



De Bragado a Nueva York: derivas de un tenor local en la trama cultural de la ópera internacional

Guillermina Guillamon*


Universidad Nacional de Tres de Febrero/Conicet, Argentina
<https://doi.org/10.15446/historelo.v13n27.85621>

Recepción: 18 de marzo de 2020
Aceptación: 11 de septiembre de 2020
Modificación: 21 de septiembre de 2020

Resumen

Este artículo reconstruye y analiza la trayectoria de Florencio Constantino, un inmigrante vasco que llegó a Buenos Aires con oficio de peón y que, en menos de diez años, se convirtió en un tenor de reconocimiento internacional y estrella de las emergentes industrias discográficas. Más allá de la singularidad del caso, esta excepcionalidad, la trayectoria de este “empresario de sí mismo” constituye un prisma a través del cual acercarse a las experiencias culturales —tanto exitosas como truncas— de entresiglos. La reconstrucción de su historia de vida se realiza mediante el abordaje de un amplio *corpus* documental compuesto por prensa del período 1890- 1910 de carácter nacional e internacional. La metodología propuesta para el análisis del caso retoma herramientas cualitativas de la historia regional para reponer espacialidades micro en un contexto macro y de la perspectiva pragmática que nos permite hacer énfasis en los cursos de acción desplegados por Constantino. Tras el recorrido propuesto, el artículo muestra cómo el análisis de trayectorias culturales situadas en los márgenes del centro cultural arroja luz sobre formas específicas de atravesar y apropiarse de la modernidad cultural, así como dar cuenta de la emergencia de nuevas formas de consagración, de afición y circuitos artísticos.

Palabras clave: Florencio Constantino; trayectoria biográfica; modernidad cultural; cultura musical; Buenos Aires; siglos XIX-XX.

* Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Argentina. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) con sede en el Instituto de Estudios Históricos de la UNTREF. Docente adjunta de la UNTREF en la carrera de Historia. Este artículo fue realizado en el marco del proyecto de investigación posdoctoral titulado “La música en acción: músicos, cantantes y empresarios teatrales en Buenos Aires (1821-1840)”, financiado por Conicet. Agradezco la generosidad de Marcela Coñequir, museóloga y directora del Archivo Municipal de Bragado, quien me permitió el acceso al *corpus* documental aquí trabajado. Correo electrónico: guillerminaguillamon@untref.edu.ar; guillermina.guillamon@gmail.com  <http://orcid.org/0000-0001-8097-5593>



Cómo citar este artículo/ How to cite this article:

Guillamon, Guillermina. 2021. “De Bragado a Nueva York: derivas de un tenor local en la trama cultural de la ópera internacional”. *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local* 13 (27): 49-79. <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n27.85621>

From Bragado to Nueva York: A Local Tenor Adrift in the Cultural Plot of International Opera

Abstract

This article rebuilds and explores Florencio Constantino's trajectory, that of a Basque immigrant who would arrive in Buenos Aires as a workman and would turn into an internationally renowned tenor and a star of the emerging record labels in less than ten years. Apart from this uniqueness, an exceptional nature, the entrepreneur by himself's trajectory becomes a prism thorough which we can approach the cultural turn-of-the-century experiences, either successful or truncated. Rebuilding his life history is accomplished by addressing documentary corpus made by the 1890-1910 press, both national and international. The methodology proposed for this analysis considers qualitative tools from regional history to reinstate micro specialties in a macro context and those from a pragmatic perspective to allow us focus on the courses of action Constantino took. The article shows, across this itinerary, how the analysis on the cultural trajectories based on the margins of the cultural center sheds light on the specific ways of experiencing and owing the cultural modernity as well as those of accounting for the emergency of the new ways of recognition, passion and artistic circuits.

Keywords: Florencio Constantino; biographical trajectory; cultural modernity; musical culture; Buenos Aires; XIX-XX century.

De Bragado a Nova York: desvios de um tenor local no tecido cultural da ópera internacional

Resumo

Este artigo reconstrói e analisa a trajetória de Florencio Constantino, um imigrante basco que chegou a Buenos Aires como trabalhador braçal e que, em menos de dez anos, tornou-se tenor e estrela internacionalmente reconhecido das emergentes indústrias fonográficas. Para além da singularidade do caso, desta excepcionalidade, a trajetória deste “empresário de si” constitui um prisma para abordar experiências culturais —tanto exitosas como truncadas— dos séculos. A reconstrução da história de sua vida é feita por meio da abordagem de um amplo *corpus* documental constituído pela imprensa nacional e internacional do período 1890-1910. A metodologia proposta para a análise do caso parte de ferramentas qualitativas da história regional para substituir as microespacialidades em um contexto macro e de uma perspectiva pragmática que nos permite enfatizar os cursos de ação desenvolvidos por Constantino. Após o percurso proposto, o artigo mostra como a análise das trajetórias culturais localizadas nas margens do centro cultural lança luz sobre modos específicos de atravessar e se apropriar da modernidade cultural, bem como dar conta do surgimento de novas formas de consagração, de passatempo, e circuitos artísticos.

Palavras-chave: Florencio Constantino; trajetória biográfica; modernidade cultural; cultura musical; Buenos Aires; séculos XIX-XX.

Introducción

Este artículo reconstruye la trayectoria de Florencio Constantino, un inmigrante vasco que llegó en 1889 a la ciudad de Bragado, en el interior de la provincia de Buenos Aires, con oficio de peón y que, en menos de 10 años, se convirtió en un tenor de reconocimiento internacional y estrella de las principales discográficas estadounidenses. No obstante, con estas particularidades Constantino no conforma el panteón de los divos de la lírica en Argentina ni es mencionado en trabajos académicos.

Reconstruir el caso de Constantino y problematizar su trayectoria de vida nos sitúa en un doble recorrido teórico-conceptual. Por un lado, nos invita a pensar la modernidad cultural —específicamente el escenario musical— desde y en vinculación con una escala regional como también en un marco más amplio y flexible que el del Estado-nación. Ello nos conduce, también, a reflexionar sobre las experiencias y trayectorias de vida y reponer un debate teórico que prioriza la propia acción —plural y diversa— de los individuos en la reconstrucción de las trayectorias y los contextos sociales.

Asimismo, este análisis nos permite invertir la escala de análisis y reconstruir contextos plurales y procesos de más largo alcance, vinculando las dimensiones micro y macro.¹ A partir del abordaje del archivo creado por Julio Goyén Aguado —ciudadano bragadense aficionado a la ópera e interesado en la historia de vida de Constantino—, buscamos reconstruir la vida del tenor para analizar aquello que se ha denominado como un “sistema de contexto”: las incertidumbres de las elecciones, que descomponen las realidades articuladas en un solo tiempo, que restituyen las múltiples situaciones en las cuales el sujeto pudo reorganizar su experiencia, configurar estrategias y construir diferentes identidades (Bensa 2015, 60).

1. Asimismo, la microhistoria ha reflexionado en torno a las limitaciones de las fuentes, específicamente sobre la mediación que supone la intervención de sujetos de la cultura dominante y que convierte a la fuente en un documento opaco, deformado. Pero aún en esta complejidad hay una certeza: de la cultura y de su condición social no escapa nadie. Derivado de este supuesto, se entiende que las fuentes ofrecen huellas, indicios que pueden constituir un hilo a través del cual reconstruir las experiencias y representaciones propias de las culturas populares. En este sentido, la propuesta del paradigma indiciario es expuesta en Ginzburg, específicamente véase la Introducción y el capítulo “El inquisidor como antropólogo” (2014, 9-18, 395-412).

Por ello, luego de reponer brevemente un conjunto de aportes teóricos que nos permiten situar la especificidad y el aporte del caso, en el apartado Florencio Constantino o cómo pasar de cosechar trigo en Bragado a cantar en Nueva York y grabar con *Victor* analizamos parte de su complejo derrotero profesional. Para ello, reconstruimos una serie de momentos en donde se vinculó con espacios artísticos porteños, obtuvo el apoyo de mecenas culturales y, finalmente, estableció un circuito de temporadas en los principales teatros de Estados Unidos y Europa. Este tránsito y conformación de redes, atravesado por un sólido manejo de su imagen estética, permite situarlo como parte de un incipiente *star system* musical, que se iniciaría posteriormente a nivel local con figuras vinculadas al tango, específicamente con Carlos Gardel.

