio Escuela son “las otras estaciones radio-transmisoras, con sus programas de tango, de sambas, de fadinhos, canciones soeces y chistes estúpidos”. De ahí que la creación de una Radio Escuela a cargo del Estado sea la única solución para luchar contra lo que llama la “contra educación” de las radios comerciales.

El proyecto de la Radio Escuela fue redactado por Andrade para la Municipalidad de San Pablo el 17 de febrero de 1936. En él se refiere a la idea de crear la Radio Escuela como “el más formidable proceso contemporáneo de propaganda” (citado en Calil & Penteado, 2015: 50) dado por el alcance casi ineludible de la radio en la población:

El libro solo lo lee quien quiere leer, en una biblioteca, en un concierto, en un archivo, en un parque infantil, solo entra quien quiere entrar. Mientras que una radio parlante, es escuchada por quien quiere, e involuntariamente, por quien no quiere. En última instancia puede incluso afirmarse que la radio obliga a la gente a escucharla. Pero para que esa obligación sea real, no podemos ni debemos principalmente, contar con las radios de las casas de familia ni de los almacenes de las esquinas. Se puede afirmar sin temor a equivocarse que noventa por ciento de estos receptores no se conectarán con la Radio Escuela (Calil & Penteado, 2015: 51).

Así como antes se había referido a la publicidad como la gran enemiga, ahora señala como adversarios del proyecto de la Radio Escuela a la tendencia “natural” de la burguesía, por un lado, a sospechar de iniciativas gubernamentales y, por otro, a buscar un entretenimiento fácil que no siempre podrá ser dado en una radio cuyo objetivo primordial debe ser la educación. Para construir una audiencia verdaderamente pública para la Radio Escuela propone la instalación de una red de altoparlantes en lugares públicos a los que accedan “proletarios y pequeña burguesía, que disponen de pocos medios para divertirse”. “Es justamente a esas clases que la acción cultural de la Radio tendrá que dirigirse con preferencia, no solo por ser más pasibles de educación y sugestión, como por ser las menos provistas de medios para cultivarse” (Calil & Penteado, 2015: 51). El proyecto se extiende en describir los requisitos técnicos y presupuestales para instalar y mantener este servicio. El presupuesto que se detalla al final del documento deja en claro que, si bien la aprobación de la creación del Departamento de Cultura preveía la instalación de un servicio de Radio Escuela, no existía un presupuesto específico para la misma. En efecto, Andrade afirma que los \$70.000 necesarios para la compra y colocación de los aparatos saldrán del rubro “Reserva” del Departamento. Sin embargo, según reza una nota agregada por el propio de Andrade a este documento unos días más tarde, el 3 de marzo de 1936, el rubro “Reserva” se encuentra totalmente comprometido y no es posible utilizar fondos de allí para la Radio Escuela, de ahí que sugiere dejarlo por el momento en el rubro “En espera de oportunidad”, lo cual supuso, como era de adivinar, su archivo en los cajones de la burocracia municipal.

La creación de una Discoteca era una pieza fundamental del proyecto de una radio pública. En el caso de Lange, el germano uruguayo distingue dos finalidades básicas de una Discoteca Nacional: la de conformar la programación de la radio, lo cual constituye “una garantía para el radioescucha”, y la

de constituirse como un archivo de consulta para aficionados y profesionales, convirtiéndose en una “especie de museo histórico de los sonidos registrados en las diversas épocas que señala la técnica en materia de impresión fonográfica” (Lange, 1936: 131). De ahí la importancia que Lange atribuía a las discotecas públicas como instrumentos de educación musical de la ciudadanía, a través de la utilización de una tecnología de punta (como era la radio) y de un reservorio (la Discoteca) que, a semejanza de las bibliotecas públicas, hiciera accesible al público un acervo sonoro.

