



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO

**Cultura musical e identificaciones nacionales.
Imaginarios, prácticas y representaciones de
los aficionados a Wagner en Buenos Aires
(1880-1920): de la Comunidad inmigrante
Catalana a los hombres públicos y élites
letradas**

María Josefina Irurzun

Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia

Directora: Dra. Andrea Reguera, UNCPBA/CONICET

Codirector: Dr. Emir Reitano, UNLP

La Plata, 29 de marzo de 2019

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INDICE DE CUADROS Y GRÁFICOS	6
ÍNDICE DE IMÁGENES	8
RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	10
AGRADECIMIENTOS	12
INTRODUCCIÓN	16

PRIMERA PARTE. CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN	25
---	-----------

CAPÍTULO 1. Pensar la cultura musical en Buenos Aires, identificarse con la nación, institucionalizar la cultura. Un balance historiográfico	26
1. Musicología e Historia.....	27
2. La agenda de la historia social y las preguntas de la historia cultural	29
3. La sociología de la cultura: institucionalización, formación del gusto y afición musical	33
4. Estudios sobre Wagnerianismo	35
5. Los aficionados catalanes en Buenos Aires	36
6. Los aficionados de las elites porteñas.....	39
7. Identificarse con la nación.....	40
8. Consideraciones parciales	42

CAPÍTULO 2. Estrategias de análisis, propuesta de investigación y fuentes documentales	43
1. La cultura musical.....	43
2. Los aficionados, sus imaginarios, representaciones y prácticas culturales	48
3. Identidad, comunidad e identificaciones nacionales.....	54
4. La preocupación por institucionalizar la cultura	58

5. Las fuentes documentales.....	59
6. Consideraciones parciales	71

**SEGUNDA PARTE. LOS MÚLTIPLES CONTEXTOS. EUROPA,
WAGNER Y LA COLECTIVIDAD INMIGRANTE CATALANA 73**

CAPÍTULO 3. Entre Barcelona y Buenos Aires..... 74

1. Al otro lado del Atlántico, el “viejo mundo” abandonado	75
1.1 Modernidad y vida cultural en Barcelona	79
2. El modernismo literario y la bohemia barcelonesa.....	85
3. La emergencia del catalanismo como fuerza político-cultural.....	93
4. La gran inmigración en Argentina y el flujo migratorio español.....	97
5. La inmigración catalana, sus redes asociativas en Buenos Aires.....	100
5.1 Inicios asociativos de la colectividad	101
6. Josep Lleonart Nart, un “patriarca” para la comunidad.....	104
7. Consideraciones parciales	115

CAPITULO 4. Wagner en la cultura europea..... 116

1. El contexto histórico europeo.....	117
2. Romanticismo y modernismo.....	120
3. Richard Wagner	124
3.1 Juventud y formación (1813-1833).....	125
3.2 De Wurzburg a París (1833-1842).....	125
3.3 Dresde (1842-1849).....	126
3.4 Los años del exilio (1849-1859)	127
3.5 Los años de peregrinaje (1859-1865)	128
3.6 Tribschen (1866-1872).....	129
3.7 Bayreuth (1872-1883).....	129
4. El Teatro del Festival de Bayreuth.....	129
5. Los aficionados se reúnen: las Asociaciones wagnerianas.....	132
6. El entusiasmo por “el maestro”	134

7. Wagner en Barcelona.....	144
7.1 La fundación de la Asociación Wagneriana de Barcelona.....	149
8. Consideraciones parciales	152
CAPÍTULO 5. Los espacios de la cultura musical porteña.....	155
1. La modernización de Buenos Aires	155
2. Instituciones, agentes y prácticas culturales.....	162
2.1 Los espacios de sociabilidad cultural y literaria	164
2.2 El mundo de la ópera y el circuito teatral porteño	167
3. Consideraciones parciales	175
TERCERA PARTE. DEL CASAL AL “SOVIET DE LA MÚSICA”.....	177
CAPÍTULO 6. El Casal Català, centro de cultura	178
1. El surgimiento del <i>Casal, Centre de cultura</i>	179
1.1 Música y teatro	187
1.2 Literatura y Juegos florales	192
2. Del <i>Casal</i> al <i>IECBA</i>	195
3. La enseñanza musical y el “Instituto de Música Fontova”.....	199
4. De “catalanes de América”, expatriados y exiliados: representaciones del exilio.....	202
5. Memorias incómodas. Un centenario a debate.....	209
6. A modo de balance	213
CAPÍTULO 7. El Soviet de la música	216
1. El “Instituto de Estudios Catalanes” y el “Soviet Catalán”.....	217
2. La fundación de una Asociación Wagneriana en Buenos Aires	230
3. El Soviet de la música.....	237
4. Del Soviet a casa y de casa al Soviet.....	246
5. Memoria e historiografía sobre la Wagneriana.....	252
6. ¿Quiénes y cuándo? Recordar a los y las fundadores.....	257

7. A modo de balance.....	263
---------------------------	-----

CUARTA PARTE. LOS MUNDOS DEL ARTE WAGNERIANO EN BUENOS AIRES 266

CAPÍTULO 8. Usos y usuarios de Wagner. Escritores e intelectuales de la música..... 267

1. Las obras wagnerianas en los repertorios de los teatros de ópera decimonónicos.....	268
2. Los <i>gentleman</i> del siglo XIX: Miguel Cané y Paul Groussac.....	270
2.1 Una excursión a Bayreuth	274
3. La cultura musical wagneriana en las revistas porteñas	275
4. Mariano Barrenechea, un intelectual con la música	278
5. La experiencia wagneriana de Ricardo Rojas	283
5.1 Crear las “fábricas espirituales de la patria”	284
5.2 La cosmogonía musical de Wagner según Rojas.....	288
6. Consideraciones parciales	291

CAPÍTULO 9. Hacer cultura wagneriana (1912-1920) 293

1. Pensar la cultura a través del Teatro de ópera.....	294
1.1 <i>Parsifal</i>	301
1.1.1 El estreno del Teatro Coliseo	303
1.1.2 El estreno oficial en el Colón.....	308
1.2 En busca de una “música nacional”	313
2. Formar al músico, educar al aficionado, producir la escucha	314
2.1 La educación artística y musical	318
2.2 La escritura: la revista de la Wagneriana	322
2.3 Pensar el teatro con Wagner prohibido (1915-1920).....	324
3. La colectividad catalana y la AWBA	332
3.1 Cirilo Grassi Díaz	335
4. Jerónimo Zanné, entre el norte y el sur.....	338

5. Consideraciones parciales	346
CONCLUSIONES FINALES.....	349
FUENTES DOCUMENTALES	362
BIBLIOGRAFÍA.....	369
ANEXOS.....	403

INDICE DE CUADROS Y GRÁFICOS

CUADRO 1: Evolución demográfica comparativa entre Barcelona y Buenos Aires	80
CUADRO 2: Circuito teatral barcelonés 1904	81-82
CUADRO 3: Evolución de la población de Buenos Aires (1887-1914).....	158
CUADRO 4: Cantidad de inmigrantes españoles e italianos y proporción de ambos colectivos migratorios en la ciudad de Buenos Aires (1904-1914)	159
CUADRO 5: Evolución demográfica comparativa entre Buenos Aires, metrópolis norteamericanas New York y Chicago, y Barcelona (1890-1910)	159
CUADRO 6: Evolución de la cantidad de funciones de ópera, opereta y ópera cómica ofrecidas en el circuito teatral porteño (1896-1914).....	171
CUADRO 7: Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de géneros dramáticos en Buenos Aires. 1896-1914	172
CUADRO 8: Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de zarzuelas en Buenos Aires, 1896-1914	172
CUADRO 9: Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de Comedias y dramas en español en Buenos Aires, 1896-1914.....	172
CUADRO 10: Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de Comedias y dramas en italiano en Buenos Aires, 1896-1914.....	172
CUADRO 11: Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de Comedias y dramas nacionales en Buenos Aires, 1896-1914.....	173
CUADRO 12: Versiones de la historiografía catalana sobre la fundación de la AWBA	253
CUADRO 13: Socias iniciales de la AWBA y su vinculación con socios varones (1913-1916)	258
CUADRO 14: La Obra Wagneriana en el Teatro Colón (1908-1920).....	296
CUADRO 15: La Obra Wagneriana en el repertorio del Teatro Colón. Óperas anunciadas. (1908-1920).....	297
CUADRO 16: La Obra Wagneriana en el repertorio del Teatro Colón. Óperas representadas (1908-1920).....	297-298

CUADRO 17: Total funciones wagnerianas en el Teatro Colón	299
CUADRO 18: La Obra de Wagner en el Coliseo (1907-1920)	299
CUADRO 19: La Obra Wagneriana en el repertorio del Teatro Coliseo. Óperas representadas (1907-1920)	300
GRÁFICO 1 Evolución de la población de Buenos Aires (1887-1914).....	158
GRÁFICO 2 Total de funciones wagnerianas en el Teatro Colón.....	298

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1: Carta Histórica de Barcelona 1840 (captura parcial).....	77
IMAGEN 2: Plano del proyecto de reforma y ensanche de Barcelona 1859, Plan Cerdá.....	78
IMAGEN 3: Carta Histórica Barcelona 1903 (captura parcial) con el trazado de líneas de tranvías, edificios y paseos nuevos.....	79
IMAGEN 4: Calle el Parel.lel (Marqués del Duero), Barcelona, 1913	80
IMAGEN 5: Plano Monumental de Barcelona: patrocinado por la “Atracción de Forasteros”, 1907	83
IMAGEN 6: Detalle del Plano - Circuito teatral barcelonés	84
IMAGEN 7: Dibujo de Ricardo Opisso sobre una tertulia en el café <i>Els Quatre gats</i>	89
IMAGEN 8: Encabezado inicial de la Portada de Joventut. Periódich catalanista.Dibujo de Alexander de Riquer	91
IMAGEN 9: Portada de <i>Els Quatre gats</i>	91
IMAGEN 10: Portada de <i>Pèl i Ploma</i>	92
IMAGEN 11: Josep Lleonart Nart	111
IMAGEN 12: Árbol genealógico familia Lleonart	112
IMAGEN 13: Enric Morera dirigiendo un coro masivo	145
IMAGEN 14: Escenario del Palau de la Música Catalana	146
IMAGEN 15: Plano de Buenos Aires Líneas de tranvías hasta 1872.....	160
IMAGEN 16: Plano de la Ciudad de Buenos Aires y Distrito Federal 1892	160
IMAGEN 17: Plano de la ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina (Municipal) 1916	161
IMAGEN 18: 18 de abril de 1908, inauguración del <i>CasalCatalà</i>	185
IMAGEN 19: Cartel de inauguración del <i>Casal Català</i>	190
IMAGEN 20: Café “La Brasileña”	221
IMAGEN 21: Insignia en conmemoración del “Soviet Catalá”, 1930	224

IMAGEN 21bis: Detalle del regalo/insignia en conmemoración del “Soviet Catalá”, 1930	225
IMAGEN 22: Asistentes al banquete en homenaje a Lleonart Nart (9 de octubre 1930).....	229
IMAGEN 23: Carnet de socio perteneciente a J. Lleonart Nart.....	235
IMAGEN 24: Reverso del carnet de socio de J. Lleonart Nart.....	235
IMAGEN 25: Anverso y reverso de carnet de socia de Mercedes Lleonart Nart (1951).....	236
IMAGEN 26: Anverso y reverso de carnet de socia de Mercedes Lleonart Nart (1956).....	236
IMAGEN 27: Convocatoria pública a la reorganización de la AWBA.....	239
IMAGEN 28: Acta de refundación de la AWBA. 25 de julio de 1913	240
IMAGEN 29: Reorganización de la Wagneriana 1.....	243
IMAGEN 30: Reorganización de la Wagneriana 2.....	244
IMAGEN 31: “Rafael Gironde (Presidiendo la Wagneriana)” por Pelele.....	247
IMAGEN 32: Momento 1 en Casa de C. Grassi Díaz (31 de julio 1915)	249
IMAGEN 33: Momento 2 en Casa de C. Grassi Díaz (31 de julio 1915)	250
IMAGEN 34: Portada de la Revista Clarín (febrero 1968)	255
IMAGEN 35: Carta enviada por Grassi Díaz a Josep Lleonart Giménez. 11 de febrero 1943.....	256
IMAGEN 36: Firma de María de la Guardia.....	259
IMAGEN 37: Foto del artículo “Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana”, La Nación, 19 de diciembre 1962	260
IMAGEN 38: Recuerdo de viaje a Villa Wanfried (Bayreuth) de las hermanas Roca, para Mercedes o Concepción Lleonart Giménez.....	262
IMAGEN 39: Invitación a la conferencia de extensión wagneriana, “Rienzi” de Joaquim Pena.....	317
IMAGEN 40: Familia Grassi Díaz y Trío Barcelona	337
IMAGEN 41: Zanné cronista en Barcelona	343
IMAGEN 42: Zanné en Buenos Aires	344

RESUMEN

Esta investigación se centra en los aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner, especialmente sus activos divulgadores: un grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires, los profesionales emergentes de la música y los intelectuales y hombres públicos pertenecientes a las élites letradas porteñas, a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Nuestro objetivo general es explicar cómo incidieron los imaginarios sociales, las representaciones culturales habilitadas por la obra wagneriana y las prácticas musicales de estos aficionados en la formación de identificaciones nacionales. Indagaremos cómo estos grupos de melómanos –en tanto “usuarios de la música”–, han vinculado su gusto musical wagneriano con proyectos, ideas y construcciones colectivas relacionadas con la formación de una identidad catalana –de vocación separatista– en el exterior o de una nacionalidad argentina. Paralelamente, examinaremos la participación de los aficionados en la promoción de políticas culturales, y la capacidad/incapacidad de actuar como grupo de influencia en los procesos de institucionalización de la música, en un contexto en el cual las actividades culturales comenzaron a quedar cada vez más aprisionadas entre dos instancias: el poder del mercado (capital) y el del Estado.