De forma complementaria, nos interesa indagar otras dimensiones constitutivas de su trayectoria que complementan y complejizan la única construcción biográfica que se realizó de su historia de vida y que nos alejan de una visión que prioriza la narración de una sucesión de hechos fortuitos que confluyeron en el éxito del tenor. De esta forma, datos que parecieran ser solo anécdotas se transforman en posibles explicaciones de su derrotero biográfico y, más específicamente, de su trunca carrera. Por ello, en otro apartado buscamos indagar sobre las estrategias fallidas y fracasos que Constantino tuvo que sortear y que pueden ofrecernos otro camino para comprender su historia de vida.

Por último, sistematizamos un conjunto de aportes y de nuevas preguntas que se inauguran en este trabajo. Así, en un primer lugar, nos interesa señalar que el abordaje del caso de Constantino nos permitió realizar un doble movimiento analítico. Por un lado, observar situaciones y coyunturas particulares que en un enfoque macro se perderían de vista o se anularían. Por otro, reponer acciones y respuestas situadas en un contexto particular que, si bien es parte de un proceso más amplio, no está determinado por este. En consecuencia, nos permitió pensar al contexto antes que como un a priori, como la consecuencia del análisis de las acciones desplegadas por Constantino en su trayectoria profesional.

En segundo lugar, el caso nos permitió dar cuenta de fenómenos que, propios de la modernidad cultural, Constantino tuvo que atravesar, apropiarse y en mucho

de los casos padecer: la consolidación de un circuito lírico consolidado en las grandes ciudades, la emergencia de nuevas tecnologías y vínculos contractuales entre reconocidos empresarios y los artistas, así como el progresivo surgimiento del estereotipo de estrella artística. En suma, este “empresario de sí mismo” antes que una excepción o un artista exótico constituye un prisma a través del cual acercarse a las experiencias culturales de entresiglos de una provincia que excede a la ciudad capital.

El sujeto en acción: del contexto al caso, de la microhistoria a la historia global

La trayectoria de Florencio Constantino difícilmente pueda ser representativa de un cantante de ópera de entresiglos del circuito cultural porteño.² Sin embargo, lo que aquí emerge como una historia de vida con excepciones, nos permite reflexionar en torno al potencial de este tipo de análisis tanto para indagar en una serie de contribuciones teórico-metodológicas como para reflexionar en torno al potencial de los archivos situados por fuera de las grandes ciudades. Esta confluencia de aportes y debates, al tiempo que vuelve al caso pertinente para indagar en la cultura de entresiglos, le otorga una especificidad que lo convierte en un objeto de estudio que se despliega en un complejo entramado de redes y situaciones. Ambas dimensiones nos obligan, en suma, a priorizar el análisis de los cursos de acción para, a partir de allí, reconstruir los contextos.³

2. Este trabajo se inserta en un proyecto de más largo aliento, que busca indagar sobre las trayectorias de músicos y empresarios teatrales a fin de analizar las vinculaciones entre prácticas artísticas, agencia, modernización, profesionalización y Estado. Al respecto, véase: Guillamon (2020a y 2020b).

3. No desplegamos aquí los debates en torno a la agencia en tanto dimensión analítica fundamental para dar sustento al giro pragmático. No obstante, creemos necesario dar cuenta de un doble fenómeno en relación al concepto de agencia. Por un lado, la capacidad cognoscente de los sujetos, en tanto pueden influir y hasta accionar contra las mismas estructuras que los constituyen (Giddens 2014). Por otro lado, la subjetividad subyacente a esa agencia que, construida cultural e históricamente, se caracteriza por la capacidad de los sujetos para pensar, reflexionar, accionar y dar sentido. Siguiendo a Ortner (2005, 29): “[la] agencia no es una voluntad natural u originaria, adopta la forma de deseos e intenciones específicas dentro de una matriz de subjetividad: de sentimientos, pensamientos y significados (culturalmente constituidos)”.

Sobre el archivo Florencio Constantino: un aficionado y la conservación —azarosa— del patrimonio

De oficio espeleólogo y de ascendencia vasca al igual que Constantino, el bragadense Julio Goyén Aguado construyó a lo largo de más de diez años un archivo sobre el tenor. Con más de 100 carpetas, el *corpus* que construyó da cuenta no solo de su tenacidad para lograr el material sino también de los obstáculos que tuvo que sortear y las estrategias discursivas y simbólicas que configuró para hacerse del material. Una vez fallecido en 1999, su esposa decidió vender el archivo y, afortunadamente, la Municipalidad de Bragado decidió comprarlo.⁴

Dicho *corpus* documental se encuentra conformado tanto con papeles originales —libretos, fotos, discos y escritos personales—, con fotografías —de diarios, revistas, libros, programas e imágenes—, con fotocopias —también de diarios, revistas, fotografías, entre otros— con escritos personales y toma de apuntes del autor de fuentes que Goyén no pudo fotografiar y con cartas que el investigador había enviado para obtener material al exterior y con las respuestas correspondiente.⁵ Así, tres subjetividades se encuentran en la conformación y uso del archivo: la de su protagonista, Florencio Constantino, la del recopilador y autor del archivo, Goyén, y la autora de este artículo, que recorta y selecciona nuevamente.

Rara vez visitado, hoy forma parte del Archivo Municipal de Bragado, en donde también se encuentran fuentes relativas al Juzgado de Paz, censos y otros expedientes y papeles de gobierno. Aunque la ciudad cuenta con un teatro que es referencia en la zona oeste de la Provincia de Buenos Aires —consecuencia de su

4. La ciudad de Bragado se encuentra en el centro noroeste de la provincia de Buenos Aires, por lo que sus tierras son de las más fértiles para la producción agropecuaria. Actualmente cuenta con aproximadamente 33 000 habitantes, haciendo de Bragado la ciudad que menos crecimiento poblacional tuvo en las últimas décadas.

5. Es necesario realizar una aclaración respecto de la conformación del *corpus* documental con el que aquí trabajamos y dimos cuerpo a este artículo. Si bien toda la prensa está citada dado que así está referenciada en el fondo documental de Goyén, en varios casos solamente hay fotos de las secciones o artículos de los diarios y no se indica el número del mismo, aunque si el título del diario, el lugar y la fecha. Por ello, mientras que algunos pudieron ser rastreados en repositorios digitales online y se incorporaron los datos faltantes, en otros casos no se encontró el ejemplar por lo que se dejó la referencia con la indicación sin número (s/n).

acústica y de su historia y moderna infraestructura— y que fue construido por el tenor en agradecimiento a Bragado, su archivo se encuentra en un aula de la Escuela de Arte, en donde funciona el Archivo de Bragado.

La afición de Goyén por el circuito lírico lo condujo a situar su interés en un personaje de su propia ciudad, dando como resultado la biografía (Goyén1993). El libro evidencia el interés por construir un relato local capaz de dotar a la ciudad de un referente cultural que, al mismo tiempo, permitía situar a Bragado a la par de otras grandes ciudades bonaerenses. Para hacerlo debía recolectar todas las huellas que Constantino había desplegado en Estados Unidos, Europa y Buenos Aires y que, en su totalidad —cartas, fotos, prensa original— forman actualmente parte del archivo.⁶ La forma de lograr interpelar a los teatros internacionales fue el envío de múltiples cartas pidiendo dicha información.

Ante la ausencia de respuesta, Goyén reforzó el pedido mediante la invención de un cargo nunca existente: director del museo Florencio Constantino. Cartas selladas con dicha jerarquía evidencian no solo la necesidad de legitimar su tarea, sino también que varios teatros europeos y estadounidenses parecían no registrar en su cronología de divos a Constantino. Esta estrategia, que pareciera ser una anécdota, no solo le permitió hacerse de innumerable material, sino que conduce a una dimensión que abordamos en el presente artículo: las estrategias fallidas, enfrentamientos y quiebras que Constantino tuvo que sortear y que siquiera son profundizados en la biografía en cuestión. Así, biografiado y escritor, además de compartir lazos de nacionalidad y haber vivido en la misma localidad, tuvieron otro aspecto en común: la invisibilización de sus frustraciones.