En el caso brasileño, la dirección de la Discoteca Municipal fue encargada por de Andrade a su discípula Oneyda Alvarenga. El 3 de agosto de 1935, desde su puesto de director de Cultura, le escribe una carta a Lange en la que le da la noticia de su nombramiento, le agradece el envío del primer número del *Boletín Latinoamericano de Música* al que califica de “simplemente admirable”, “bellísimo volumen”, “realmente extraordinario”. Y luego continúa:

Pero el asunto más importante de esta carta es que esta vez soy yo el que le va a pedir un favor [...]. Estoy organizando actualmente la Discoteca Pública Municipal, que será una de las secciones de la futura Radio Escuela de San Pablo. Deseaba que Ud. me proveyese con la mayor urgencia todas las indicaciones posibles respecto de la discoteca que está en sus manos. Quiero principalmente conocer cómo es la organización del fichero, cuáles son las indicaciones que Ud. registra en cada disco, cómo está organizado el expediente completo de su discoteca. Todo eso es para comparar con lo que yo ya organicé, y mejorar el trabajo con el fruto de su mayor experiencia. Después le enviaré de aquí la organización completa de nuestra Discoteca, sus secciones y su reglamento.

También desearía que me mandase decir cuáles son los procesos que usa para la conservación y la limpieza de discos. Esto también me es muy importante, ya que Ud. y sus auxiliares ya deben tener una experiencia muy grande en este sentido, experiencia que yo todavía no tengo aquí. Y si acaso supiera de la existencia de más discotecas oficiales en la América toda, tenga la bondad de mandarme sus títulos, nombre de sus directores y respectivas direcciones, para que me ponga en contacto con todos ellos, a los efectos de una colaboración mutua.

Si comparamos dos textos del IV tomo del BLAM (1938) sobre las discotecas públicas de Lange (1938) y Alvarenga (1938) podemos constatar que, desde el punto de vista institucional, la diferencia mayor reside justamente en el hecho de que una está pensada para ser usada por un radioescucha y otra sin intermediaciones por un usuario directo, lo que determina el propio modelo de discoteca. Esto se debe al fracaso inicial del proyecto de Radio Escuela de Andrade que, como vimos, proyectaba la instalación de una red de altoparlantes en lugares públicos. Al no tener presupuesto para llevar esto adelante, la Discoteca funcionaba con cabinas a las que el público interesado podía acudir a escuchar la música elegida. En este sentido, gracias a la existencia de CX6 y de su fuerte potencia, la difusión del acervo de la discoteca en Uruguay fue mucho más amplia, traspasando incluso fronteras. Lange

(1938: 99) comienza su texto anunciando que se va a referir “al empleo del disco en conglomerados humanos más vastos y más heterogéneos: [...] el pueblo en general, sin distinción de clases sociales, y [...] al sinnúmero de posibilidades que ofrece el disco, adecuadamente empleado, en el adulto, aficionado, o profesional de la música”. Ese público más vasto era el que la Discoteca podía alcanzar a través de la radio pública del SODRE.

En este texto, Lange afirma que los contenidos provistos por la Discoteca Nacional pueden ser calculados en un 75% del funcionamiento diario de la radio estatal, lo cual equivale a un mínimo de 6 a 8 horas de trasmisión diaria. Lange comienza enumerando los géneros fundamentales que conforman el acervo de la Discoteca Nacional y que guiaron, por tanto, la adquisición de discos. A continuación enumera una serie de parámetros tanto técnicos como estéticos que determinan la compra de discos para la Discoteca: variedad (estética, cronológica, de interpretación); adquisición en el mercado local por la facilidad que supone en la revisión de la calidad del disco como objeto; antigüedad (solo “lo más reciente” en términos de técnica de grabación); control de calidad del disco antes de incorporarlo a la Discoteca (modos de identificar roturas, torceduras, desgaste, ampollas, impurezas, oscilaciones por defectos de la matriz, etc.). Una vez pasadas estas pruebas de calidad, Lange describe el comienzo del proceso de clasificación e incorporación al archivo: confección de fundas específicas que permitan anotaciones varias; confección de fichas y de libros catálogos, sistema de ordenación, confección de muebles-archivos, forma en la cual los discos deben trasladarse para su preservación, etc. Dado que la segunda parte del artículo está destinada a los principios de programación de la radio, podemos inferir que los aspectos anteriormente enunciados son los que conformaron el *know how* que Lange transmitía en los distintos países como sugerencia para mejor conformar y organizar un acervo en un momento en el cual las discotecas recién estaban comenzando a conformarse como instituciones culturales de preservación del material fonográfico.