El aporte más importante de esta investigación es el de señalar el lugar de la cultura musical como instancia formadora de diferentes identificaciones políticas, sociales y culturales, particularmente en el período analizado –fines del XIX y comienzos del XX–, la de pertenencia a una comunidad nacional. En este sentido, colabora en la comprensión de la polisemia interpretativa que sugiere una obra estética, en particular la de un compositor célebre y debatido como Wagner –incluso antes del nazismo–, la formación de imaginarios sociales y representaciones culturales a partir de la misma, la incidencia de las prácticas –en particular– de sus aficionados en Buenos Aires, fundamentalmente, en tres dimensiones: las oportunidades de escucha musical, los discursos intelectuales y las políticas públicas.

En síntesis, la tesis propone concebir la música como un fenómeno constructor de la realidad socio-cultural y no como una manifestación de procesos que –se suponen– la

producen. Por el contrario, nuestros resultados evidencian algunas formas de producción intelectual y cultural que incluyeron la música y la afición por la música, como configuradora de identidades colectivas, discursos, sensibilidades y subjetividades. En este sentido, la presente investigación otorga claves para entender el aporte inmigratorio en este proceso, poco visible hasta el momento en relación al colectivo catalán. Al mismo tiempo, las experiencias estéticas personales marcadas por la afición musical, nos invitan a indagar sobre el rol de éstas en los procesos de identificación.

PALABRAS CLAVE

Cultura musical, Afición musical, Wagnerianos, Identificaciones nacionales, Representaciones, Imaginarios, Prácticas culturales, Comunidad inmigrante catalana, Intelectuales, Buenos Aires, Entre-siglos XIX-XX.

AGRADECIMIENTOS

Toda obra es colectiva. Por ello dedico esta tesis a todas aquellas personas que la hicieron posible. Durante el proceso de investigación y escritura, recibí sus invaluable apoyos intelectuales, económicos y afectivos, sin los cuales la tarea no hubiera llegado a buen puerto.

En primer lugar, agradezco a Andrea Reguera por su constante apoyo y su vital estímulo. Tanto Andrea como la entrañable Blanca (Orieta) Zeberio me mostraron con tenacidad lo que significa la pasión por la investigación histórica y me han impulsado con sus entusiasmos. Para ellas, creadoras de otra realidad posible en la humanidad académica, va mi más sincero agradecimiento.

A las entidades que financiaron, entre ellas, fundamentalmente, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que ha posibilitado mi dedicación plena a la actividad académica, y al Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), que me permitió iniciar el trabajo de búsqueda y recolección de fuentes documentales, así como realizar avances parciales en el procesamiento de datos e interpretación de los mismos. La Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (SECAT) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNCPBA), la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica del Ministerio de Ciencia y Técnica de la Nación (MINCyT), la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) y la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, Brasil), financiaron diversos trayectos de esta investigación y viajes de estudio al exterior, que me permitieron dar a conocer los primeros avances de mi trabajo y lo enriquecieron.

A las universidades públicas por las cuales transité. En primer lugar, en la Facultad de Ciencias Humanas (FCH) de la UNCPBA pude concretar dos títulos de grado (Profesora y Licenciada en Historia). Allí, en mi paso por la tesis de licenciatura, he recibido la orientación de la Dra. Nadia De Cristóforis. En segundo lugar, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) me admitió como estudiante de posgrado y las cordiales autoridades y secretarios/as de su

Doctorado en Historia me facilitaron todos los medios a su alcance para que pudiera llevar a cabo mi investigación. En este marco, agradezco la generosidad de Emir Reitano, quien aceptó codirigir esta tesis, sin conocerme previamente. Al mismo tiempo, los docentes del doctorado colaboraron en gran medida, leyendo trabajos que abordaban temas puntuales de esta investigación. También el Programa de Posgrado de História (PPGH) de la Universidade do Vale do Río dos Sinos (UNISINOS, Brasil) me acogió durante una estadia de dos meses (octubre a diciembre de 2012) en el marco del Proyecto CAPG-BA (CAPES/Brasil-SPU/Argentina) “Estudios de Historia Comparada Brasil-Argentina”, donde pude intercambiar experiencias y cursar seminarios de posgrado.

Un agradecimiento muy especial merece el encuentro con Álvaro San Sebastián, quien me ha facilitado el acceso al Archivo privado de la familia Leonart. Con su aporte, esta tesis se ha visto enormemente enriquecida.

Varias instituciones públicas y privadas (bibliotecas, archivos, asociaciones, etc.), me facilitaron, a través de su personal, el acceso a otras fuentes documentales. En especial, debo agradecer la generosa predisposición de la Sra. Gisela Campion, quien me aportó la documentación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y me recibió con amabilidad cada vez que le solicité. A Jordi Nadal, Jaume Garriga y los miembros de la Obra Cultural Catalana de Buenos Aires, les agradezco la posibilidad de introducirme en las páginas de *Ressorgiment* y en la obra bibliográfica por ellos conservada sobre la historia catalana y la tarea de los catalanes en el exilio. En el Casal de Catalunya de Buenos Aires, pude consultar documentación del Archivo, y bibliografía en la Biblioteca Pompeu Fabra, así como aprender nociones rudimentarias de la lengua catalana. Mi gratitud para el personal de esta institución por su amable atención. También quiero agradecer a Leandro Donozo, director de la editorial y archivo Gourmet Musical, quien me brindó el acceso a una fuente clave. Felicito su valiente proyecto de publicar libros sobre música, y la apuesta por socializar su acervo documental. En la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Rivadavia de Tandil consulté revistas y periódicos, mi gratitud para su personal. El Instituto de Investigaciones-Casa Museo Ricardo Rojas, su personal y su entonces director Mario Goloboff, me abrieron sus puertas para que pudiera profundizar en la vida de Rojas, así como me honraron con una distinción muy especial. El Archivo Nacional de Cataluña –y las avanzadas políticas archivísticas del gobierno de Cataluña– me permitieron

consultar, en el primer caso, el Fondo documental del escritor Jerónimo Zanné, y, en el segundo caso, Anuarios estadísticos, cartografía y revistas culturales de forma on-line. A la Biblioteca de Catalunya, agradezco la posibilidad del acceso abierto on-line de su hemeroteca. Un especial reconocimiento merece la cordialidad y cooperación intelectual de la Dra. Marcela Lucci, así como las y los investigadores/organizadores de las Jornadas de trabajo sobre exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX (UNS-UNLP), por estimular el campo de estudio de los exilios.

Gracias a mis compañeros del Centro de Estudios Sociales de América Latina, mi lugar de trabajo, en especial, a Leonardo Canciani, Julián Arroyo, Dana Valente Ezcurra, Milagros Gallardo, Damián Decarli, Javier Chimondeguy y Nacho Vasallo, por estimular mi trabajo, enriquecerlo con inquietudes y sugerencias y llevar adelante con entusiasmo los emprendimientos colectivos. Además, deseo expresar mi gratitud a la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN por brindarme un valioso espacio de formación desde hace varios años, a través de sus docentes de grado.

A los colegas, agradezco su generosidad y el intercambio posible en las jornadas y congresos en los que nos hemos encontrado, en particular al grupo “Contrapuntos” organizador de las Jornadas sobre estudios sociales y culturales de la música (UNLP-UNTREF-UNICEN). Un agradecimiento especial merecen Nora, Ernesto, y la familia Cescatti-Bellusci, quienes han sido un “puente” entre Barcelona y Tandil al posibilitar mi acercamiento a bibliografía reciente.

Mi querida familia Irurzun-Cermenati, mis padres Mónica y Aníbal, mis hermanos y hermana, mis sobrinos, sobrinas, amigos y amigas de la cotidianeidad y “de la diáspora”, han hecho que mis días sean oportunidades para crecer, con el pesar contradictorio de los tiempos de ocio relegados. A Lino por recordarme la importancia del juego. Final y significativamente, el amor cotidiano de Mariano me ha dado apoyo, paciencia, ánimo y risas en dosis invaluable.

Veritas filia temporis, non auctoritatis

¿Y si la “antigüedad” fuese, en cierta coyuntura histórica, la *consecuencia necesaria* de la
“novedad”?

Benedict Anderson (1992: 15)

INTRODUCCIÓN

La presente investigación doctoral estudia los aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner, especialmente sus activos divulgadores: un grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires, los profesionales emergentes de la música y los intelectuales y hombres públicos pertenecientes a las élites letradas porteñas a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Nuestro objetivo general es explicar cómo incidieron los imaginarios sociales, las representaciones culturales habilitadas por la obra wagneriana y las prácticas musicales de estos aficionados en la formación de identificaciones nacionales. Indagaremos cómo estos grupos de melómanos –en tanto “usuarios de la música” (HENNION, 2012; DE CERTEAU, 1996)–, vincularon su gusto musical wagneriano con proyectos, ideas y construcciones colectivas relacionadas con la formación de una identidad catalana –de vocación separatista– en el exterior o de una nacionalidad argentina. Paralelamente, examinaremos la participación de los aficionados en la promoción de políticas culturales y la capacidad/incapacidad de actuar como grupo de influencia en los procesos de institucionalización de la música en un contexto en el cual las actividades culturales comenzaron a quedar cada vez más aprisionadas entre dos instancias: el poder del mercado (capital) y el poder del Estado (NOIRIEL, 2011: 122).

De este objetivo general, se desprenden una serie de objetivos específicos que profundizan distintos aspectos del mismo.