En suma, esta breve reseña busca dar cuenta del potencial de los archivos regionales para indagar en torno varios aspectos. Por un lado, sobre los intereses locales de conservación y difusión del patrimonio que, en muchos casos, constituye parte fundante de la historia de las ciudades alejadas del centro y que son recuperados más por azar que por una política de conservación de archivos. Por otro,

6. Se aclara que el *corpus* de prensa aquí citado forma parte del acervo documental del Archivo Florencio Constantino que forma parte del Archivo municipal de Bragado, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

permite visibilizar una red de actores que, casi siempre estando alejados de los ámbitos de poder municipales, son los principales agentes y responsables de construir una historia cultural y política de las ciudades en cuestión. Por último, nos invita a reflexionar sobre la necesidad de incorporar al análisis historiográfico de ciudades que, estando alejadas de la capital, evidencian dinámicas de circulación y apropiación de elementos y prácticas culturales cuyo abordaje permiten complementar una historia geográficamente más amplia tal como la provincial o nacional. Pero, por sobre ello, reponer a otros actores y espacios nos habilita a repensar y complejizar una historia que, aún con debates y notables avances, no deja de estar centrada en los grandes archivos nacionales y provinciales, así como estar fundada en intereses de investigaciones situados en la ciudad de Buenos Aires.

Aportes y debates para problematizar el cambio de escala: del contexto a la acción y viceversa

En primer lugar, el análisis de caso nos invita a reflexionar en torno a la necesidad de pensar la modernidad cultural —específicamente el escenario musical— desde y en vinculación con una escala regional como así también en un marco más amplio y flexible que el del Estado-nación. Así, resultan pertinentes los aportes de la historia regional para poner en el centro del análisis las experiencias y contextos en tanto que,

[...] la apelación a lo regional/local implica toda una declaración de principios, tanto teórica como metodológica, pues la reducción de escala no refiere meramente a un ajuste para ver lo que en un nivel macro no puede observarse, sino a un intento por revelar lo particular dentro de grandes procesos y fenómenos, que tiene interés en sí mismo, más allá de que pueda o no llegar a expresar tendencias generales (Fernández 2015, 200).

Situar el foco de análisis en las acciones y en la interacción social nos obliga a dejar de lado toda conceptualización previa que entienda al contexto como un a priori, en tanto una sería algo preexistente que, a su vez, tendría rasgos de homogeneidad (Bandieri 2017, 19).

De forma complementaria al cambio de escala, los estudios de historia regional permiten poner a debate la supremacía de un relato nacional que al tiempo que generaliza las contribuciones, anula la posibilidad de pensar una dinámica histórica que no sea aquella que se sitúa en la misma dirección civilizatoria y de progreso que el Estado central. El potencial del aporte radica en que constituye “una alternativa posible para superar las visiones fuertemente centralizadoras de las historias nacionales todavía vigentes, donde las fronteras estatales, ya sea las de las provincias como las de las naciones, actúan muchas veces como límites para la construcción” (Bandieri 2017, 15). En suma, proponemos aquí partir del abordaje de una trayectoria para poner el énfasis analítico en el despliegue de los cursos de acción que los individuos crean y significan los mundos, los contextos, que habitan.

Así, este artículo parte de un caso no tanto en búsqueda de generalizar respuestas, sino de elaborar interrogantes que pueden tener carácter general pero que prioriza las respuestas particulares y, en consecuencia, diferentes (Levi 2018, 22). La reducción de la escala de observación, fundada a su vez en la crítica a los análisis estructurales y generalizadores, tiene en este trabajo la ambición de identificar en el objeto de estudio aspectos y dimensiones de la acción que otorgan singularidad a los procesos históricos.

De ello se deriva el potencial de la perspectiva microhistórica que, mediante el cambio de la escala de observación, “va más allá de la instancia de explicación de los procesos sociales, implicando claramente una apuesta por la comprensión de la experiencia social de los actores” (Kindgard 2003, 110). En este sentido, el estudio de trayectorias permite invertir la escala de análisis y reconstruir contextos y procesos de más largo alcance, anulando la diferencia entre micro y macro. A su vez, nos permite pensar cómo en determinadas historias de vida —tal el caso de Florencio Constantino— confluyen y se condensan diversas dimensiones de lo social y cultural que nos aleja de un contexto homogéneo, unificado, el cual condicionaría las opciones de los actores.⁷

7. Esta forma de abordar una historia de vida se inserta en los debates en torno a las limitaciones del enfoque biográfico (Bourdieu 1986; Passeron 1990).

Ello nos conduce, también, a reflexionar sobre las experiencias y trayectorias de vida y reponer un debate teórico que prioriza la propia acción —plural, diversa— de los individuos tanto en la reconstrucción de las trayectorias como de los contextos sociales. De este modo, indagar en torno a qué hicieron los actores —particularmente en una escena cultural de entresiglos que se ampliaba y diversificaba aceleradamente— nos conduce a la descripción del mundo que habitaron: es en la propia acción en donde se construye el contexto en el que dichas acciones cobran sentido y los actores se comprometen con él (Garzón 2017, 17-20).

Así, este trabajo se inserta en los debates y propuestas actuales de la denominada historia pragmática, perspectiva que encuentra en la microhistoria una vía de reflexión en torno al “contexto” y a la relación de los individuos con las estructuras, vinculada a la creciente tematización sociológica de una agencia compleja. La microhistoria le permite a la propuesta pragmática captar las acciones y motivaciones de los individuos dentro de sus propios marcos de referencia y de relaciones establecidas. Así, en suma, lo que aquí buscamos realizar mediante el abordar de la trayectoria de Constantino es “una historia que remita su lógica a su propio desarrollo, en el que las tendencias y las formas se constituyen y se reactivan en las situaciones, que se preocupe por lo que los actores piensan acerca de lo que hacen” (Garzón 2017, 139).

Florencio Constantino, cómo pasar de cosechar trigo en Bragado a cantar en Nueva York y grabar con *Victor*

De resumir la vida de Florencio Constantino (1868-1918) diríamos que fue inmigrante vasco, de oficio peón que en tan solo 10 años se transformó en un tenor de reconocimiento internacional. Sin embargo, como toda trayectoria, el derrotero de vida suele ser más complejo que el relato continuista de la ilusión biográfica —que, hasta hace unas décadas, dominó en el relato del campo historiográfico—.

Florencio arribó desde Bilbao con su esposa —con veintiún y veintidós años respectivamente— sin ningún tipo de conocimiento ni experiencia musical, tan solo con un pasado vinculado al trabajo en las minas en Somorrostro y Ortuella,

como maquinista y como oficial en el servicio militar en Bilbao. Conoce a Luisa Arrigorriaga y, frente a la negativa de los padres de ella ante el casamiento, deciden embarcarse hacia Argentina —con pasajes que le piden a la empresa donde Florencio había trabajado—. Al arribar a Buenos Aires se establecieron en la ciudad de La Plata —capital de la provincia de Buenos Aires—, luego en Avellaneda y en Lobos, hasta dirigirse a Bragado, ciudad en la que vivían los tíos de Luisa. Allí compraron una trilladora —mediante crédito— y se abocaron al arado y la siembra como contratistas. El auge del modelo agroexportador en Argentina le permitió a Constantino reponerse del préstamo y tener la solvencia económica necesaria como para iniciar una vida social y cultural en Bragado.

Fue en dicha ciudad donde descubrieron su capacidad para el canto y su histriionismo para convertirse, a futuro, en una estrella lírica. Los espacios en donde cantó evidencian, también, la dinámica de la sociabilidad cultural que aún se desarrollaba con notable predominio por sobre otras en las ciudades por fuera de la capital: la de tipo religioso, en la Iglesia y aquella de carácter asociacionista, en la Sociedad Española.⁸ El encuentro con músicos y el consecuente consejo de perfeccionarse en el canto conduce al primer paso en la carrera de Constantino: viajar a Buenos Aires en 1895.