Por su parte, el texto de Alvarenga sobre las discotecas aporta nuevos elementos a la conformación de una discoteca inserta en una estructura institucional diferente (no dependiente de una radio) y en un contexto de desarrollo tecnológico y de industria cultural más avanzado que el uruguayo. De acuerdo con esto, por ejemplo, es lógico que entre los primeros servicios mencionados por Alvarenga (1938: 268) para la Discoteca Municipal de San Pablo se encuentren “los registros sonoros: a) de folclore musical brasileño; b) de música erudita de la escuela de San Pablo; c) de voces de hombres ilustres de Brasil; d) para estudios de fonética experimental”. Le siguen como servicios: “2. Colecciones de discos para *consultas públicas* (destacado nuestro); 3. Museo etnográfico-folclórico; 4. Biblioteca musical; 5. Archivos de matrices”.

Alvarenga dedica especial atención a lo que podríamos decir es el segundo aspecto diferencial fundamental con el modelo del SODRE: las grabaciones. Por más que Lange se propusiera incorporar grabaciones populares a la Discoteca, lo cierto es que las posibilidades de conformación del acervo del SODRE estaban limitadas por aspectos tecnológicos y de mercado. Uruguay en el momento de la creación del SODRE no tiene industria discográfica: solo puede importar discos, y generalmente lo hace del viejo continente o de Estados Unidos, limitando entonces el repertorio básicamente a contenidos de música europea erudita. La posibilidad de realizar grabaciones autóctonas era rara, incluso dentro del continente. En otras palabras, en Uruguay no solo no existía una industria discográfica que pudiera grabar música popular nacional, sino que tampoco existía amplia disponibilidad de aparatos de registro fonográfico que permitieran conformar un archivo. Por otro lado, en Uruguay, a diferencia de lo que ocurría en otros países, todavía no se había desarrollado una línea de trabajo etnográfico musicológico que rescatara ritmos urbanos o rurales propios. Según afirmación de Lange, el SODRE recién adquiere equipos que permitan grabaciones en estudio mínimamente aceptables en 1937.

Alvarenga también dedica parte de su trabajo a la descripción de las fichas utilizadas, que evidentemente tenían sus diferencias con las de Lange, por lo que el usuario al que estaban destinadas después de la catalogación era diferente. En el caso uruguayo, las fichas registraban indicaciones para quienes ponían al aire las grabaciones en la radio y, en el caso brasileño, para los usuarios individuales que accedieran a las dos cabinas de las que disponía la Discoteca para consulta pública.

CURT LANGE: EL FLUJO RADIAL COMO FORMA DE MODELAR LA PRÁCTICA DE LA ESCUCHA COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA DE APRENDIZAJE CULTURAL

Raymond Williams (2011) señala que la radio inaugura una forma de consumo que está organizada fundamentalmente a partir de la continuidad textual, a la que llama “flujo”, en oposición al concepto de programación. Este fenómeno refiere al modo en que las audiencias se relacionan con un medio de comunicación como es la radio y luego la televisión. Estos medios promueven una práctica cultural que no está vinculada necesariamente con un programa específico, sino con el hecho de escuchar radio o mirar televisión.

La forma de automatización que tanto Lange como de Andrade denunciaban al referirse a las radios comerciales se relaciona en buena medida con la mirada que Adorno y Horkheimer (1970) tienen sobre la industria cultural. Para Lange (1936: 136)

En el hogar de una familia cualquiera, la radio constituye una voz que se introduce en los oyentes; ella es un acompañante invisible que habla durante las horas del día a la dueña de casa y a los hijos, y de noche al esposo que desea

distraerse de sus preocupaciones. Graduando la potencia, persigue a los componentes de una casa hasta la habitación más alejada, e insiste con su *particular continuidad y la falta de variación de su programa*, hasta conseguir la repetición mecánica de frases, anuncios u obras musicales transmitidas (destacado nuestro).