En primer lugar, examinar los significados otorgados al arte wagneriano en Buenos Aires durante el período consignado. Identificaremos los imaginarios sociales y los elementos simbólicos de la estética wagneriana que los escritores e intelectuales simpatizantes de ella han utilizado para fundamentar diferentes aspectos de la formación de una identidad nacional y crear representaciones basadas en la idea de comunidad imaginada. En segundo lugar, contribuir a la comprensión de la formación de una identidad catalana independentista/separatista en el exilio y la inmigración en Buenos Aires en el contexto del cambio de siglo, momento que dispara la preocupación por la definición de la

argentinidad y donde el hispanismo es revalorizado tanto por parte de un sector de la intelectualidad, como de la comunidad inmigrante española organizada. En tercer lugar, examinar los procesos relacionados con la construcción de memorias colectivas y el lugar de la rememoración en la construcción de un relato que da sentido al grupo, y lo proyecta al pasado, al mismo tiempo que la formación de “memorias incómodas” dentro de “memorias oficiales” u hegemónicas. Para profundizar este punto, será necesario estudiar las trayectorias de vida, el asociacionismo, sus espacios de interacción política e inserción socio-cultural, así como la vinculación con los imaginarios del exilio en Argentina. En cuarto lugar, y vinculado en cierta forma con el objetivo anterior, visibilizar la presencia catalana (migrante) en la cultura musical porteña y en la emergencia de una institucionalidad artístico-musical y pedagógica con proyección nacional. De esta forma, problematizar los procesos de rememoración y olvido colectivo en relación a la historiografía argentina y la construcción de versiones canónicas de la institucionalización de la música. En quinto lugar, comparar las distintas formas de afición e identificación con el arte wagneriano en relación a los procesos de formación del gusto musical. En este sentido, trazar los perfiles de aficionados a partir de la exploración de sus trayectorias sociales y personales, nos permitirá analizar la incidencia de las aficiones musicales y sus prácticas asociadas con el desarrollo de experiencias intelectuales y de representaciones del tipo ideal de líder social o de empresario-artista. Finalmente –de forma transversal–, nos interesa poner en discusión los abordajes que piensan la música (y las expresiones artísticas en general) como un reflejo o expresión de procesos o épocas históricas, y no en cuanto dimensión constitutiva de lo socio-cultural.

El interrogante principal que queremos responder es ¿de qué modo incidieron los imaginarios y las prácticas musicales de los aficionados a Richard Wagner en Buenos Aires en la formación de identificaciones nacionales modernas, en los discursos y representaciones de una comunidad nacional y en los proyectos de institucionalización de la cultura musical? A partir de este problema general, surge una serie de preguntas que lo amplían y profundizan:

¿Hubo diferentes aproximaciones interpretativas a la estética wagneriana? Si así fue, ¿cómo esos diversos grupos y personalidades de la cultura vincularon su gusto/pasión musical con proyectos de formación de identidades nacionales (formas de identificarse con

una nacionalidad)? De esta manera, ¿cuál fue el lugar que se pensó que debía ocupar la música y el arte en esas construcciones sociales identitarias?

¿Por qué un grupo de inmigrantes catalanes –luego separatista– desarrolló su afición wagneriana en Buenos Aires? Es decir, ¿por qué fueron wagnerianos en Barcelona y también en Buenos Aires? ¿Se trató únicamente de la reproducción de una práctica, de una afición musical, o, por el contrario, tuvo otras implicancias sociales, políticas y culturales? En este último caso, ¿qué elementos de la estética y la práctica wagneriana les permitieron pensarse como un colectivo identificado con la nacionalidad catalana en el contexto de una sociedad que los acogía y cuyas reflexiones giraban mayormente por entonces bajo una preocupación similar por la construcción de una nacionalidad cultural? Y, al mismo tiempo, ¿qué elementos les permitieron pensarse a sí mismos a través de la experiencia wagneriana?

¿Cuáles fueron las condiciones simbólicas de posibilidad que habilitaron las representaciones que estos aficionados se formaron del *Festspielhaus* (teatro de ópera) en Bayreuth? ¿Cómo se plasmaron esas representaciones en las prácticas? Es decir, ¿cuál fue la performatividad de esas representaciones? ¿Cuáles de esos símbolos y significaciones fueron apropiados por los aficionados para pensar la gestión cultural de un teatro de ópera municipal? ¿Cómo reflexionaron sobre las formas en que debía institucionalizarse la cultura? ¿Quién/es debía/n dirigir esos procesos? ¿El Estado debía acompañar en forma secundaria, legitimando o no determinados proyectos/actores, o debía constituirse en un agente activo?

La hipótesis principal de esta tesis es que las representaciones sociales y las prácticas musicales de los aficionados a Wagner en Buenos Aires contribuyeron de diferentes modos a pensar el lugar de la cultura musical como instancia formadora de una comunidad de pertenencia nacional. Mientras que los primeros aficionados, miembros de las elites socioculturales tradicionales, concibieron la afición por Wagner mayormente como un elemento de distinción aristocrática y de formación exclusiva de una dirigencia que debía enfrentar los desafíos o “peligros” planteados por el fenómeno de masas a partir de la modernización del país, los aficionados inmigrantes de origen catalán, llegados durante la primera década del siglo XX a Buenos Aires, contribuyeron a divulgar una concepción del arte wagneriano que no era pensado como un bien cultural exclusivo o privilegiado de

ciertas élites, sino como un proyecto pedagógico que permitiría –entre otros aspectos– formar en el ciudadano una identificación nacional (el sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional). En relación a ello, la mediación de los aficionados catalanes pudo haber planteado resistencias a un proceso de institucionalización de la cultura musical que intentaba –al igual que en otras ciudades del “mundo occidental”– convertir la ópera en un bien cultural exclusivo de las élites, frente a las expresiones estéticas populares de una cuantiosa inmigración italiana y española –en su mayoría.

De esta hipótesis principal se desprende una serie de hipótesis secundarias. En primer lugar, sostenemos que la divulgación de la obra wagneriana en Argentina (desde el espacio pionero porteño), recibió un impulso trascendental a partir de la emergencia de lo que se reconoce como el “primer campo literario argentino”, en tanto el wagnerianismo se había constituido (entre-siglos) no sólo como una afición musical sino como una corriente estética y de pensamiento que emergió como tal a partir de la valorización que la renovación propuesta por el modernismo literario hizo de ella. De esta forma, más allá de la naturaleza totalizadora de esta propuesta artística en particular, puede observarse la interdependencia de las artes y las disciplinas en el contexto de un campo cultural (como redes de relaciones de poder que producen cultura), aún en fase emergente, en cuanto a la búsqueda de autonomía. La participación del crítico musical Mariano Barrenechea y del escritor Ricardo Rojas –entre otros aficionados–, en las revistas literarias de comienzos de siglo (fundamentalmente en *Ideas y Nosotros*), dan cuenta de este proceso.

En segundo lugar, argumentamos que la promoción del arte wagneriano por parte del colectivo inmigrante catalán no se trató de una simple reproducción de prácticas de sociabilidad iniciadas previamente en su contexto de origen, sino que, en el seno de una cultura musical porteña, que –bajo la hegemonía de las compañías líricas italianas, las prohibiciones de ejecución de Bayreuth y la coyuntura adversa de la Primera Guerra Mundial, entre otros motivos–, aún no conocía enteramente la obra de Wagner, el grupo catalán produjo una serie de innovaciones. Por un lado, al vincular el imaginario de la revolución a través del arte (que una forma de romanticismo elaboró a partir de la Revolución Francesa, como también posteriormente las manifestaciones libertarias y anarquistas) con el de la Revolución Rusa en pleno acontecer, forjó una auto-representación de la comunidad de aficionados como un “Soviet de la música” –devenido del primitivo

“Soviet catalán” en tanto vanguardia espiritual de un proyecto de comunidad nacional. Por otro lado, la representación del “exilio” como un espacio que posibilitaba el aprendizaje y formación (a partir de la década del 20 será más un espacio de lucha política), les permitió desarrollar una serie de prácticas que formaron en torno a ellos una imagen colectiva como emprendedores culturales.

Esta propuesta de los catalanes –fundada en una necesidad de “hacer cultura” y en un ideal romántico-ilustrado– promovió la discusión sobre una institucionalización musical en la ciudad y en la nación, escasa por entonces de política pública estatal. En este sentido, una tercera hipótesis sostiene que, si la Asociación Wagneriana fue, a partir de los años 20 del siglo pasado, uno de los motores de búsqueda de la promoción estatal de la cultura musical, el liderazgo del grupo catalán hacia el interior de la entidad durante la década inicial de 1910, proporcionó un espacio de discusión previo sobre cual debía ser el rol de un Estado en la regulación de la cultura.

La cuarta hipótesis señala que la invisibilización del aporte del colectivo inmigrante catalán al movimiento wagneriano porteño (incluyendo la participación femenina), al desarrollo de una cultura musical “en sintonía” con los cánones europeos y a la emergencia de prácticas que motivaron una institucionalidad musical de tipo moderno, se relaciona con cierto éxito de la operación nacionalizadora que, en la larga duración, impuso una visión retrospectiva de una nación argentina siempre preexistente, cultural e inmediatamente homogénea al efecto inmigratorio (el éxito *avant la lettre* del crisol de razas pensado con mayor énfasis a partir del centenario de la independencia argentina). Al mismo tiempo, al interior de la comunidad inmigrante catalana, las experiencias precedentes a la unificación de la colectividad porteña en torno a una nueva institución, el *Casal de Catalunya* (1941), sobre todo aquellos recuerdos relacionados con la labor del *Casal Català*, se convirtieron, poco a poco, en una “memoria incómoda” y en patrimonio de sus herederos directos.

Como quinta hipótesis secundaria sostenemos que las prácticas aficionadas de los hombres públicos, miembros de las élites tradicionales del siglo XIX, tendieron a clausurar en sus discursos (periodísticos, ensayísticos, literarios, epistolares), la posibilidad del acceso a la música wagneriana, afiliándose a una interpretación conservadora de esta estética, cercana a los círculos alemanes de Bayreuth. En el caso de Miguel Cané y Paul

Groussac, si bien partieron de posturas estéticas diferentes (neo o pos romántica y neoclásica, respectivamente), utilizaron el recurso de la oposición binaria de valores para fundamentar dicha supuesta exclusión. Por otro lado, ocurrió una breve difusión “del Wagner revolucionario” en el grupo de modernistas libertarios liderados por Alberto Ghirardo.

La sexta hipótesis señala que entre los intelectuales vinculados al pensamiento nacionalista emergente de comienzos del siglo XX, particularmente las obras de los escritores Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné, se vieron influenciadas por la perspectiva estética wagneriana en forma similar, y sus argumentaciones exhibieron representaciones comparables entre sí, aunque se desarrollaran en circunstancias diferentes –Rojas pensó la formación de una comunidad nacional para un estado ya existente desde el lugar de intelectual legitimado, mientras que Zanné reivindicó un estado para una nación que se creía preexistente.¹ Contrariamente a la postura de la generación anterior (Cané, por ejemplo), que esquematizaba las diferencias en base a pares opuestos, creemos que tanto Rojas como Zanné argumentaron la posibilidad de conciliar formas culturales opuestas (a través de la idea de mestizaje armónico), para fundamentar representaciones inclusivas de la nación sobre la base de la pertenencia histórica a un territorio, así como la necesidad de un “héroe-artista” en la tarea de salvaguardar legados culturales que se creían en riesgo de disolución. En estas propuestas, el arte de Richard Wagner sirvió a ambos proyectos.

Hemos dividido la tesis en una introducción, cuatro partes, conclusiones, bibliografía y anexos. La primera parte, denominada “Construcción teórica-metodológica del objeto de investigación”, incluye dos capítulos que realizan un balance historiográfico e introducen los lineamientos teóricos y metodológicos generales de la investigación.

En el capítulo inicial, denominado “Pensar la cultura musical en Buenos Aires, identificarse con la nación, institucionalizar la cultura. Un balance historiográfico”, realizamos una revisión bibliográfica de las principales producciones académicas, con la finalidad de reseñar las principales contribuciones que se han realizado e identificar los temas y problemas que no han sido estudiados hasta el momento. De esta forma, fue posible justificar la elección del objeto, los propósitos y los posibles aportes que generará

¹ Aunque posiblemente los acercara la postura reivindicativa de una región de España como nación en un caso, y del ‘interior’ como protagonista de la historia y la identidad argentina, en el otro.

nuestra indagación en el campo de los estudios históricos socio-culturales, de la historia cultural de la música y de la inmigración catalana en Argentina.

El segundo capítulo, “Estrategias de análisis, propuesta de investigación y fuentes documentales”, explicita la propuesta de análisis, comenzando por el marco teórico-conceptual y metodológico de la tesis. De esta forma, definimos los criterios de selección de los sujetos de estudio, el marco espacial y temporal que hemos adoptado para la investigación y el enfoque de análisis. Por otro lado, explicitamos qué aspectos de los conceptos y categorías creímos conveniente utilizar y cómo las hicimos intervenir en el desarrollo empírico de la indagación. Por último, realizamos una descripción de las fuentes documentales que utilizamos, así como de los repositorios consultados, al tiempo que expusimos las estrategias de análisis adoptadas para acercarnos a nuestro sujeto de estudio.