A partir de allí comenzó un largo derrotero de viajes, vínculos con espacios artísticos y mecenas culturales y, finalmente, la configuración de un circuito de temporadas en los principales teatros de Estados Unidos, Europa y América Latina. En consecuencia, el interrogante que surge es saber cómo en tan poco tiempo Constantino logró consolidarse como un tenor de reconocimiento internacional no obstante su falta de formación en el canto lírico. Ante ello se propone realizar en este apartado un breve recorrido de su trayectoria que da cuenta de un doble movimiento realizado por el cantante. Por un lado, que el tránsito y conformación de redes, complementado con un sólido manejo de su imagen estética, le permitió situarse

8. Si bien ambos de sociabilidad pueden pensarse como características de mediados del siglo XIX de la ciudad de Buenos Aires, constituyeron espacios y dinámicas de interacción social que perduraron en ciudades de la provincia. Para un abordaje en profundidad véase: González (2008). Asimismo, sobre la especificidad de la dinámica cultural y artística de fin de siglo en Argentina véase el trabajo de Bruno (2014).

en un incipiente *star system* musical que, en términos globales, se consolidaría en las décadas entrantes. Constantino es, en suma, un empresario de sí mismo. Sin embargo, parte del éxito debe ser puesto a debate si se tienen en consideración las reseñas de las obras que, en muchos casos, señalaban las falencias del cantante. Por ello, también postulamos que una de las estrategias desplegadas por Constantino fue permanecer poco tiempo en cada escena lírica, intercalando entre su rol de cantante y empresario, dejando poco margen a que la crítica musical difundiera sus carencias más allá de la temporada. Este doble movimiento puede advertirse en lo que recortamos y definimos como cuatro momentos a lo largo de su trayectoria.

El primer momento abreva sus inicios en el escenario artístico porteño y su consolidación en el circuito lírico. Una vez en Buenos Aires en 1895, Constantino fue presentado en La Colmena Artística, espacio de vanguardia cultural en el que confluyeron tanto artistas como aficionados, la mayoría de ellos españoles.⁹ Luego de dicha presentación, recurrió al diario *El Correo Español* para solicitar ayuda económica de algún mecenas porteño. Se publicó entonces una nota que advertía que “[...] el poseedor de tan hermosa voz carece en absoluto de recursos con qué dedicarse al estudio, entre los socios del Club [español] se abrió la noche del día 30 una suscripción con cuyo producto podrá cultivar el tesoro con que la naturaleza lo ha dotado” (*El Correo Español*, 1895). Si bien logró el cometido, fue el encuentro con el escritor vasco Francisco Grandmontagne Otaegui aquel que logró posicionarlo en la opinión pública porteña. En una extensa nota sobre el cantante titulada “De la parva al teatro”, Grandmontagne al tiempo que hizo una breve semblanza de su vida, describió lo que creemos constituye la mejor pintura de Constantino:

No sé de dónde sacó la piel de nutria con que se me apareció esta mañana. Desde entonces se familiarizó de un modo sorprendente con la vida de bambalinas. Iba a todos los teatros, conocía a todo el mundo [...] llamaba maestro a cuanto actor o músico veía, halagando todas esas vanidades desnudas y grotescas que imperan en el teatro [...] En un mes aprendió a hablar de corrido el italiano, se había asimilado toda la jerga, estaba al tanto de todos los líos y fomentaba algunos. No queda en él ni rastro del trillador. Andaba, hablaba y vestía como un actor célebre (*La Prensa*, 1895).

9. Sobre los espacios artísticos que comenzaron a gestarse en Buenos Aires hacia finales de siglo puede verse el trabajo de Malosetti (2001).

Los elogios parecieron funcionar y hacia fin de año los dos principales teatros de Buenos Aires, el Odeón y el Victoria, compitieron para tenerlo como figura.¹⁰ No obstante, aunque triunfó la oferta de Francisco Pastor —empresario y dueño del Odeón— y Mariano Bosch —crítico teatral y musical—, el debut se canceló y recién el mes siguiente Constantino cantó en el Odeón. Aunque la prensa refirió a su actuación como buena, no dejó de aconsejar que el cantante “[...] obrará con discreción y prudencia si una vez terminado su actual compromiso, se dedica exclusivamente al estudio, para lo cual le convendría hacer un viaje a Europa” (*El Correo Español*, 1896). Sin embargo, antes de comenzar su viaje, Constantino incursionó por primera vez como empresario y sin más conocimiento que aquel que adquirió en un año, logró hacerse —sin plan pero sí con promesas de recuperar ganancias— de la licitación de la temporada de un mes en el Teatro Argentino de La Plata (*La Nación*, 1903).

Este primer acercamiento al escenario artístico porteño nos conduce a un segundo momento de perfeccionamiento y ampliación del horizonte profesional de Constantino en el circuito lírico en Europa. Si bien no profundizaremos en este período, solo nos interesa señalar que en aproximadamente cinco años —*circa* 1899-1904— Constantino cantó en Nueva York, Boston, Filadelfia, Roma, Venecia, Milán, Turín, Madrid, Barcelona, Amsterdam, Lisboa, Bilbao Varsovia, Berlín, Frakfurt, Bucarest, Minsk y San Petersburgo.

Arribó junto a su familia a Italia a realizar estudios, odisea que logró concretar por el mecenazgo de Manuel Méndez de Andrés. Sin embargo, Constantino recordará tiempo más tarde lo costoso que había sido el perfeccionamiento, tanto que “[...] tuve que sacrificar mi mejor indumentaria y hasta los muebles, pues hubo ocasión en que empeñé, incluso, el colchón de mi cama [...] En mis cartas al señor Méndez de Andrés nunca le hablaba de estas cosas” (*Revista Sucesos*, 1913). Sin embargo,

10. Mientras que el teatro Victoria es uno de los espacios más longevos —fue fundado en 1838 y siempre tuvo una actividad con programación—, el Odeón era uno de los nuevos teatros —fundado en 1892— y fue el espacio preferido de diversos artistas españoles. Respecto de ambos, nos interesa señalar que no hay trabajos que aborden específicamente el derrotero de ambos espacios, sino diversos textos que los mencionan dado que constituyeron el escenario en donde diversos artistas y autores desarrollaron sus trayectorias. Sobre ello véase: Shirkin de Testado (2007) y García y Méndez (2012).

Grandmontagne intervino y “[...] amenazó al señor Méndez de Andés con echar por tierra su fama de mecenas con un violento artículo que daría a la luz. El caso es que resolvió aumentarme la subvención” (*El Correo Español*, 1903).

Fue en estos años cuando, como consecuencia de mecenazgos artísticos,¹¹ Constantino logró protagonizar las principales óperas en reconocidos teatros y vincularse con la sociabilidad artística europea y con el pilar fundamental de su meteórica fama: la crítica especializada.¹² Así, muchos diarios, por ejemplo en Varsovia, advirtieron su limitación para el canto en tanto que “[...] aplica los efectos de la misma manera en cada aria, cada dúo o cuarteto, sin tener en cuenta la variedad de atmósfera de cada situación” (*Kurjer Warszawski*, 1900). Para convertirse en un divo de la lírica, el cantante tendría que aspirar a perfeccionarse para así asemejarse a los grandes tenores líricos, tal como Masini a quien suplanta en muchas oportunidades. Así se lo señaló la prensa portuguesa al ironizar sobre la terminación de su apellido en una reseña de una función lírica, la cual “[...] nos dejó la impresión general de que el señor Constantini continuando sus estudios tiene facultades para merecer cada vez más la ‘i’ a la que aspira” (*Mundo*, 1903).