Las pautas que deben organizar la programación de una radio pública para Lange deben, sin embargo, regirse por un criterio que, en esencia, también remite al concepto de flujo. En efecto, en el ya citado artículo sobre la “Fonografía pedagógica”, Lange (1938: 120) dice que el principal criterio de organización de la programación debe ser “la transmisión ininterrumpida de discos”. El adjetivo “ininterrumpida” debe ser tomado en su sentido más literal. Por indicación de Lange, La Discoteca compraba dos ejemplares de cada disco, para que no hubiera discontinuidad entre la emisión de la cara A y la B. Cada surco de cada disco era cronometrado para saber exactamente la duración de modo de que no se produjera nunca un silencio no planificado en la programación. Los silencios entre piezas o entre piezas y palabras estaban, asimismo, cronometrados y escritos en la planificación de la programación. Los *speakers* debían mantener (además de una excelente dicción en cualquiera de las lenguas utilizadas, para lo cual se sometían a estrictas pruebas) no solo un registro de voz constante, sino un ritmo homogéneo. Toda la audición de la radio, sostiene Lange (1938: 121), debía ser regida por “el principio estético de la no interrupción de las obras”, criterio que, según sostiene, fue empleado por primera vez en América en el SODRE. Sin embargo, es necesario subrayar que Lange siempre estaba pensando en el radioescucha. La radio debía ser una experiencia de aprendizaje activo, por lo cual editaba librillos para que los oyentes pudieran seguir (o elegir) la programación. Por otro lado, dado que la programación estaba destinada a la formación del público – Lange creía en este principio educativo – fue cambiando el sistema de organización de la programación de acuerdo con lo que consideraba era la progresiva “elevación” de la formación. De este modo, en la primera década las programaciones estaban regidas por un criterio que podría llamarse topográfico: se recorrían todas las grabaciones de la Discoteca Nacional desde el primero hasta el último casillero de sus archivos por orden de colocación. A tales efectos, se vendía al público el catálogo de los discos archivados en cada uno de los muebles y se advertía entonces por la prensa diaria: “de 17 a 18hs: números 35 a 48; “de 18 a 20hs: números 49 a 72”, por ejemplo. Cuando se terminaba la recorrida topográfica de cada uno de los muebles, se iniciaba el nuevo ciclo (SODRE, 1963: 97).

Según Lange, en esta primera época el principio de audición se basaba en la variación, para no aburrir a un público no entrenado, evitando presentar programas extensos. Sin embargo, sostiene Lange (1936: 138), “la guía, tal como puede verse, es un programa sin fin” en el que los presupuestos estrictamente estéticos deben ocupar a veces un rol secundario en aras de colocar

primero el objetivo de captar la curiosidad de los oyentes o potenciales oyentes de la radio pública. Este “programa sin fin” sigue además otros criterios para alcanzar el objetivo del interés o curiosidad: la música más ligera, como las operetas y comedias musicales, se transmitían al mediodía; la música de cámara al atardecer; seguido por un programa sinfónico en la noche. Asimismo, la música alternaba con las explicaciones didácticas sobre las piezas, realizadas por expertos en el tema.

Todas estas previsiones hicieron que, a la larga, la programación del SODRE se constituyera también en un flujo ininterrumpido, diferente al de las radios comerciales, pero flujo al fin, que llevó a la formación de audiencias en especial de música erudita, que fueron a su vez constituyendo los circuitos de los conciertos en vivo del Estudio Auditorio del SODRE, con sus cuerpos estables. De este modo, mientras que en la historia social de las comunicaciones se ve el momento de la aparición de la radio y de la industria discográfica como el desplazamiento a un segundo plano del modelo de los conciertos públicos característicos del siglo XIX, el SODRE, al tener una radio, una Discoteca, pero también conjuntos de música que realizaban conciertos en vivo en su propia sala, mantuvo las dos formas de comunicación vivas y retroalimentándose recíprocamente en un peculiar modelo de oferta cultural que alternaba las prácticas culturales de lo “aurático” con las de lo “tecnológico” (Benjamin, 1968). Si en el Siglo XIX, como sostiene Angel Rama (1983: 47), las letras fueron el instrumento de legitimación simbólica de ese “cogollito intelectual” constituido por la *ciudad letrada* que tuvo a su cargo la construcción de la *comunidad imaginada* (Anderson, 1983) del Estado Nación, el SODRE se erigió a partir de fines de la década de 1920 como “la voz del Estado uruguayo.” El SODRE fue también la banda de sonido, el escenario y el telón de fondo del taller de producción intelectual de varias generaciones de uruguayos.

En cuanto a las figuras artífices de los proyectos que han sido el centro de este artículo, el análisis de sus trayectorias intelectuales sugiere grandes coincidencias en cuanto a la importancia de construir una institucionalidad cultural pública para avanzar hacia la democratización cultural, también da cuenta de las esquivas relaciones entre intelectuales, Estado y política. En el caso de Curt Lange, si bien nunca llegó a tener en el Uruguay un liderazgo intelectual de la talla de Andrade, sí es considerado a nivel continental uno de los mayores musicólogos de América Latina, reconocimiento que hasta el día de hoy también se desconoce en el país en el que se afincó. En 1948, cansado de lidiar con la burocracia del Estado uruguayo, renuncia a su cargo en el SODRE y acepta la oportunidad de crear un Departamento de Musicología en la Universidad de Cuyo.