La segunda parte, “Los múltiples contextos. Europa, Wagner y la colectividad inmigrante catalana”, se compone de tres capítulos que desarrollan los contextos político-sociales, intelectual/artístico y los espacios de la cultura musical donde tuvo lugar el accionar de los aficionados, tanto en Barcelona como en Buenos Aires, a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

El capítulo 3, “Entre Barcelona y Buenos Aires”, reseña las principales características del complejo proceso cultural, social y político que dio lugar al acrecentamiento del sentimiento patriótico catalán, con la finalidad de comprender la necesidad manifestada posteriormente por los emigrados catalanes de continuar en la capital argentina con la formación de un sentimiento de pertenencia a una región que se concebía cada vez más como una nación en busca de soberanía. Luego, aborda los rasgos más importantes del *modernisme*, en su contexto de sociabilidad –cultural e intelectual– catalana, realiza un recorrido por las principales manifestaciones periodísticas de este movimiento e indaga en los aspectos generales del proceso de formación del sentimiento patriótico catalán. Por último, analizamos el surgimiento y desarrollo de la vida institucional de la colectividad catalana en Buenos Aires, para centrarnos luego en el caso específico de Josep Lleonart Nart, dirigente pionero de los catalanes separatistas.

El cuarto capítulo, “Wagner en la cultura europea”, explora el contexto histórico de surgimiento y producción de la obra artística creada por Richard Wagner, la trayectoria

biográfica de dicho artista y sus inmediatas recepciones. Focaliza luego en la aparición del gusto por el arte wagneriano, la fundación de sociedades de aficionados a dicho arte y, finalmente, reseña las principales interpretaciones a las que ha estado sujeta la propuesta estética del compositor alemán, desde sus comienzos hasta la actualidad. Además, se refiere a la recepción de la música wagneriana en Barcelona, que recorrió un camino casi paralelo a la consolidación del propio Wagner como músico consagrado en Europa. Por último, analizamos la formación de la Asociación Wagneriana de Barcelona, sus antecedentes, fundación, miembros, objetivos, estatutos y actividades.

El quinto capítulo, “Los espacios de la cultura musical porteña”, analiza, en primer lugar, cómo ocurrió la conversión de Buenos Aires en capital de la nación argentina, y, en este sentido, cuáles fueron los grandes cambios acontecidos, aquellos que marcaron su transformación en una metrópoli, centrándonos, fundamentalmente, en el arribo de la gran inmigración ultramarina y el impacto en los procesos de urbanización. Ello nos permitió detectar los espacios de sociabilidad cultural y literaria donde las élites dirigentes (intelectuales, políticas y económicas) desarrollaron proyectos de formación de una nacionalidad argentina, así como indagar la naturaleza de esos mismos espacios como lugares donde transcurrían las inquietudes intelectuales artísticas y musicales en particular. Por último, examinamos el mundo de la ópera en Buenos Aires, cómo se constituyó, cuáles fueron los principales teatros (circuito teatral) y sus audiencias. Así, nos preguntamos por la relación entre este género teatral, las culturas de las élites y las culturas populares hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, teniendo en cuenta el dislocamiento producido ante el fenómeno inmigratorio.

La tercera parte, “Del Casal al Soviet de la música”, se compone de dos capítulos que desarrollan los espacios asociativos de la colectividad inmigrante catalana, que permitieron la emergencia de una sub-cultura musical wagneriana.

En el sexto capítulo, analizamos el proceso de creación del *Casal Catalá* y los orígenes de una institución de vocación musical emprendida por los catalanes para el fomento de la música en Argentina: el “Instituto Musical Fontova”. Examinamos, luego, las representaciones del exilio habilitadas por las experiencias de los casalences en el devenir de su institución y de las coyunturas políticas argentina y española, a partir del examen de

los usos de las categorías en los principales medios de divulgación periodística de la comunidad. Finalmente, estudiamos la existencia de diferentes memorias y narraciones colectivas de la comunidad inmigrante catalana porteña, gracias al hallazgo de documentación relativa a un acontecimiento concreto de rememoración: la celebración en agosto y septiembre de 1986 del “centenario del Casal de Catalunya”.

El capítulo 7, denominado “El *Soviet* de la música”, reconstruye el proceso de creación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, a partir del descubrimiento de fuentes documentales, que permitieron indagar en los vínculos de la colectividad catalana con el devenir de la cultura musical porteña y, específicamente, de la afición wagneriana. Para ello, analizamos las relaciones entabladas entre dicha Asociación, el *Soviet* catalán y el Instituto de Estudios Catalanes. Al mismo tiempo, reflexionamos –desde el análisis de fotografías y objetos semióforos–, sobre la circulación de ideas relacionadas con los imaginarios revolucionarios y las representaciones del *Soviet* vinculadas con la música y la comunidad de aficionados wagnerianos.

La cuarta parte, titulada “Los mundos del arte wagneriano en Buenos Aires”, indaga en las figuras de los aficionados, sus prácticas como usuarios de la música, así como en los espacios teatrales y sus representaciones.

“Usos y usuarios de Wagner. Escritores e intelectuales de la música en Buenos Aires de entresiglos” es el nombre del octavo capítulo, que –previo examen de la situación de las obras wagnerianas en el contexto de los repertorios de los teatros de ópera porteños– analiza los discursos y trayectorias sociales de los escritores e intelectuales aficionados a Wagner, aquellos que “predicaron” –en diversos modos y desde distintas posiciones ideológicas– a favor de la legitimidad artística de la estética wagneriana.

Finalmente, en el último capítulo, “Hacer cultura wagneriana 1912-1920”, estudiamos las prácticas de los aficionados wagnerianos y su accionar en tres frentes diferenciados: la intervención en el debate público sobre lo que debía ser un teatro de ópera y, en este sentido, las políticas culturales de un estado, el impulso de la promoción de la actividad musical, así como de la formación de artistas y pedagogos, y la articulación entre el proyecto wagneriano de los catalanes y el proyecto nacional (el rol en la definición de una música entendida como nacional, así como en las identificaciones nacionales).

PRIMERA PARTE

CONSTRUCCIÓN TEÓRICA-METODOLÓGICA DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO 1

PENSAR LA CULTURA MUSICAL EN BUENOS AIRES, IDENTIFICARSE CON LA NACIÓN, INSTITUCIONALIZAR LA CULTURA. UN BALANCE HISTORIOGRÁFICO

El estudio de los aficionados a la música, a una música o músico en particular – incluso de los aficionados al arte en general–, y de los wagnerianos en nuestro caso, carece hasta el momento de abordajes sistemáticos, al menos desde el campo de la historia, la historia socio-cultural o política, que permitan explicar el lugar y los atributos formativos de las artes (musicales) en la vida social de las personas, así como los efectos de las prácticas musicales en los procesos de invención/reproducción de la cultura y otros ámbitos del quehacer humano, frecuentemente separados. Sin embargo, durante la última década del siglo pasado y las dos primeras de este siglo, la musicología y la historia se han acercado a partir del diálogo con otras disciplinas de las ciencias sociales y humanidades, como la sociología de la cultura, la antropología, la semiótica, la literatura, las ciencias políticas y la filosofía. A continuación, presentaremos una revisión crítica de los estudios que han conducido a este reciente diálogo interdisciplinario y que nos permitirán dar cuenta del estado actual de la problemática que hemos seleccionado.

En este capítulo, realizaremos una revisión bibliográfica de producciones académicas, con la finalidad de reseñar las principales contribuciones que se han realizado e identificar los temas y problemas que aún no han sido indagados. De esta forma, será posible justificar la elección del objeto y los propósitos de estudio y considerar los aportes que generará nuestra investigación en el campo de los estudios históricos socio-culturales, la historia cultural de la música y la inmigración catalana en Argentina.

En primer lugar, examinaremos la evolución del diálogo interdisciplinario entre la musicología y la historia, para centrarnos, luego, en las problemáticas de la historia social y las preguntas que la historia cultural ha hecho sobre las sociabilidades de la cultura. En

segundo lugar, nos focalizaremos en los debates que la sociología de la cultura ha iniciado en cuanto a los procesos de institucionalización de la cultura, formación del gusto y afición musical. Acto seguido, reseñaremos las investigaciones realizadas sobre la afición musical wagneriana, a fin de centrarnos en los criterios que incidieron en la selección de nuestra muestra de análisis o sujetos de estudio. Finalmente, analizaremos brevemente cómo se conceptualizó el clima de ideas finisecular en relación a los nacionalismos en tanto corrientes de pensamiento y promotoras de identificaciones nacionales.

1. Musicología e Historia

Como cada disciplina, que suele abrigar una especialidad dedicada al estudio de su devenir histórico, la musicología ha desarrollado un interés por la historia de la música que se ha visto renovado recientemente. Si en un comienzo la historia servía como herramienta para contextualizar (ubicar en tiempo y espacio) y periodizar los cambios estéticos y estilísticos, en los últimos tiempos, también ha incluido la posibilidad de estudiar sus espacios y prácticas al atender a los procesos de cambio cultural de larga duración, en cierta forma –como uno de sus aspectos–, al modo de análisis de las “mentalidades” del historiador francés Fernand Braudel (BUCH, 1994[2013]; PLESCH, 1997; PLESCH y HUSEBY, 1999). En contraste, la concepción de la música como objeto plausible de indagación científica por parte de la disciplina histórica (e incluso de las ciencias sociales) ha sido lento y se encuentra actualmente en continuo crecimiento (BAÑA, 2010; GUILLAMÓN, 2014; ALIANO, BERGÉ, CALVO *et al*, 2017).

En sintonía con las preguntas de la época y el enfoque positivista que dominó las indagaciones académicas en el campo de las humanidades y las ciencias sociales, desde fines del siglo XIX y al menos hasta la primera larga mitad del siglo XX, las historias canónicas de la música argentina se centraron en los aspectos institucionales, con marcado énfasis en reseñar las vidas y trayectorias de las personalidades más célebres (músicos centralmente), que les habían dado forma, tanto en el campo de lo que se consideraba “clásico” o “culto”, como en el de las manifestaciones comprendidas bajo lo “popular”. En

este sentido, el ejemplo más citado² es el de la *Historia de la música* de Vicente GESUALDO (1961). En líneas generales, estos trabajos estaban interesados en identificar la evolución de las concepciones estéticas de los músicos consagrados, a los que dedican biografías (del estilo del “gran hombre”), la descripción de las instituciones que integraron, sus evoluciones estilísticas y el reconocimiento de la fusión de rasgos europeos y los que se pensaban como locales (o argentinos) (GARCÍA MUÑOZ, 1970; ARIZAGA, 1971; GARCÍA MORILLO, 1984; VALENTI FERRO, 1992). De este modo, lo musical quedaba restringido únicamente a una práctica constituida por los actos de ejecución y escucha, cuya forma de conocimiento era principalmente a través de las fuentes documentales construidas desde el lenguaje musical: las partituras (GUILLAMON, 2014: 2017), además de ser una historia escrita, en su mayoría, por sus propios protagonistas.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el interés se decantó mayormente por escribir la historia de los géneros populares (tango, rock, jazz) –y sus músicos–, los contextos de producción, circulación y consumo (usando un vocabulario bourdieusiano, después del retorno de la democracia),³ y por señalar las relaciones entre música y poder, los contextos de censura/represión estatal y libertad de expresión (BUCH, 2003 y 2016; PUJOL, 2005). En este sentido, y desde los años 90 del siglo pasado, la deconstrucción del relato “oficial” de los orígenes de la nación argentina (HALPERIN DONGHI, 1982; ANSALDI, 1989; CHIARAMONTE, 1991) y, previamente, la publicación, a nivel internacional, de *Imagined communities reflections on the origin and spread of nationalism*⁴ (1983), del historiador irlandés Benedict Anderson, habilitaron el estudio de “los modos de intervención del Estado en el campo simbólico”, específicamente el musical, en pos de lograr sentimientos de pertenencia nacional, a partir del análisis de las significaciones y reapropiaciones del himno nacional (BUCH, 1994 [2013]). Como veremos más adelante, comenzó a pensarse el nacionalismo musical desde esta perspectiva,

² En tanto esfuerzo considerable de sistematización. Previamente, hubo trabajos de músicos cuyo interés era preservar “el patrimonio inmaterial” de lo que consideraban debía saberse como historia de la música argentina. Entre otros, puede verse (muy lejos de ser exhaustivos), SCHIUMA (1956); GESUALDO (1958); ORTIZ ODERIGO (1959).