El tránsito por los teatros europeos de las ciudades previamente señaladas y la aceptación cada vez mayor en la crítica de la prensa especializada deviene en lo que definimos como un tercer momento de vinculaciones con sellos discográficos y empresarios teatrales que se desarrolló entre 1905 y 1911-1912. Esta etapa se solapa cronológicamente con la anterior, en tanto su estadía en Londres lo vinculó con las

11. En suma, tal como se ha indicado para otras actividades –como las artes plásticas–, la representación de la ópera posibilita a Buenos Aires situarse como una de las grandes capitales culturales occidentales y, en consecuencia, establecer a la música como una de las prácticas artísticas de vital importancia para la consolidación de una nación moderna. Así, al tiempo que se consolidaban los circuitos teatrales, la alta burguesía apoyaba económicamente la formación de artistas y la realización de obras musicales. Al respecto de la vinculación entre música, progreso y modernidad véase: Guillamon (2018).

12. Si bien la prensa especializada en Buenos Aires se consolidó hacia mediados del siglo XIX, en Europa y Estados Unidos es propia de principios de principios siglo XIX. Al respecto, y específicamente sobre cómo los “conocedores” –*connoisseurs*– obtuvieron su legitimidad con base a la asistencia sistemática a conciertos y construyeron una forma “seria” de escuchar, estableciendo qué era aquello que tendría que ser el gusto musical, convirtiéndose así en críticos musicales véase: Weber (2011, 125).

principales empresas discográficas. Sin embargo, el cambio radical en su carrera profesional sucedió en Estados Unidos, específicamente de mano de la San Carlo Opera Company, la Manhattan Opera Co., Boston Opera Co. y finalmente bajo su propia —y fatídica— Constantino Gran Opera House.

En este recorte temporal se destaca el vínculo contractual establecido con los dos empresarios más importantes del teatro estadounidense: Henry Russell, a cargo de la San Carlo y luego de la Boston y Oscar Hammerstein, director de la Manhattan. Estas relaciones contribuyeron a consolidar a Constantino como un divo de la lírica italiana. Mientras que el primero caracterizó su compañía por un recorrido itinerante por las ciudades estadounidenses, el segundo funcionó en el Manhattan Opera House de Nueva York, creado por Hammerstein para competir con la Metropolitan Opera House. Esto abrió una estrategia de difusión de Constantino que el mismo advirtió prontamente: hacerse de un renombre en diversas ciudades para luego establecerse en la ya consolidada ciudad cultural de Nueva York y ser la figura convocante del teatro.

En las giras por Estados Unidos prontamente se advirtió una similitud entre el nuevo tenor y el italiano Enrico Caruso, uno de los tenores más famosos hasta la actualidad. Si bien los diarios norteamericanos advirtieron que “[...] una nueva estrella, Constantino, ha surgido” (*Oakland Tribune*, 1907). Prontamente señalaron la comparación, en tanto refirieron que “Entre los desconocidos hemos descubierto al señor Constantino, un tenor que en belleza de voz rivaliza con Caruso y en habilidad vocal lo supera” (*Chicago Daily Tribune*, 1907). Constantino notó que la comparación lo situaba en un alto nivel de popularidad y en una entrevista brindada a la revista *Musical America* aprovechó esta situación y, sin recaer en la competencia, hizo hincapié en una supuesta relación que, sin embargo, no podemos afirmar que realmente existiera: “El *Signor* Caruso es un muy querido amigo. Estudiamos juntos hace años y siempre hemos estado en el mejor de los términos. No tengo hacia él más que elogios” (*Musical America*, 1908. Énfasis del original).

Luego de una exitosa temporada con Hammerstein en Nueva York, una serie de problemas sobre el lugar otorgado a Constantino en la cartelera, devino el rompimiento contractual que derivó en un penoso juicio que abordaremos posteriormente. A partir de

este momento, comenzó un alejamiento momentáneo de Estados Unidos que produjo su retorno a Buenos Aires para, primero debutar en el flamante y recientemente construido teatro Colón (1909) y luego consolidarse como tenor (1911).¹³ No obstante, luego de una corta temporada, volvió a vincularse con Henry Russell, dueño del teatro Opera de Boston. Al finalizar la temporada —y advirtiendo un progresivo deterioro en la compañía pero también en la estructura edilicia del teatro— Constantino decidió regresar a Buenos Aires.

En estos años grabó arias italianas y en menor medida canciones francesas con las principales discográficas europeas y estadounidenses. En Londres con Gramophone & Typewriter y la National Phonograph Co. —que luego serían comercializados por Thomas Alva Edison en Estados Unidos—, en Francia con Pathé, Odeón, la Societé Francaise Phonographique y Excelsior, y en Estados Unidos con Victor, Edison y Columbia, empresa con la que tuvo un contrato de exclusividad que luego devino en un intenso enfrentamiento por los derechos del cantante.

En relación a este breve derrotero discográfico de Constantino se advierte la emergencia de un doble proceso. Por un lado, aquel vinculado a la difusión y progresiva comercialización del gramófono, que no solamente incrementará el número de aficionados sino que también creará un tipo particular de melómano: aquel que sigue al artista sin necesidad de seguir sus giras.¹⁴ Y, por el otro, al tiempo que las empresas discográficas se fortalecen y los gramófonos se comercializan, se

13. Si bien se carece de trabajos que aborden al teatro Colón como objeto de estudio, puede verse: Seigbel (2006). Pellettieri (2002). También para una reseña del teatro desde su fundación puede verse: Benzecry (2012). Asimismo, nos interesa señalar el trabajo de Pasolini, quien abordó la ópera para problematizar no tanto su especificidad estética sino su funcionamiento como indicadores mediante los cuales los grupos sociales configuraron —y salvaron— identidades y, derivado de ella, disputaron de poder en el campo simbólico (Pasolini 1999, 222- 268).

14. Dada la extensión del artículo no podemos hacer aquí una reseña del devenir de los medios y tecnologías de grabación y reproducción musical. Sin embargo, nos interesa señalar, brevemente, una serie de particularidades. Si bien el auge de producción y venta discográfica se produjo a partir de 1920 —momento en el cual también despuntaban otras industrias culturales como el cine y la radio— desde años previos los principales sellos comenzaron a realizar grabaciones y promociones de discos. Ello fue posibilitado a partir de la invención del fonógrafo de Thomas Alva Edison, que almacenaba sonidos en un cilindro. Años después, Emilie Berliner, competidor de Edison, creará el gramófono, herramienta que permitía que mediante una palanca hacía que una aguja transmitiera las vibraciones sonoras y las tallaba en un disco plano: los discos de acetato. Sobre el desarrollo de la industria discográfica a nivel mundial véase el trabajo de Gronow y Saunio (1999). Asimismo, sobre los inicios de la industria discográfica en Argentina véase el reciente libro de Cañardo (2017).

consolidan las figuras de las estrellas, quienes no solo poseen un sólido manejo de su estética —en fotografías artísticas y en la presencia en eventos sociales— sino que también se vinculan a grandes empresarios y obtienen el reconocimiento tanto de la prensa especializada como de aquella de difusión más amplia.

Así, se inaugura lo que entendemos aquí como una última etapa que abarca desde su retorno consagrado en 1909 a Buenos Aires hasta su decadencia tanto profesional como física y muerte en México en 1919. Tal como sucedió previamente, este momento también se solapa con el anterior, en tanto muchos de los viajes de Constantino a Buenos Aires se combinaron con breves temporadas en la Boston Opera House. De estas estadías en Buenos Aires, nos interesa señalar, brevemente, dos aspectos. Por un lado, en todas las temporadas que realizó Constantino, tanto en el Colón como en el Odeón, la prensa especializada resaltó avances del tenor en tanto que “[...] su voz dúctil, bien timbrada y no muy poderosa, la maneja con más habilidad que entonces. Como actor ha ganado mucho. Su porte es más elegante y su acción más desenvuelta” (*El País*, 1909). Pero también la prensa refirió la disputa de Constantino con otros tenores, en donde no solo la opinión pública se mostraría dividida, sino el propio público: primero con Alessandro Bonci y con Luigi Mancinelli. Sin embargo, prontamente se advierte que la disputa fue ganada por Constantino gracias no solo a su capacidad artística sino a que tenía su propia claqué, conjunto de personas encargadas de aplaudir en un espectáculo a cambio de dinero, “[...] el tenor vasco gastó anoche mil pesos entre boletería y propinas [...] la claqué del tenor se oponía, siseando a cualquier bis que no fuera de Enzo Grimaldo, príncipe de Santa Flor y de Bragado” (*Ultima hora*, 1909).