En el caso de Andrade, su experiencia en el Departamento de Cultura en San Pablo constituyó un momento de efervescencia y entusiasmo intelectual en el cual prácticamente dejó su vida (“me olvidé completamente de mí:

soy un departamento de cultura”) pero que constituyó también finalmente un elemento de frustración. Con el golpe de Estado de noviembre de 1937, que instauró el Estado Novo, Fabio Prado fue sustituido en la Municipalidad de San Pablo y al poco tiempo Andrade es apartado del cargo, incluso llegando a serle endilgadas sospechas de mala gestión de fondos que nunca fueron probadas.

Recibido 13/5/2018 | Revisto 15/3/2019 | Aprobado 9/5/2019

María Inés de Torres es PhD Literatura y Cultura Latinoamericana y M.A en Estudios Culturales por la Universidad de Pittsburgh (1997). Publica regularmente en revistas académicas de América Latina, Europa y Estados Unidos. Ha publicado los libros *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del Uruguay del siglo XIX* (2013); y *La guerra de las palabras: escritura y política en el Río de la Plata* (2008) y compilado el conjunto de ensayos *Territorios en disputa. Prensa literatura y política en la modernidad rioplatense* (2017).

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor & Horkheimer, Max. (1970) [1947]. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur.

Alvarenga, Oneyda. (1938). Pequena contribuição ao estudo das questões de organização discotecária. *Boletín Latinoamericano de Americanismo Musical*, 4, p. 267-278.

Anderson, Benedict. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

Andrade, Mário de. (1933). *Música, doce música*. São Paulo: LG Miranda.

Arcanjo Junior, Loque (2011a). Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o americanismo e o nacionalismo musicais (1932-1944). *Temporalidades*. Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, 3/1. Disponible en <www.fafich.ufmg.br/temporalidades>. Consultado en 8 mayo 2014.

Arcanjo Junior, Loque. (2011b). Heitor Villa-Lobos entre o nacionalismo de Mário de Andrade e o americanismo de Francisco Curt Lange. *Revista Modus*, 6/9, p. 21-35. Disponible en <<http://revista.uemg.br/index.php/modus/article/view/737>>. Consultado en 15 jul. 2018.

Benjamin, Walter. (2014). *Juicio a las brujas y otras catástrofes. Crónicas de radio para jóvenes*. Buenos Aires: Interzona Editora.

Benjamin, Walter. (1968). The work of art in the age of mechanical reproduction. In: *Illuminations. Essays and reflections*. New York: Harcourt, Brace & World, p. 217-252.

Bomeny, Helena. (2012). *Um poeta na política. Mário de Andrade. Paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Buscacio, Cesar Maia. (2009). *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)*. Tese de Doutorado em História Social. IFCS/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Calil, Carlos Augusto & Penteado, Flávio Rodrigo (org.). (2015) *Me esquecí completamente de mim, sou um Departamento de Cultura*. San Pablo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Casanova Delfino, Eduardo & Campodónico, Miguel Ángel. (2011). *Historias del Sodre narradas por Eduardo Casanova*

Delfino y escritas por M.A. Campodónico. Montevideo: DC-MEC/Fondos Concursables.

Chávez Ortiz, Ivonne Grethel. (2012). La radio como experiencia cultural: un panorama de la radiodifusión en el ámbito internacional y los inicios de la radio educativa en el periodo nacionalista en México 1924-1936. *Signos históricos*, 14/28, p. 114-148. Disponible en <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202012000200004&lng=es&nrm=iso>. Consultado en 20 dic. 2018.

Frugoni, Emilio. (1923). *Poemas montevidéanos*. Montevideo: Maximino García.

Kang, Jaeho. (2014). *Walter Benjamin and the media*. Cambridge: Polity Press.

Lange, Francisco Curt. (1946). A manera de prólogo. *Boletín Latino Americano de Música*, 6, p. 31-48.