³ Sobre estos temas, la producción bibliográfica ha sido fructífera, en especial en los últimos años, y, fundamentalmente, desde la sociología de la cultura y el periodismo cultural (ALABARCES, 1993; MONJEAU, 1999; PUJOL, 2002 y 2004; CHAMOSA, 2012; CORTI, 2015; CAÑARDO 2017;)

⁴ En español: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

ya no como un estilo afincado en el ámbito estrictamente musical, sino como un instrumento de las elites dirigentes para esa nueva exigencia de formación ciudadana, que se hizo evidente ante la inmigración masiva iniciada a finales del siglo XIX (PLESCH, 1997; MANSILLA, 2004). A pesar de ello, en estos últimos abordajes, el análisis permaneció centrado en las formas musicales, ya que se emprendía desde el campo musicológico.

Las renovaciones teóricas y metodológicas que enriquecieron el campo historiográfico argentino a partir de la recuperación de la democracia en los años 80, permitirán comenzar a pensar –gradualmente– una nueva concepción/definición de la música y su rol en la construcción del mundo social y cultural. Estos desarrollos no hubieran sido posibles sin la introducción de las novedades académicas que realizarían – desde una propuesta cercana a la sociología de la cultura– los analistas pioneros de la historia del arte visual en general, los intelectuales, las ideas y la literatura (ALTAMIRANO y SARLO, 1983; TERÁN, 1986 y 1991). Antes de examinar otros aportes vinculados a los encuentros y desencuentros entre la musicología, la historia, la sociología y la antropología, será necesario reseñar brevemente los derroteros de la historiografía en el campo de la historia social y cultural.

2. La agenda de la historia social y las preguntas de la historia cultural

En los años 70 y 80, las preguntas de la historiografía parecieron adscribirse a la agenda de problemas propios de la historia social y a pensar la sociabilidad como un estudio en sí mismo. Posteriormente, el interés se trasladó a la preocupación por los usos de la cultura, la circulación y la mudanza de significados, al mismo tiempo que la sociabilidad se transformó también en instrumento metodológico. Debemos a Maurice Agulhon, historiador francés pionero en la conceptualización y el uso del término sociabilidades (que provenía originalmente de la sociología alemana) en la investigación histórica, la inspiración para el surgimiento de una miríada de trabajos posteriores en diversos ámbitos académicos. Su influyente obra *Le cercle dans la France bourgeoise (1810-1848). Étude d'une mutation de sociabilité*, publicada en París en 1972, analizaba centralmente la mutación de la antigua institución del salón aristocrático al moderno café-círculo burgués y

definía el concepto como “sistemas de relaciones” poco pautadas, que generaban sentimientos de pertenencia y solidaridad (AGULHON, 2009). Posteriormente, en *Historia Vagabunda* (publicada en francés en 1988), Agulhon enunció una renovada definición de sociabilidad como una “aptitud humana de vivir en grupos”, que se adaptaba mejor a su nuevo objeto de estudio –más escurridizo en las fuentes documentales–, ya que le permitía acentuar la existencia de prácticas de sociabilidad informal, típicas de los obreros.

Inicialmente, las sociabilidades comenzaron a ser abordadas a partir del estudio de casos de espacios asociativos. Sin embargo, el hallazgo de otros tipos de fuentes documentales (por fuera de las institucionales), como la correspondencia, las memorias personales, las crónicas, las revistas, los periódicos, los relatos personales, entre otras, han permitido traspasar lo formal (por ejemplo, al incluir los vínculos de amistad informal) y enfocar el estudio de las sociabilidades desde los ámbitos asociativos a las redes de sociabilidad.

En otras palabras, y siguiendo el enfoque microhistórico, se trató de la reconstrucción de las relaciones sociales entabladas entre un grupo de actores que no necesariamente se corresponden con formas ritualizadas de socialización, sino que las trascienden (BERTRAND, 2012: 53). Según la definición propuesta por Michel BERTRAND (2000: 74): “Se puede definir entonces a la red social como un complejo sistema relacional que permite la circulación de bienes y servicios, tanto materiales como inmateriales, dentro de un conjunto de relaciones establecidas entre sus miembros, que los afecta a todos, directa o indirectamente y muy desigualmente”.

En el caso que analizamos, los músicos y aficionados no sólo estuvieron insertos en espacios previos de sociabilidad formal e informal (como veremos, la wagneriana de Barcelona o la peña “el Soviet”), individual y colectivamente, sino que fueron actores generadores de nuevas redes. Hablar de redes de intelectuales y artistas implica pensar una forma de sociabilidad, una cadena de contactos e interacción entre varios tipos de agentes culturales ligados por convicciones ideológicas, estéticas compartidas (ALTAMIRANO, 2010: 18-19), o vínculos de solidaridad.

Las redes de sociabilidad involucran, en su constitución y modo de funcionamiento, una dinámica relacional asimétrica, es decir una distribución de poder determinada, en la

medida en que las relaciones sociales son en sí mismas relaciones de poder (ESCALERA, 2000). En este sentido, el surgimiento de los espacios y redes de sociabilidad alternativas al poder gubernamental, estuvo íntimamente ligado a la formación (a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX) de un nuevo tipo de poder político, que Jürgen Habermas (2002) llamó “esfera pública de opinión” u opinión pública y que se convirtió en el “principio organizativo de los estados constitucionales burgueses” (HABERMAS, 2002: 74, cit. por GUNN, 2011: 111). Esta tesis, si bien tuvo gran influencia en estudios posteriores, durante la década de 1990 y comienzos del siglo XXI, recibió una serie de críticas que permitieron repensar las categorías sociales y sus relaciones con el poder. En efecto, la densa trama de organizaciones de “la sociedad civil” decimonónica no sólo implicó formas de sociabilidad burguesa y la extensión de sus valores, o la emergencia de un “público burgués”, sino también la de diferentes públicos rivales (ELEY, 1992 y 2008), que estuvieron en abierta confrontación (por ejemplo, aquellos considerados como subalternos). Al mismo tiempo, en cuanto la “opinión pública” significaba la existencia de un debate que promovía el “consenso racional acerca del bien común” (FRASER, 1997: 100), donde la racionalidad era un dominio masculino, se fundó en la exclusión de la mujer y su circunscripción o confinamiento a lo privado (FRASER, 1997).

Según algunos autores (BRUNO, 2014: 10-11), en la historiografía argentina se pueden reconocer al menos tres líneas tributarias de las tendencias europeas sobre los estudios basados en las sociabilidades (fundamentalmente influenciadas por las obras de Maurice Agulhon, Jürgen Habermas, Roger Chartier y Jean-François Sirinelli): los análisis de la sociabilidad en relación con la vida política del siglo XIX –cuyos ejemplos más notables son los de SABATO (1998) o GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS (1999 [2000]); las investigaciones sobre las sociabilidades⁵ de distintos grupos sociales en el siglo XIX –clubes, cafés, etc. (ARMUS, 1990; SURIANO, 2001; GAYOL, 2002; LOSADA, 2008); y las contribuciones sobre las asociaciones étnicas, sobre todo en el marco de los estudios inmigratorios.⁶ En relación a estas grandes líneas, podemos agregar los estudios sobre la sociabilidad intelectual a partir de las redes sociales que los vinculaban (TERÁN,

⁵ Para una visión general sobre el fenómeno de la sociabilidad asociativa en Argentina, puede verse LUNA y CECCONI (2002).

⁶ Aquí la lista sería demasiado extensa. Entre los estudios pioneros, podemos mencionar DEVOTO y FERNÁNDEZ (1990) y DEVOTO y MIGUEZ (1992).

1991; MYERS, 1999; ALTAMIRANO, 2010) y el estudio de lo que recientemente se conoce como “sociabilidades de la cultura” (MALOSETTI COSTA, 2001; LUNA y CECCONI, 2002; FERNANDEZ, 2003; BRUNO, 2007; ANSOLABEHERE, 2011).

En estas nuevas aproximaciones historiográficas al estudio de la cultura ¿cuáles han sido los nuevos interrogantes? Sin duda, el primero implicó preguntar por la sociabilidad no tanto en sí misma, sino como espacio/s donde se produce y se usa la cultura, donde ocurre la circulación y mudanza de significados.

Entre estas nuevas propuestas, destaca el estudio de los teatros –en tanto espacio musical–, que configuró el objeto de estudio de diversos trabajos provenientes de la disciplina histórica.

En un primer momento, la preocupación decantó –mayormente desde un enfoque positivista– por las historias institucionales. Estos abordajes se han visto diversificados en el tránsito del siglo XX al XXI. Por un lado, se encuentran aquellos que retomaron una perspectiva de larga duración para vincular la cultura teatral con los intereses políticos (SEIGBEL, 2002; PELLETERI, 2005). Por el otro, estudios recientes problematizaron la injerencia del poder político en dicho espacio. Demostraron así su función como herramienta de pedagogía cívica y de disciplina social a través de la cual se acercaron los valores republicanos y patrióticos a una sociedad mayoritariamente analfabeta (GALLO, 2005; BATTICUORE, GALLO y MYERS, 2005). Asimismo, otros trabajos propusieron pensar el teatro como un espacio creador de vínculos específicos de sociabilidad, en tanto sinónimo de civilidad y de distinción social de la elite porteña (DEVOTO y MADERO, 1999). Como fenómeno social, recientemente se ha indagado en la configuración del teatro nacional en cuanto género, atendiendo a sus aspectos económicos y políticos (regulación estatal), la conformación de una prensa especializada y el rol de los inmigrantes como audiencia y pieza clave de la realización teatral (CAUDARELLA, 2016).

En cuanto a la ópera, podríamos enunciar recorridos similares. Desde el enfoque institucional, las historias de los teatros han ocupado gran parte de los análisis, al menos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Particularmente, respecto al teatro Colón, la bibliografía es extensa, atendiendo –no siempre– a múltiples aspectos de su formación y devenir (DE LA GUARDIA y HERRERA, 1933; CAAMAÑO, 1969; MUJICA LÁINEZ y

SESSA, 1983; POLLINI, 2002). El Coliseo y otros teatros también han merecido, para nuestra fortuna, historias institucionales que detallan con gran esmero las temporadas ofrecidas, las compañías que actuaron, las obras representadas, etc. (DILLON y SALAS, 1997 y 1999).

El análisis de la ópera transitó un abordaje que se inició con la recopilación de sus lugares, intérpretes y obras (BOSCH, 1905 y 1910; VALENTI FERRO; 1997). Más recientemente, fue pensada como realidad compleja, atravesada por múltiples dimensiones, como lo social, lo cultural y lo político (ROSELLI, 1990; PASOLINI, 1999; SANGUINETTI, 2002; CETRANGOLO, 2011; WOLKOWICZ, 2012; WEBER, 2012; BENZECRY, 2014; FERNANDEZ WALKER, 2015). En este punto, las investigaciones han dialogado con aportes provenientes de la antropología y la sociología de la cultura.

3. La sociología de la cultura: institucionalización, formación del gusto y afición musical

En las últimas décadas del siglo XX, la sociología ha abordado –mayormente– la cuestión de la escucha musical desde el punto de vista del consumo, poniendo el acento en cuestiones de distinción social e identidad de clase, al concentrarse en un nivel de análisis societal en el cual la práctica artística es la base para un torneo de valor basado en el estatus en pos de reproducir la legitimidad de la clase dominante: el arte entendido como estatus, como dominación ideológica o como capital cultural (DIMAGGIO, 1982; BOURDIEU, 1998; ADORNO, 2006). En esta línea, los sociólogos de la cultura han explorado a fondo las relaciones entre el poder, las formas de organización y las clasificaciones culturales. A través del análisis de la formación de campo (BOURDIEU, 1998), la acumulación primitiva simbólica, la impronta organizativa o el emprendimiento cultural (DIMAGGIO, 1982), diversas escuelas de erudición han adoptado un esquema de conceptualización weberiana (1978), que suele enfatizar cómo las élites logran monopolizar recursos e imponer una idea particular de cómo estas clasificaciones culturales se relacionan con la legitimidad de su posición en la estructura social.⁷

⁷ Siguiendo el concepto de “cierre o barrera social” propuesto por Max WEBER (1997 [1922]).