Por otra parte, fue en este momento cuando el tenor configuró una sociabilidad propia de un tipo de artista: la estrella.¹⁵ Aunque será recién a mediados de siglo cuando el actor o ídolo es percibido como un objeto de deseo, en el caso de Constantino se advierten dos dimensiones fundamentales del *star system* propio del teatro: por un lado, el artista constituye una imagen de éxito social y económico, y al mismo tiempo el intérprete supera al personaje teatral, en tanto es la persona mediática y aquello que se proyecta a su alrededor lo que convoca a verlo.

15. Sobre la emergencia y la consolidación del *star system* véase el trabajo pionero de Cros (2003).

La consagración como estrella también sucedió en la ciudad de Bragado, que tomó a Constantino como un natal. Su regreso muestra a un artista que es reconocido no solo por sus antiguos compañeros de trabajo, sino por grandes estancieros y empresarios, “[...]con cohetes, con bombas, con la banda de música. Todas las casas del boulevard Carlos Pellegrini estaban embanderadas; la policía estaba vestida de gala. Una masa enorme de público se había apiñado en la estación y en las aceras del boulevard” (Urquiza 2004, 37). El vínculo que el tenor estableció con la ciudad fue la de un referente cultural que, en búsqueda de devolver lo que Bragado le dio pero también elevar culturalmente a sus ciudadanos, construyó un teatro que continúa en pie hasta la actualidad.

Para cerrar este apartado nos interesa señalar ciertas particularidades de lo que puede ser entendido como el declive de su carrera artística. Una vez finalizado el ciclo en Buenos Aires, el derrotero de Constantino sucedió entre presentaciones en Cuba, Estados Unidos y México, siendo este último país en donde surgieron sus primeros problemas en la voz, hasta fallecer en una clínica psiquiátrica. Algunos aspectos de estos problemas serán abordados en el apartado siguiente que busca dar cuenta de un conjunto sucesivo de proyectos incompletos: rompimiento de amistades, juicios contractuales y quiebras que el tenor atravesó en sus últimos años de vida y que lo condujeron no solo a la quiebra sino a la muerte.

Proyectos truncos y otros fracasos: juicios contractuales, demandas discográficas y quiebras de compañías líricas

Desde el debut en Buenos Aires, la trayectoria lírica de Constantino estuvo atravesada no solo por obstáculos, sino por proyectos truncos. Una vez contratado por el teatro Odeón y preparado vocalmente por el tenor Signoretti para su debut en la ópera de Breton “La Dolores”, el estreno y su consecuente debut se aplazó hasta cancelarse. En la decisión se contrapusieron dos explicaciones. Por un lado, la del propio Constantino, quien advirtió que un grupo de críticos afirmaba su incapacidad para cantar la ópera, no obstante el empeño que el tenor había puesto en su preparación —que en

realidad pagó su mecenaz y no los empresarios teatrales—. Por otra parte, Mariano Bosch, uno de los dos empresarios del Odeón —y también crítico musical—, recordó el hecho más bien como un acto pedagógico, en donde “[...] le explicamos a él y a su protector que el tenor maestro no le decía que no debutará aún, pero que no creyera que lo sabía todo [...] No sabemos si el pobre Constantino comprendería que una cosa es tener voz poderosa y otra es saber cantar” (*Aquí está*, 1943).

A pesar de la disputa, Constantino debutó en el Odeón con la ayuda de Méndez de Andés, quien pagó de su bolsillo las localidades para llenar el teatro al tiempo que indemnizó a Signoretti, quien debía cantar en dicha ópera. Aunque el estreno tuvo una buena recepción, la prensa señaló insistentemente la necesidad de educación, y se le aconsejó que se forme su capacidad vocal en las escuelas de Europa.

Similar suceso ocurrió al año siguiente en Cremona, Italia, cuando en ocasión de reemplazar al tenor de la compañía del teatro Ponchielli, Constantino tuvo la oportunidad de lucirse en *Manon*, de Jules Massenet. Sin embargo, su mal desempeño terminó por llevar a la cancelación de la obra. En primer lugar, su aparición en la obra de Massenet “fue desafortunada [...] el público, ayer noche, bueno, generoso al principio, tuvo luego todos los signos furiosos de la tempestad” (*Corrieri di Cremona*, 1897). Consecuencia de ello, en el ensayo de Andrea Chénier casi no asistió público y Constantino no realizó una buena *performance*. El contrato se rescindió por la falta de capacidad lírica. Pasado el tiempo, el hecho será recordado de otra forma: “A la segunda noche cogió un catarro y la empresa le rescindió el contrato” (*La ilustración Española y Americana*, 1900, 1).

Luego de ambos estrenos, Constantino perfeccionó su técnica vocal y comenzó su recorrido por teatros europeos hasta terminar en Boston, donde se consagró como un divo. Sin embargo, este período tampoco está exento de tensiones. Los juicios que llevó a cabo Constantino en 1910 y 1911 contra un diario y un sello discográfico evidencian, en cierta medida, un progreso en las disputas que ya no eran contra las decisiones empresariales que limitaban su desarrollo profesional, sino sobre la figura lírica ya consolidada.

Posterior al estreno de “Mefistófeles” (ópera italiana inspirada en *Fausto*, de Goethe), el diario *The Boston Evening Transcript* (1910) reseñó el evento y realizó una dura acusación contra Constantino: la de contratar claques, en tanto un público pago para que aplauda su *performance*. Haciendo hincapié en la diferencia entre públicos latinoamericanos y estadounidenses, el diario explicó que,

Las claques pueden ser esenciales para la felicidad y buena predisposición de Constantino; eso puede ser soportable en Buenos Aires o en Santiago; pero no son las costumbres de los teatros de ópera norteamericanos, y eran desconocidos en Boston hasta la llegada del tenor [...] Llevó a su claque con él o reunió una en Nueva York, la que no contenta con aplaudirlo, intentó cubrir los aplausos para los otros cantantes (*The Boston Evening Transcript*, 1910).

La respuesta no se hizo esperar. Sin embargo, no fue el tenor quien salió en defensa de sus atributos profesionales, sino que fueron su secretario, el agente de prensa del Boston Opera House, y el gerente del teatro. El primero, Francis Ciccone, afirmó que Constantino construyó su carrera a base de esfuerzo a lo largo de diez años y de un sólido y honesto accionar. Muestra de ello es que “[...] tiene cientos de amigos en Nueva York, incluidos miembros de organizaciones tan conocidas como el Friars Club, el Vagabonds y el Progress Club [...] hay también una colonia hispana en Nueva York y es natural que haya salido muy aplaudido cual cantó allí” (*Musical America*, 1910). Theodor Bauer, gerente del teatro, señaló que “[...] no tuvo ninguna claque ni necesita de ella. Es demasiado gran artista para necesitar un aplauso fabricado. Es un artista que se adueñó de Boston como una tromba” (*Musical America*, 1910).

El año de 1911 también fue un momento de disputas, ahora contra la discográfica *Columbia*, con la que había firmado un contrato de exclusividad por diez años a cambio del 20 % de las regalías. Lo que se advierte en este pleito es no solo la dimensión contractual entre los sellos y los cantantes sino aquello que actualmente se entiende como los derechos del artista intérprete o ejecutante. Así, Constantino advirtió que su voz aparecía en un disco referida a Mario de Pasquale, cantante que no existía. Ello lo condujo a demandar a la *Columbia Phonograph Company* de

Nueva York y Bridgeport por un total de 200 000 dólares. Si bien la empresa admitió el error y “prácticamente admitió la verdad de lo alegado, no aceptó ningún tipo de arreglo razonable” (*Boston Traveler*, 1911). Si bien el juicio continuó hasta 1913 —al tiempo que Constantino siguió cobrando las regalías—, la disputa devino en el rompimiento de relaciones entre el tenor y la discográfica. Ese quiebre dio inicio, también, a un momento de baja en su producción discográfica, ya que casi no grabará ningún otro disco.