Lange, Francisco Curt. (1938). Fonografía pedagógica. III. La Discoteca Nacional. *Boletín Latinoamericano de Americanismo Musical*, 4, p. 99-131.

Lange, Francisco Curt. (1936). La difusión radio-eléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión cultural y científica. *Boletín Latino Americano de Música*, Lima, 2, p. 131-142.

Mourão, Rui. (1990). *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia.

Moya, Fernanda Nunes. (2014). *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940*. Tese de Doutorado em história. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Disponible en <<http://hdl.handle.net/11449/121976>>. Consultado el 14 ago. 2018.

Moya, Fernanda Nunes. (2015). Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940. (Dossiê Estética de resistência no pós-1964). *Revista Temporis [Ação]*, 15/2, p. 17-28. Disponible en <<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>>. Consultado el 4 jul. 2015.

Moya, Fernanda Nunes. (2011a). *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Moya, Fernanda Nunes. (2011b). O “americanismo musical” de Francisco Curt Lange (décadas de 1930 e 1940). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (Anpuh)*, p. 1-12. Disponible en <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308151614_ARQUIVO_TextoAnpuh2011.pdf>. Consultado el 27 mar. 2014.

Rama, Ángel. (1983). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Roldán Vera, Eugenia. (2009). Los orígenes de la radio educativa en México y Alemania: 1924-1935. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 14/40, p. 13-41. Disponible en <<https://www.redalyc.org/pdf/140/14004003.pdf>>. Consultado el 4 ago. 2018.

Rosenthal, Lecia (ed.). (2014). *Radio Benjamin*. London: Verso.

Rotman, A. (2014). Las radios universitarias, Argentina frente a un nuevo paradigma de la comunicación. In: Martín Peña, D. & Ortiz Sobrino, M.A. (comps.). *Las radios universitarias en América y Europa*. Madrid: Fragua.

Sodre. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. (1963). *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 y 1962*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública.

Toni, Flávia Camargo & Carozze, Valquíria Maroti. (2013). Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 57, p. 181-204. Disponible en <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742013000200008&script=sci_arttext>. Consultado el 4 feb. 2015.

Toni, Flávia Camargo. (2004). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. San Pablo: Sesc.

Williams, Raymond. (2011) [1974]. *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

CURT LANGE E MÁRIO DE ANDRADE: MÚSICA, RADIODIFUSÃO PÚBLICA E POLÍTICA CULTURAL NA DÉCADA DE 1930

Palavras-chave

Rádio escola;
Discoteca Pública;
política cultural;
institucionalidade
cultural;
história cultural

Resumo

Na década de 1930 o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997) estabeleceu importante correspondência epistolar com Mário de Andrade, intensificada desde 1935, quando este é nomeado diretor do Departamento Municipal de Cultura e Recreação de São Paulo durante a administração de Fábio Prado. Esta correspondência teve como eixo um interesse comum enquanto servidores públicos: a criação de uma Rádio Escola e de uma Discoteca Pública, de cuja direção Mário de Andrade encarregou sua discípula Oneyda Alvarenga. Neste artigo, analiso as visões de Curt Lange e Mário de Andrade, à luz de seus contextos culturais, políticos e tecnológicos, sobre o lugar do Estado na construção de uma instituição de serviço público, em especial suas concepções sobre a radiodifusão pública como veículo educativo e o lugar de destaque da Discoteca Pública nessa proposta.

CURT LANGE AND MÁRIO DE ANDRADE: MUSIC, PUBLIC RADIO AND CULTURAL POLICY IN THE 1930S

Keywords

Rádio escola;
Discoteca Pública;
política cultural;
institucionalidade
cultural;
história cultural

Abstract

In the 1930s, the German-Uruguayan musicologist Francisco Curt Lange (1903-1997) began an important correspondence with Mário de Andrade, the flow of letters between them intensifying from 1935 when the latter was named director of the São Paulo Municipal Department of Culture and Recreation under the Fábio Prado administration. This correspondence revolved around a shared interest as civil servants: the creation of a School Radio channel and a Public Record Library, the direction of which Mário de Andrade entrusted to his disciple Oneyda Alvarenga. In this article, I analyse the views of Curt Lange and Mário de Andrade, in light of their cultural, political and technological contexts, on the role of the State in building a public service institution, especially their conceptions of public radio broadcasting as an educational vehicle and the leading place of the Public Record Library in this proposal.