En Argentina, las características del mundo operístico se han visto configuradas a partir de una serie de fenómenos sociales, políticos y culturales que difícilmente puedan llevar a interpretar de manera homológica la relación de los grupos sociales con los bienes culturales o la vinculación de las culturas de las élites con las de los sectores populares: el fenómeno inmigratorio, el carácter público y subsidiado de su financiación, el carácter político de su organización y el carácter social de su entorno, muy heterogéneo, que incluye las clases medias y algunos elementos de las clases bajas (BENZECRY, 2012).

Así, en este trabajo, tomamos como base –sin dejar de lado las cuestiones relacionadas con la dominación cultural– los estudios tan diversos de investigadores como MICHEL DE CERTEAU (1996), GRIGNON y PASSERON (1991), HALL y DU GAY (2003), GARCÍA CANCLINI (1990) o FIRTH (2003), quienes han cuestionado el “modelo de suma cero de capital cultural”, mostrando cómo, en diferentes circunstancias, contextos y coyunturas, existen lógicas culturales múltiples y superpuestas que escapan a los intentos de centralización o monopolización y que coexisten con la clasificación defendida por el estado y los grupos de poder de una manera semiautónoma.

En cuanto a los aficionados a la música, se trata de una perspectiva de análisis cuya “cuna”, al menos hasta donde sabemos, reconoce sus principales mentores en la escuela francesa y norteamericana de las mediaciones culturales (HENNION, 2002 y 2012; DE NORA, 2012). Estos abordajes han puesto el foco en los factores endógenos que pueden explicar las razones del apego o gusto por determinado bien cultural.

Ciertas investigaciones etnográficas en curso sobre los melómanos de hoy han considerado los problemas teóricos y metodológicos que plantean estas indagaciones cuando se concibe el “fanatismo” no sólo como explicación de determinismos externos, es decir cuando no se lo vincula exclusivamente a los orígenes sociales del aficionado o a las propiedades estéticas de las obras (HENNION, 2012). En este punto, se ha señalado que el gusto musical puede entenderse mejor como una actividad, como algo que se constituye y redefine en la acción, en las prácticas implicadas en el acto de gustar de algo.

En Argentina, un abordaje pionero, inspirado en estas corrientes teóricas, ha sido el de BENZECRY (2012), quien ha realizado una suerte de etnografía de los aficionados a la ópera que asisten al paraíso (sector del teatro más económico, donde se está de pie), en los

teatros porteños que ofrecen actualmente funciones líricas. Así, se concentró en el carácter afectivo del apego a la ópera –como veremos un producto cultural particularmente complejo– y en su utilización como una actividad significativa que permite a sus apasionados amantes inventar un sentido dentro de su propia vida (autoformación y autotranscendencia).

Nuestro trabajo tomará estos aportes como base, en la medida en que el foco de interés está puesto en los usos de los aficionados wagnerianos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en la dimensión simbólica del uso de la música que habilita la formación de determinadas identidades sociales y políticas.

4. Estudios sobre Wagnerianismos

Sobre la constitución de un movimiento cultural, estético e intelectual aficionado al arte wagneriano en Buenos Aires, las investigaciones sobre este tema si bien son pocas, constituyen puntos de partida muy valiosos para nuestra investigación, las cuales reseñamos brevemente a continuación.

En el marco de un trabajo sobre la ópera y el circo, PASOLINI (1999) ha abordado las disputas entre wagnerianos y anti-wagnerianos ocurridas a fines del siglo XIX. En este sentido, el autor enfatiza que, frente a la tradicional hegemonía de otros compositores en lo instrumental, y de lo italiano en el género operístico, los intelectuales y artistas que se autodenominaron wagnerianos durante las últimas décadas del siglo XIX hicieron gala de su novedad y utilizaron esta filiación como criterio de distinción social. Para este mismo período, WEBER (2012a) ha analizado, en primer término, la postura ideológica y estética de un wagneriano perteneciente a la “generación del ochenta”, Miguel Cané, y –a través del análisis discursivo de una de sus cartas al diario “La Nación”–, el modo en que se manifestó la posición cultural que asumió Cané como intelectual, el Ateneo como institución y Alberto Williams como artista, durante el primer “Festival Wagner” (1894). En segundo término, este autor (WEBER 2012b) ha estudiado las estrategias destinadas a transformar o modernizar el gusto del público porteño ligado a las prácticas musicales de la ópera y a la configuración de un “oyente nuevo” capaz de apreciar la música sinfónica como un valor superior.

Entrados en el siglo XX, CORRADO (2010) ha realizado una indagación muy amplia del campo musical y artístico de los años 20, de sus distintos frentes, debates, solidaridades y confrontaciones más importantes, al apuntar, por ejemplo, datos precisos sobre la orientación artística, ideológica o política de la Asociación Wagneriana, su acción cultural, así como la temática e impacto de su revista musical.

En otro orden de cosas, DILLON (2007) ha mencionado muy brevemente la participación del colectivo de inmigrantes y exiliados catalanes –núcleo central de nuestro estudio– en la conformación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (según el modelo de su homónima de Barcelona), en su detallada obra sobre la cronología de las actividades concertísticas de la mencionada entidad.

Desde los estudios musicológicos, MANSILLA (2004) ha resaltado los cambios en el panorama cultural porteño producidos desde 1910 a 1920, principalmente, el surgimiento de nuevas entidades. Entre ellas –según esta autora–, la Asociación Wagneriana se habría convertido en una pieza fundamental del campo de la actividad musical, constituyéndose en una instancia de legitimación y consagración para los músicos argentinos.

Estos estudios se han abocado, en general, al análisis institucional de la mencionada asociación y su acción en el campo musical. En este sentido, en otros trabajos, hemos intentado exceder los análisis institucionalistas centrados en el aspecto estrictamente musical, a partir del estudio de las redes de sociabilidad informal que trascendieron las “fronteras” de la entidad e impactaron en diversos espacios culturales, como, por ejemplo, el de la comunidad inmigrante catalana.⁸

5. Los aficionados catalanes en Buenos Aires

Los trabajos sobre la inmigración española durante el período consignado se incrementaron en cantidad y calidad a partir de la renovación historiográfica producida a mediados de la década de 1980, en el difícil contexto de pos-dictadura, reconstrucción social y recuperación democrática.⁹ Dicho clima de renovación posibilitó –entre otros

⁸ Tesis de Licenciatura *¿Una “revolución” estética transatlántica? El activismo wagneriano de los catalanes en Buenos Aires (1908-1920)*, defendida el 7 de octubre 2016 en la Facultad de Ciencias Humanas, UNCPBA.

⁹ Para balances generales sobre estos temas, véase, entre otros, ARMUS (1986) y MÍGUEZ y OTERO (2003).

temas— la problematización y profundización de los debates sobre los fenómenos migratorios europeos hacia América, gracias al abandono de la centralidad del abordaje estructural, a la introducción de variados enfoques temáticos y al empleo de diferentes escalas de análisis (MOYA, 1999). En esta coyuntura, la centralidad del estudio de la colectividad italiana —que fue la más analizada por su mayor presencia en la estructura demográfica del país— se vio desplazada por otros colectivos menos explorados, como el español (segundo flujo migratorio en importancia cuantitativa durante la inmigración de masas).¹⁰ Los estudios han considerado el origen y las causas de los flujos migratorios españoles a Argentina y países limítrofes (flujos regionales y micro-regionales), los impactos demográficos locales y regionales, la inserción en las estructuras socio-económicas, la integración y/o ‘asimilación’, la participación política, las prácticas discursivas y culturales elaboradas por los distintos actores sociales, los modelos de liderazgos, la cultura política, etc.¹¹

Específicamente, sobre la inmigración catalana en Argentina, Alejandro FERNÁNDEZ (1992, 1999, 2010, 2014) ha abordado, desde la perspectiva de la historia social, el asociacionismo catalán en Buenos Aires, el análisis de las redes comerciales tejidas por un grupo de empresas catalanas para explicar sus efectos en el desarrollo del comercio exterior y el exilio catalán de la posguerra civil. Por su parte, Gabriela DALLA CORTE (2005 y 2013) ha estudiado las relaciones entre América y Cataluña, América y España, a partir de desatacados inmigrantes, empresarios y viajeros, así como de la conformación de espacios de poder económico por parte de la burguesía española en América.

Asimismo, estudios generales sobre el asociacionismo catalán en América, y en particular sobre la diáspora y el exilio catalán en Argentina tras la guerra civil española, han sido aspectos abordados por Silvina JENSEN (2008, 2011, 2014). Se ha examinado

¹⁰ Uno de los motivos de este descuido habría sido la homologación del emigrante moderno con el poblador colonial, descuidando la dinámica histórica de etapas y experiencias diversas. Véase, MOYA (1989 y 2004).

¹¹ A riesgo de omitir aportes interesantes o más recientes, enumeramos algunos estudios pioneros en el análisis de la inmigración española en general: SÁNCHEZ ALBORNOZ (1988); CLEMENTI (1991); SÁNCHEZ ALONSO (1992); FERNÁNDEZ (2008); GONZÁLEZ y REGUERA (2010). Sobre la participación política, modelos de liderazgo y culturas políticas de los españoles, entre otros: FERNÁNDEZ (1987); DUARTE (1998 y 2006). La mencionada renovación historiográfica implicó además un análisis pormenorizado de los flujos regionales y micro-regionales españoles, debido al paulatino abandono o a la progresiva relativización del marco de análisis nacional como punto de partida de las explicaciones de las migraciones decimonónicas. Véase, entre otros: DE CRISTÓFORIS y FERNÁNDEZ (2008).

también la cultura política propia y sus vínculos con las comunidades emigradas a América. Es el caso del republicanismo español en Argentina, analizado por Ángel DUARTE (1993, 1998, 2003), así como las relaciones entre este republicanismo y el debate historiográfico planteado sobre las estructuras asociativas de la inmigración española y la relación de éstas con la política. En este sentido, resulta significativo su aporte a la comprensión de los procesos inéditos de politización de la comunidad emigrada española en Argentina, tendientes a codificar un discurso patriótico vinculado al nacionalismo español (en el contexto de las desventuras que atravesaba España a raíz de la pérdida de sus últimas posesiones coloniales). Así, según este autor, la eclosión de los regionalismos o nacionalismos alternativos al español (el catalán, el vasco y el gallego, fundamentalmente) habrían sido uno de los factores que quebraron, por un lado, la vida política del republicanismo español, y, por el otro, la interacción activa entre intelectuales españoles y argentinos en torno a la hispanofilia argentina de los años previos al Centenario.

A partir del período de entreguerras, Marcela LUCCI (2009, 2011, 2012) ha abordado uno de estos movimientos, el catalanismo, mediante un estudio de caso de la acción del grupo “catalanes de América” de Buenos Aires –central para nuestro estudio. Para esto, la autora se concentró en la posición adoptada por este colectivo ante el conflicto armado durante la guerra civil española,¹² aunque consideró imprescindible analizar los años precedentes. Es por ello que la investigación de Lucci ha constituido un trabajo ineludible para nuestro estudio al señalar los pilares fundamentales en los que se asentó dicho grupo: el *Casal Catalá* (1908), la revista *Ressorgiment* (1916) y el *Comitet Llibertat* (1922).¹³ Sin embargo, nuestra indagación centrará su interés en la interacción de este colectivo con la sociedad porteña receptora y su rol en la conformación de una sub-cultura musical.

¹² Sobre el accionar de dicho grupo, de cara a la coyuntura política catalana y española, puede verse también Saúl CASAS (2013). Este autor analizó el impacto que tuvo sobre la colectividad catalana en Argentina el “problema nacional catalán” en particular, y los acontecimientos españoles del período 1920-1945, incorporando también la participación de otras asociaciones pertenecientes al ámbito de dispersión de la lengua catalana, como la comunidad balear y valenciana.