Sin embargo, el principal fracaso de su carrera fue consecuencia de su propia iniciativa y accionar y ya no de personajes secundarios. En 1912, y luego de la experiencia de vinculación contractual con grandes empresarios y teatros, el tenor creó en Estados Unidos la *Constantino Grand Opera House*. La recepción de la prensa fue paradójica: Constantino se convirtió en un gran tenor y solo su voz era la que salvaba a una compañía mediocre, marcada por el cansancio del recorrido itinerante por las ciudades estadounidenses. En suma, la prensa auguraba un pronto fracaso por la falta de calidad en los artistas. No obstante, el fin de la compañía estuvo marcado por una trágica presentación que, a su vez, generó una serie de juicios contra Constantino.

Durante el desarrollo del segundo acto de *El Barbero de Sevilla*, Constantino, que tenía el papel de Almaviva, se enfrenta a Don Bartolo, representado por Gravina. Constantino blande la espada y hace retroceder a Gravina, quien hace un mal movimiento y es golpeado con la espada en el ojo. Ante ello, Gravina se desmaya y cae al piso. Constantino intentó seguir con la obra, pero la soprano Stella de Mette, al ver la situación también cayó desmayada. El resultado final, además de una patética escena, es doble: Gravina quedó internado con un derrame cerebral que le provocó una parálisis y la compañía fue disuelta ante las pérdidas económicas constantes (*The Times Democrat*, 1912) Ante esta situación, la prensa buscó el testimonio de Constantino, quien con agudeza crítica comentó que “[...] la enfermedad del bajo Gravina, a quien accidentalmente hirió durante una representación de *Il Barbiere di Siviglia*, devoró tanto su mente que se vio imposibilitado de continuar su empresa operística y canceló sus compromisos [...] se propone permanecer en esta ciudad hasta que Gravina esté prácticamente bien” (*Musical Courier*, 1912).

En 1914, Gravina inició un juicio en la cámara superior de Suffolk solicitando 50 000 dólares de indemnización por el accidente. Ante ello Constantino, quien atravesaba los primeros problemas de salud que afectaban su voz, decidió realizar otra demanda para hacerse del dinero. El demandado es Henry Russell, director de la *San Carlo Opera Compañy*, acusado de no haberle pagado la totalidad del contrato a Constantino en la temporada de 1907. Si bien el tenor gana el juicio —llegan a un acuerdo privado que ronda los 10 000 dólares—, pronto es acusado por otro empresario, Oscar Hammerstein. La acusación estará basada en el incumplimiento del contrato de las temporadas 1908/1909 y 1909/1910, particularmente en la negativa de Constantino de no cantar en la segunda temporada. La causa de la negativa, advierte Constantino es un problema de cartel y promoción, en tanto buscaba que “[...] fuera anunciado correctamente, nada más. La primera condición para que cantara con Hammerstein. Cantar por una pequeña reducción del salario a condición de ser anunciado un poco más” (*New York Times*, 1914).

La corte falló a favor de Hammerstein, por lo que Constantino debió abonar 30 000 dólares en concepto de indemnización al empresario. Sin embargo, al no poder pagarlos, decide embarcarse y partir hacia Buenos Aires. La suerte no lo acompañó: fue detenido antes de zarpar y solo logró salir bajo una fianza de 5000 dólares que pagaron allegados. No obstante, la policía estadounidense lo volvió a arrestar hacia mediados de año y, nuevamente, volvió a salir bajo el pago de fianza.

A partir de estos sucesivos infortunios, Constantino volvió a realizar un recorrido itinerante por teatros, en donde muchas veces no logró presentarse por ausencia del público y problemas en su voz. Durante esta última gira sucede un último escándalo del que Constantino no se repuso. A principios de 1917 fue contratado para estrenar *Louis XIV* de Homer Moore. Para el estreno, Constantino no solo llegó desmejorado de salud, sino que no se aprendió la letra —en un inglés que no manejaba—, por lo que salió a escena haciendo las notas de la melodía sin proclamar el texto. De esta situación resultó un juicio llevado a cabo por Moore, quien también aseguró que varios asistentes y críticos vieron a Constantino “[...] bebiendo algo en su camarín, que se parecía mucho al brandy [...] el cantante estaba un

poco trastornado al llegar al escenario, falló en cantar el texto de la ópera, sólo profirió sonidos guturales para el desagrado de los otros actores y anduvo como si no supiera dónde estaba” (*St. Louis Globe Democrat*, 1918).

Hacia fines de ese año enfermó gravemente, probablemente a causa de una gripe, pero no se descartan otros diagnósticos, de tipo virósico tal como la meningoencefalitis. Sin embargo, su biógrafo Goyén (1993) desliza la posibilidad de que hubiese contraído sífilis en tanto Constantino padeció sus síntomas: problemas neuropsiquiátricos, laríngeos y temblores corporales. Finalmente el cuadro se agravó, perdió el contacto con la realidad y solo pronunció palabras en inglés, moviéndose como si estuviera en un escenario. Falleció en México el 19 de noviembre de 1919, sin compañía de ningún familiar “[...] olvidado de los que le admiraban, pobre y enfermo” (*La Nación*, 1919).

Conclusiones

Tal como advertimos en las primeras páginas de este artículo, el caso de Florencio Constantino se sitúa en la intersección de varias propuestas historiográficas y metodológicas. Por un lado, el retomar ciertos supuestos de la historia regional para pensar su trayectoria nos permitió observar acciones y respuestas situadas en un contexto particular que, si bien es parte de un proceso más amplio, no está determinado por este.

Si bien esta propuesta discute un *a priori* teleológico de las grandes historias nacionales o de las capitales, a lo largo de este recorrido también notamos la necesidad de dotar de cierta flexibilidad a la noción de centro. Específicamente, al abordar la trayectoria de Florencio, vemos que ese centro muta, adquiere diferentes significaciones y se traduce en ciertas normativas de las que Constantino se apropia: por momentos Buenos Aires adquiere dicho status, en otras oportunidades Europa occidental y también Estados Unidos funcionan como un centro cultural y artístico en particular.

En esta misma línea, la historia de vida de Constantino da cuenta de las vinculaciones que se pueden establecer entre una perspectiva microhistórica y un

enfoque de tipo global. Por un lado, el cambio de escala permitió observar situaciones y coyunturas particulares que en un enfoque macro se perderían de vista o se anularían. Sin embargo, también es necesario tener en consideración una perspectiva global de ciertos fenómenos que atravesaron y condicionaron a Constantino: la consolidación de un circuito lírico y con epicentro en grandes ciudades, la emergencia de nuevas tecnologías y vínculos contractuales entre reconocidos empresarios y los artistas y el progresivo surgimiento del estereotipo de estrella artística. En suma, esta constante vinculación entre micro y macro permite ver y comprender cómo el tenor transitó, se apropió y resignificó estos fenómenos. Por último, el caso de Constantino permitió vincular los aportes de la historia regional y la historia pragmática: la especificidad del contexto es consecuencia del análisis de las acciones desplegadas por Constantino en su trayectoria profesional.

Entender a Constantino como un sujeto que atravesó —y padeció— el tránsito del siglo XIX al XX también nos permitió dar cuenta de la confluencia de dimensiones que, en su conjunto, conforman lo que podríamos denominar como “modernidad cultural”. Su trayectoria nos condujo a analizar, aunque sea brevemente, la emergencia de nuevas tecnologías de producción musical y reproducción del sonido —gramófonos y discos de pasta—, la consolidación de las estrategias empresariales artísticas —empresarios teatrales, dueños de compañías líricas, sellos discográficos—, el surgimiento de un nuevo modo de concebir al artista y de vincularse con el público —el denominado *star system*—, la creciente división del trabajo en los circuitos culturales —los empresarios no tendrán una trayectoria vinculada al canto o la música—, la configuración de circuitos culturales espacialmente identificables —Milán, París, Boston, Nueva York y Buenos Aires—.