¹³ Posteriormente, LUCCI (2014a, 2014b, 2015a, 2015b) se ha centrado en otros aspectos de la comunidad catalana afín al separatismo, como la realización de los certámenes literarios denominados “Juegos florales”, la recuperación de los lugares de memoria en Barcelona, la coyuntura de la Gran Guerra, o la revista *Ressorgiment*.

6. Los aficionados de las elites porteñas

Como señala GARCÍA HAYMES (2011), las clases altas del 900 respondieron de diversas formas a los desafíos que conllevó la emergencia de una sociedad más compleja. Si el sector más acaudalado de las clases altas reaccionó al aluvión inmigratorio, a la movilidad social y al cuestionamiento de las jerarquías tradicionales con hábitos aristocráticos y un estilo de vida ostentoso, otro sector menos rico, si bien no fue del todo ajeno a esta aristocratización, se renovó al incorporar algunas pautas propias de un orden social más moderno, como la valoración del desarrollo profesional e intelectual y la meritocracia.

Sujetos de estudio de nuestro trabajo, también son los aficionados de las elites porteñas que han intervenido, públicamente con mayor vehemencia, en el debate por el lugar de la música en la formación de las identidades. Limitaciones referidas a la escasez de fuentes sobre la afición wagneriana de algunos de ellos, como Carlos E. Tornquist, Ernesto Quesada, Carlos O. Bunge o Luis Drago Mitre, nos llevan a evaluar la posibilidad de su escasa importancia en el movimiento wagneriano.

Casos contrarios, como veremos, han sido la de los intelectuales que, por su rol de “hombres públicos”, no sólo de la política sino también de la cultura, han dejado, en su mayoría, testimonios literarios y periodísticos. Nos referimos, centralmente, a Miguel Cané y Ricardo Rojas, cuyos caracteres melómanos carecen, hasta el momento, de una indagación sistemática. Ambos participaron, de diferente modo, en la institución wagneriana porteña. Cané, figurativamente, en su comisión inicial.

De estas figuras ha sido especialmente relevante la de Rojas, al vincular su gusto musical wagneriano con proyectos, ideas y representaciones colectivas, relacionadas con la formación de una nacionalidad cultural argentina. Ello nos ha permitido comparar cómo Ricardo Rojas, en tanto intelectual y escritor argentino, y Jerónimo Zanné, en su condición de escritor catalán, pensaron proyectos para la nación –a partir de la estética wagneriana, en el seno del modernismo literario porteño de finales de siglo XIX y primeras décadas del XX.

Durante la década de 1910, los wagnerianos establecieron relaciones frecuentes con Ricardo Rojas, quien, a su vez, fue uno de los nexos con las autoridades gubernamentales de turno. El “indianismo” (prehispánico) y americanismo sustentado por este escritor y funcionario influyó notablemente en las composiciones de los primeros músicos argentinos nacionalistas.¹⁴ En este contexto, nos preguntamos si esta valoración de lo prehispánico guardó alguna relación con la oposición a lo español, que caracterizó al grupo de catalanistas, al mismo tiempo que contempló las contradicciones que implicaba pensar una nación en la Buenos Aires de comienzos de siglo (FERNÁNDEZ, 2016).

7. Identificarse con la nación

El nacionalismo ha sido una apelación discursiva y un recurso identitario en el cual se han referenciado sujetos y movimientos del amplio abanico ideológico contemporáneo. En este sentido, el nacionalismo es un concepto ambiguo, laxo, y, por lo mismo, factible de concernir a buena parte de la sociedad y el universo político (ECHEVERRÍA, 2011: 8). Teniendo en cuenta esto último, en el transcurso de nuestra investigación, proponemos interrogar y profundizar los influjos, las comunicaciones y/o posibles confluencias y contradicciones que marcaron los significados otorgados a los nacionalismos (para los catalanistas, por un lado, para los intelectuales argentinos, por el otro) y al análisis de los discursos, prácticas y contenidos culturales que produjeron.

En los procesos de modernización de finales del siglo XIX y comienzos del XX, las intenciones de las elites políticas y culturales respecto de la formación de una identidad nacional, en cuanto forma de generar cohesión social, llevaron a promover esta preocupación en otros sectores de las elites, profesionales y agentes culturales. Uno de estos sectores fue el que promovió el nacionalismo musical.

¿En qué consistía este nacionalismo musical? Al respecto, los aportes del musicólogo alemán Carl Dahlhaus han abierto un campo de estudio sobre los nacionalismos, entendiendo estas corrientes no como combinaciones entre el lenguaje académico europeo y los elementos tradicionales autóctonos, sino como una suma de intención (la voluntad del

¹⁴ El drama “Ollantay”, de autor desconocido y escrito originalmente en quechua (s. XVI), fue versionado y difundido en Argentina a comienzos de siglo XX por el propio Rojas. Esta versión inspiró obras de reconocidos músicos identificados con el nacionalismo musical.

autor respecto a la función “nacionalista”) y recepción (la comprensión de la audiencia como tal) (PLESCH, 2008: 71). Dicho de otra manera, no todas las músicas que incorporan o se basan en elementos del folklore asumen una funcionalidad ligada a la afirmación de una “identidad nacional”. A esto se suma el componente político: la legitimidad de la obra como tal, en el marco de un proyecto político de construcción de una idea de lo “nacional”. Plesch (2008) define las categorías distintivas del nacionalismo musical argentino como *uso, nostalgia y distanciamiento*. *Uso* de poéticas y motivos tradicionales (por ejemplo, lo “gauchesco”),¹⁵ signado por cierta *nostalgia* modernista de un mundo pre-moderno perdido, y, a su vez, *distanciado* del mismo (el compositor se basa en la obra del folclorista, pero se diferencia de él, ya que sólo refiere o cita elementos de las músicas populares).

Respecto al hispanismo, GONZÁLEZ CALLEJA (2007: 603) ha señalado el interés de los primeros pensadores que sistematizaron un pensamiento nacionalista argentino (Manuel Ugarte, Ricardo Rojas o Manuel Gálvez) en el nacionalismo español finisecular de raíz liberal. Estos intelectuales tuvieron la oportunidad de viajar a España y recibir, en diversos grados, el ascendiente de los valores hispanos tradicionales, reaccionando contra el materialismo imperante en los círculos oficiales argentinos, a los que censuraban su despreocupación por la identidad y la personalidad nacionales.

El redescubrimiento esteticista de lo nacional y popular (“castizo”), abordado por la generación de intelectuales españoles del 98, debilitó el anti-hispanismo que había prevalecido en las elites intelectuales latinoamericanas. La obra de “evangelización” de esa generación nacionalista consistió en volver a los valores hispanos, recuperando las tradiciones y valores telúricos de la provincia como “salvación” de la nacionalidad ante el aluvión inmigratorio.¹⁶ Al igual que en el nacionalismo musical, también aquí puede observarse un proceso de selección de elementos culturales relacionado con la voluntad política de establecer una idea de nación.

¹⁵ El perfil “criollista” del nacionalismo argentino se acentuó a partir de la década de 1920 y se abocó a la tarea (compleja y diversa) de re-significar la figura del “gaucho”.

¹⁶ Sobre esta primera generación de intelectuales nacionalistas argentinos existe una abundante bibliografía, entre otros: TURNER (1958); PIKE (1971); PAYÁ y CÁRDENAS (1978); RAMA (1982); DEVOTO y BARBERO (1983); QUIJADA (1985); SEPÚLVEDA MUÑOZ (1994); ZULETA ÁLVAREZ (2000); DEVOTO (2002).

8. Consideraciones parciales

El breve balance historiográfico trazado precedentemente nos ha permitido justificar la necesidad de una indagación sistemática de los aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner en Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del XX, al constituir un problema que aún no ha sido estudiado de forma sistemática hasta el momento. Al mismo tiempo, es de gran relevancia para comprender las dimensiones simbólicas de la música y su intervención en los procesos de formación de identidades grupales, culturales y políticas, como la nacionalidad, así como en las pujas por la institucionalización de la cultura en cuanto –y más allá de la distinción social– práctica inscrita en la producción de sistemas de poder.

A partir del análisis de los sujetos de estudio, contemplamos la necesidad de indagar, de modo comparativo, los significados de la experiencia de identificación entre el arte wagneriano en Cataluña y en Buenos Aires desde un punto de vista cultural. Esto último quiere decir examinar los nexos de las resignificaciones de la obra wagneriana elaboradas por sus admiradores a uno y otro lado del Atlántico –que excedieron meramente lo estético para pasar a ser tendencias de pensamiento– y evaluar, en lo posible, su impacto en las representaciones, ideas y prácticas culturales en el momento de constitución de una identidad catalana separatista (tanto en Argentina como en Cataluña).

La existencia de diferentes públicos y comunidades interpretativas del arte wagneriano en Buenos Aires exige abordar su interacción a partir del análisis de las solidaridades y rivalidades que pudieron haber ocurrido, fundamentalmente, en la institución que los aglutinó a partir de la segunda década del siglo XX, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Al mismo tiempo, pretendemos comprender los usos de la afición, en tanto constituyen formas de producción de políticas culturales concretas, que pueden observarse con claridad en el momento histórico que analizamos.

De esta forma, nuestra indagación intentará constituir un aporte para el campo de los estudios históricos socio-culturales, la historia cultural de la música y la inmigración catalana en Argentina.

CAPÍTULO 2

ESTRATEGIAS DE ANÁLISIS, PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN Y FUENTES DOCUMENTALES

En este capítulo, desarrollaremos la propuesta de análisis, comenzando por el marco teórico-conceptual y metodológico de la tesis. De esta forma, definiremos los criterios de selección del objeto de estudio, la muestra, el marco espacial y temporal que hemos adoptado para la investigación, así como el enfoque de análisis. Por otro lado, explicitaremos qué aspectos de los conceptos y categorías creímos conveniente utilizar y cómo las haremos intervenir en el desarrollo empírico de la indagación. Por último, realizaremos una descripción y análisis de las fuentes documentales que utilizamos, así como de los repositorios consultados, al mismo tiempo que expondremos las estrategias de análisis adoptadas para abordar nuestro estudio.

1. La cultura musical

Gilbert y Ernest, los dos personajes del relato “El crítico como artista” (1891), de Oscar Wilde, dialogan sobre las formas de atribución de significado a la música, en tanto ideas socialmente construidas:

Después de haber interpretado a Chopin, me siento como si hubiese llorado por unos pecados ajenos y llevase luto por las tragedias de otros. La música produce siempre ese efecto en mí. Nos crea un pasado que hasta entonces desconocíamos y nos llena del sentimiento de penas que fueron robadas a nuestras lágrimas. Me imagino a un hombre que siempre hubiese llevado una vida vulgar y que oyendo un día (por casualidad) algún intenso fragmento de esta música, descubriera repentinamente que su alma ha pasado, sin él saberlo, por terribles pruebas y conocido desbordantes alegrías, amores ardentísimos o grandes sacrificios.

Esta impresión personal recuerda lo que EVANS BONDS (2014: 10) ha denominado la “música como pensamiento”, que, en el caso por él analizado, implicaba preguntar sobre las

consideraciones de la música instrumental de comienzos del siglo XIX, como un vehículo para las ideas, e indagar cómo y por qué el acto de escuchar llegó a ser tenido por equivalente al acto de pensar. Así, la propuesta de BLACKING (1973: 15), en cuanto a que “la música puede verse como el resultado de ciertas actitudes, ciertas formas de concebir el mundo, y sólo al final, como las formas en las que se hace la música” adquiere dimensiones complejas de analizar en las sociedades modernas.

Comprender las dimensiones socio-culturales de la música es concebir la idea de “cultura/s musical/es”. Esto refiere, específicamente, a los espacios donde ocurre la música o su pensamiento, las asociaciones formales o informales, las instituciones, los teatros, las plazas y los salones privados, etc., los actores –músicos de variadas trayectorias y relaciones con lo político, los públicos o audiencias heterogéneas en gustos e intereses, los intelectuales y las figuras políticas, los empresarios, etc.–, sus prácticas –conciertos, clases, reuniones, crítica y promoción en la prensa, etc.–, las ideas y los saberes musicales que derivan, a su vez, en normas, costumbres, estilos propios y específicos de cada sociedad.