Asimismo, la reconstrucción que aquí realizamos nos permitió aproximarnos al circuito artístico de Buenos Aires de principios de siglo. Si bien la ciudad ya contaba con varios teatros —constituyéndola como la capital cultural del territorio— la inauguración del teatro Colón le permitió consolidar su pretensión de situarse en una condición semejante a las grandes capitales europeas. Así, y tal como hemos mostrado, este proceso fue el resultante de múltiples aspectos que confluyeron

y que tuvieron a la ópera como centro de desarrollo en Buenos Aires. Por ello, la trayectoria de Constantino también nos permitió analizar el espectáculo que traccionó mayor cantidad de recursos —económicos, humanos, de saberes— y que más rápidamente trascendió las fronteras europeas y se globalizó. En suma, fue la ópera —junto con las artes plásticas y la literatura, luego— aquella que posibilitó a Buenos Aires situarse como una de las grandes capitales culturales occidentales y, en consecuencia, erigiría a la música como una de las prácticas artísticas de vital importancia para la consolidación de una nación moderna.

Situado en el plano local pero también internacional, el derrotero profesional de Constantino habilitó también analizar aquello que podríamos denominar como una “historia de los fracasos”. Reponer y abordar los obstáculos, opciones fallidas y proyectos truncos constituye una vía de análisis que también ilumina sobre las trayectorias. En este caso en particular, nos posibilitó dar cuenta de una serie de tensiones que, en gran medida, constituyeron la razón de su corta y olvidada carrera. En primer lugar, emerge la falta de percepción de Constantino para diferenciar los públicos y escenarios. Mientras que las claques —el público pago para aplaudir—, sus aires de divo —pedidos de jerarquía en el cartel publicitario y ser el tenor principal— y su origen polémico —un vasco radicado en Argentina con pretensión de ser un cantante italiano— constituyeron prácticas acertadas para Buenos Aires y Europa y lo erigieron en un artista exitoso, en el caso de Estados Unidos convirtieron a Constantino no solo en un artista mediocre sino también en un personaje mediático pasado de moda, incapaz de ajustarse a las exigencias de empresarios y a las demandas de la crítica especializada. Progresivamente, la falta de adaptación a nuevas exigencias artísticas, sumado a los crecientes problemas, lo alejarían de los principales escenarios líricos hasta conducirlo a la quiebra y al olvido.

Por último, con este trabajo buscamos iniciar un proyecto de largo plazo que busca dar cuenta de un conjunto de trayectorias de “empresarios de la cultura” de entresiglos en las ciudades de la provincia de Buenos Aires. Al tiempo que nos permiten profundizar en las vinculaciones entre historia local y la historia del centro de la provincia, nos permiten enriquecer una historia cultural con epicentro en

la ciudad de Buenos Aires. Si bien no buscamos negar su predominio cultural y artístico en el proceso de consolidación del Estado moderno, pensamos que estas trayectorias arrojan luz sobre formas específicas de atravesar y apropiarse de la modernidad cultural, muchas de las veces más innovadoras y más efectivas en lo que a prácticas y aficiones respecta.

Referencias

Aquí está. 1943. 14 de enero.

Bandieri, Susana. 2017. “La historia en perspectiva regional. Aportes conceptuales y avances empíricos”. *Revista de Historia Americana y Argentina* 52 (1): 11-30. <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/revihistoriargenyame/article/view/1217>

Bensa, Alban. 2015. “De la microhistoria a una antropología crítica”. En *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*, dirigido por Jaques Revel, 45-86. Buenos Aires: UNSAM Edita.

Benzecry, Claudio. 2012. *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Boston Traveler. 1911. 5 de enero.

Bourdieu, Pierre. 1986. “L’illusion biographique”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62/63: 69-72. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317

Bruno, Paula. 2014. Introducción a *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, dirigido por Paula Bruno, 9-26. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Cañardo, Marina. 2017. *Fábricas de músicas*. Comienzos de la industria discográfica en Argentina. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Chicago Daily Tribune. 1907. 24 de febrero.

Corrieri di Cremona. 1897. 4 de enero.

Cros, Edmond. 2003. *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Universidad EAFIT.

El Correo Español. 1895. 31 de marzo.

El Correo Español. 1896. 27 de febrero.

El Correo Español. 1903 16 de mayo.

El País. 1909. 24 de mayo, 3405.

Fernández, Sandra. 2015. "La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina". *Folia Historia del Nordeste* 24: 189-202. <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.024309>

García Falcó, Marta, y Patricia Méndez. 2012. "Los teatros argentinos del centenario". En *Teatro Oficial "Juan de Vera". 1913-2013: una sala centenaria*, dirigido por Patricia Méndez. Corrientes: Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes.

Garzón Roge, Mariana. 2017. *Historia pragmática. Una perspectiva sobre la acción, el contexto y las fuentes*. Buenos Aires: Prometeo.

Giddens, Anthony. 2014. *Problemas centrales en teoría social. Acción, estructura y contradicción en el análisis social*. Buenos Aires: Prometeo.

Ginzburg, Carlo. 2014. *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

González Bernaldo, Pilar. 2008. *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Goyén Aguado, Julio. 1993. *Florencio Constantino 1868-1919. El hombre y el tenor: milagro de una voz*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao.

Gronow, Pekka, e Ilpo Saunio. 1999. *An International History of the Recording Industry*. Nueva York: Casell.

Guillamon, Guillermina. 2018. *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Buenos Aires: Prohistoria.

Guillamon, Guillermina. 2020a. “Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 52. <https://doi.org/10.34096/bol.rav.n52.7168>

Guillamon, Guillermina. 2020b. “¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota!’: mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (década de 1820)”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy* 56: 143-166. <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/323>

Kindgard, Adriana. 2003. “La historia regional argentina y las proyecciones de su objeto a la luz de las propuestas de la microhistoria”. *Cuadernos del Sur. Historia* 32: 107-124. http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-76042003001100005&lng=pt&nrm=iso

La ilustración Española y Americana. 1900. 8 de enero, p. 1.

La Nación. 1903. 14 de mayo, p. 37.

La Nación. 1919. 20 de noviembre, 17290.

La Prensa. 1895. “De la parva al teatro”, 15 de junio, 7695.

Levi, Giovanni. 2018. “Microhistoria e historia global”. *Historia Crítica* 69: 21-35. <https://doi.org/10.7440/historcrit69.2018.02>

Malosetti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mundo. 1903. 30 de marzo.

Musical America. 1908. 28 de noviembre.

Musical America. 1910. 15 de diciembre.

Musical Courier. 1912. 10 de junio.

New York Times. 1914. 19 de marzo.

Oakland Tribune. 1907. 19 de marzo .

Ortner, Sherry. 2005. “Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna”. *Etnografías Contemporáneas* 1: 25-47.

Pasolini, Ricardo. 1999. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En *Historia de la vida privada en Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Tomo 2, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 222-268. Buenos Aires: Taurus.

Passeron, Jean-Claude. 1990. "Biographies, flux, itinéraires, trajectoires". *Revue française de sociologie* 31 (1): 3-22. https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1990_num_31_1_1077

Pellettieri, Osvaldo, dir. 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884- 1930)*. Buenos Aires: Galerna.

Revista Sucesos. 1913. 4 de septiembre.

Seigbel, Beatriz. 2006. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires: Corregidor.

Shirkin de Testado, Sunana. 2007. "El reinado teatral de María Guerrero en el contexto hispanoamericanista del entresiglo (1897-1928)". Tesis de licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Argentina. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1209>

St. Louis Globe Democrat. 1918. 16 de mayo.

The Boston Evening Transcript. 1910. 8 de diciembre.

The Times Democrat. 1912. 29 de junio.

Ultima Hora. 1909. 24 de mayo.

Urquiza, Electo. 2004. *La Roma pampeana. Recuerdos y memorias de Bragado. Ordenados y corregidos por el P. Meinrado Hux*. La Plata: Talleres gráficos de la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires.

Weber, William. 2011. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