Asimismo, se retoma la idea de “hibridación musical”, en la que cada “cultura musical”, lejos de ser homogénea y original, se configura en base a la imitación y adaptación, surgidas de la circulación cultural de los saberes musicales, como también de las limitaciones de los idearios políticos y las valoraciones en las que se hayan insertas.

Los saberes musicales, en tanto dimensión fundamental de dicha cultura, suponen la circulación y apropiación tanto de un capital cultural adquirido, mediante el aprendizaje, como de un capital cultural simbólico, formado por las categorías de percepción y juicios que permiten definir y legitimar valores y estilos culturales, morales y artísticos (GUILLAMÓN, 2014). Por otra parte, se piensa la “cultura musical” como un subcampo que, inscripto en lo cultural, está en estrecho contacto con las dimensiones simbólicas de lo político, especialmente con el resto de las culturas artísticas (literarias, teatrales, visuales, etc.).

A primera vista, estudiar los aficionados a Wagner parece sugerir la propuesta de abordar una cultura de élite frente a una popular que no habría podido acceder a dicho “consumo cultural”, en tanto, como veremos, en varios casos, las elites de finales del siglo XIX y comienzos del XX intentaron trazar barreras en el acceso a la ópera como práctica

cultural. Sin embargo, en este trabajo, hacemos flexible la oposición binaria heredada e inscribimos lo culto y lo popular en contextos más amplios, ya que asumir ambas categorías implicaría afrontar los problemas de las categorías residuales (asumir la homogeneidad de lo excluido). En este sentido, el clásico trabajo de Carlo Ginzburg exponía:

Se atribuye a las clases subalternas de la sociedad preindustrial una adaptación pasiva a los subproductos culturales excedentes de las clases dominantes (Mandrou), o una tácita propuesta de valores, si acaso parcialmente autónomos respecto a la cultura de aquéllas (Bollème), o una extrañación absoluta que se sitúa sin rebozo más allá, o mejor dicho más acá, de la cultura (Foucault). Es mucho más valiosa la hipótesis formulada por Bachtin de una influencia recíproca entre cultura de las clases subalternas y cultura dominante (GINZBURG, 1999: 8).

Si bien esta conclusión se centra en las sociedades preindustriales, podemos recuperarla para reflexionar sobre los retos que ha impuesto e impone pensar en la formación de una “cultura de masas” desde inicios del siglo XX –siguiendo las líneas abiertas por la Escuela de Fráncfort, basadas en el surgimiento de las “industrias culturales”.

En esta encrucijada, la sociología de la cultura –y más precisamente los herederos de Bourdieu– ha señalado los problemas que entraña definir o etiquetar grupos sociales en base a prácticas u objetos culturales. En “Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura” (1991), J. C. PASSERON y C. GRIGNON plantearon dos problemas comunes a los abordajes de las culturas populares: por un lado, el populismo que las sacraliza y les atribuye un carácter autosuficiente en lo simbólico (como esfera cerrada), olvidando las características que deben a las relaciones de dominación; por el otro, el legitimismo o “dominocentrismo” que acepta la jerarquización entre lo culto y lo popular y las analiza en esa clave, asumiendo un “etnocentrismo de clase”: en cuanto dictamen acerca de las prácticas populares en función de los criterios dominantes. En contraste, estos autores afirman la “ambivalencia” de las prácticas de los dominados en relación a las estructuras de dominación, entre las restricciones y márgenes de autonomía (CORCUFF, 2014: 54-55).

En otra línea, en su ensayo “Historia cultural e historia total” (1996), Peter BURKE ha reivindicado el uso y adaptación de los conceptos sociológicos de subcultura y contracultura, tanto en la historia como en la antropología culturales, con el fin de poder

abordar la diversidad cultural, noción esta última que la antropología ha contribuido a problematizar. De esta forma, una solución que propone Burke, para que la historia cultural polifónica no se encierre tanto en visiones homogéneas como en concepciones demasiado fragmentarias de la cultura, es un modelo del encuentro, un modelo que explique las mezclas, apropiaciones, hibridaciones, sincretismos, síntesis, tanto a nivel grupal como individual, que se dan entre las subculturas. En este sentido, Roger CHARTIER (1995: 52) coincide en que la tarea más importante de la historia cultural “es la de las diferentes formas en la que los grupos o individuos hacen uso, interpretan y se apropian de los motivos intelectuales y formas culturales que comparten con otros”.

La afición musical, en cuanto práctica trans-cultural o de circularidad cultural, puede pensarse desde estas coordenadas, teniendo en cuenta –como veremos– la heterogeneidad de grupos y sujetos que, a comienzos del siglo XX, accedieron, se apropiaron y profesaron admiración por la obra wagneriana.

Por lo antes descripto, al menos dos metodologías serán centrales en cuanto a este tema: el análisis de las sociabilidades asociativas, como veremos al analizar las fuentes documentales utilizadas para estudiar las sociedades –en especial la Wagneriana– y las revistas, y, por otro lado, el examen de las trayectorias sociales de los aficionados (actores). ¿Quiénes son estos aficionados? Sobre esta segunda metodología, la posibilidad de reconstruir las trayectorias de vida de los amantes de la obra wagneriana nos permitirá indagar en cómo se imaginaron a sí mismos como fanáticos y cómo llegaron a serlo (BENZECRY, 2012: 112). ¿Por qué se sintieron atraídos por esta obra en particular? ¿Cómo se iniciaron en el mundo de Wagner? ¿Qué significaba para ellos? ¿Para qué? Más allá del diverso estatus social de cada uno, ¿hay rasgos comunes a todos ellos? Para este análisis, tendremos en cuenta su historia familiar, el origen inmigrante o local, la educación que recibieron, las personas que los introdujeron (carga afectiva en ello, identificación con la pasión que siente otra persona con la cual están o estuvieron vinculados afectivamente), etc.

¿Quiénes eran wagnerianos a fines del siglo XIX en Buenos Aires? En principio, como veremos, los intelectuales, élites, músicos y profesionales de las clases medias emergentes. A comienzos de siglo XX, observamos que esa exclusividad no era tal en una

sociedad en constante transformación, cuya proporción de población extranjera se asemejaba a la existente. En razón de ello, hemos delimitado, para nuestra investigación, el recorte cronológico al período que va de 1880 a 1920. Estas coordenadas temporales han sido seleccionadas teniendo en cuenta, fundamentalmente, motivos fundados, por un lado, en los cambios socio-culturales, así como en el momento crucial de recepción y circulación de saberes relacionados al arte wagneriano; por el otro, en la disponibilidad de fuentes documentales que recogen la acción observable de los aficionados (hombres públicos ligados a la generación del 80, como Miguel Cané), la comunidad inmigrante catalana y la institución wagneriana porteña. La colectividad catalana de Buenos Aires llegaba a las 20 mil o 25 mil personas entre 1910 y 1913, sin contar sus descendientes argentinos (FERNÁNDEZ, 2010). Nuestro análisis tendrá en cuenta los años previos del siglo XIX – que inauguran el proceso modernizador en Argentina–, para elaborar los distintos contextos interpretativos. Nos centraremos en la acción concreta de los catalanes nucleados en el *Casal Catalá*.

Como punto final tomamos el año 1920 por varias razones. Ellas son, en primer lugar, el momento en el que ser aficionado a Wagner ya no constituye una opción marginal, en tanto la finalización de la Primera Guerra Mundial vuelve a poner en escena sus dramas musicales, prohibidos durante el conflicto. Es probable que esa circunstancia, como efecto paradójico, haya favorecido su divulgación. En segundo lugar, se refiere a la historia de la institución wagneriana, ya que dicha fecha marca un antes y un después en la promoción concreta del nacionalismo musical argentino (por primera vez se enuncia como objetivo en la Memoria institucional y se encaminan tareas concretas para cumplirlo). En tercer término, tanto las circunstancias internacionales (inmediata posguerra), sobre todo las españolas (albores del golpe de Estado del capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, y comienzo de la Dictadura), como las locales (inicio del apoyo oficial al accionar de la Wagneriana por parte del gobierno argentino), marcaron una inflexión en el activismo catalanista porteño –que acentuó su praxis política a finales de la década de 1920–, y en el wagneriano en particular. Finalmente, los cambios socio-culturales que marcan el advenimiento de una modernidad sonora a comienzos de los años 20, lo que HENNION (2012) llama el comienzo de la “discomorfosis”, así como de una “cultura de masas” (relacionada con la creación de medios masivos de comunicación: radio, cine, etc.),

implican que estas sociabilidades, fundadas en parte en la generación de espacios de escucha que no podían realizarse de otra manera, perdieran parte de su razón de ser. En este sentido, resulta significativo que la primera emisión radiofónica haya consistido, precisamente, en la audición de una obra de Wagner (27 de agosto de 1920).

El ámbito espacial en el que se sitúa nuestra tesis es la ciudad de Buenos Aires, por haber sido el centro principal de formación de aficionados y recepción de los inmigrantes catalanes, y, a su vez, del accionar cultural-estético de los wagnerianos en general.

A comienzos del siglo XX, Buenos Aires no era sólo la capital política de Argentina, o la ciudad con mayor cantidad de habitantes de origen extranjero, sino el espacio más importante de transformación modernizadora impulsada por la elite dirigente, en especial desde 1880. En este sentido, resulta interesante volver a analizar cómo los grupos sociales migrantes, que se movilizaban y circulaban a través de ciudades profundamente trasmutadas por la modernidad –como Barcelona o Buenos Aires–, necesitaban generar lugares antropológicos dadores de sentimientos de pertenencia y vínculos significativos, en el contexto de un espacio urbano, que se convertirá progresivamente en un no-lugar –en el sentido definido por Marc AUGÉ (2000: 110).

2. Los aficionados, sus imaginarios, representaciones y prácticas culturales

Como anticipamos en la introducción, el presente proyecto doctoral estudia los aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner, en particular sus activos divulgadores: un grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires, los profesionales emergentes de la música y los intelectuales y hombres públicos pertenecientes a las élites letradas porteñas a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Nuestro objetivo general es explicar cómo incidieron los imaginarios sociales, las representaciones culturales habilitadas por la obra wagneriana y las prácticas musicales de estos aficionados en la formación de identificaciones nacionales. Indagaremos cómo estos grupos de melómanos –en tanto “usuarios de la música” (HENNION, 2012)–, vincularon su gusto musical wagneriano con proyectos, ideas y construcciones colectivas relacionadas con la formación de una identidad catalana –de vocación separatista– en el exterior, y/o de una nacionalidad argentina. De esta manera, se relaciona con los abordajes que piensan la

música (y las expresiones artísticas en general) como una dimensión constitutiva de lo socio-cultural, antes que como un reflejo o expresión de procesos o épocas históricas.

Por lo antes dicho, partimos del supuesto de que el arte (y la estética en general) es una actividad intrínsecamente política. Es decir, que contiene en sí misma una dimensión política, porque, por un lado, se encuentra ligado al régimen de lo sensible, es decir, vinculado a lo real, lo social, lo ético y lo político (RANCIÈRE, 2011), por el otro, porque es, en sí mismo, un “procedimiento de [búsqueda de] verdad” (BADIOU, 2009: 60). En síntesis, el arte puede ser usado como una herramienta de formación política y cultural e intervenir en los procesos de constitución y auto-representación de un grupo social sustentado –en el caso de nuestro análisis– en una comunidad categorial (la “nación”) y en un sentimiento de pertenencia a ella (BRUBAKER y COOPER, 2000).

De esta manera, estudiar los modos en que los imaginarios y las representaciones son instrumentalizados por diferentes grupos o personas para la generación de identificaciones políticas y/o culturales, en el contexto global de los procesos de modernización de las sociedades “occidentales”, implica considerar las dimensiones sociales, culturales y políticas de la música, en tanto configuradora de valores e identidades sociales (FRITH, 2003). Concebimos la identidad como un proceso de búsqueda de significado (como tal, poco estable en el tiempo, aunque aparenta ser permanente), que combina factores externos e internos de cada individuo o grupo (GUNN, 2011: 160). De esta manera, hablamos de identidades móviles en tanto proceso de subjetividad individual o de identificación colectiva con valores, sentimientos, comunidades, ideas, etc. En tanto proceso dialéctico que involucra una dimensión social y otra personal, las identidades se relacionan estrechamente con la cultura y sus prácticas. De hecho, las “culturas” son, en sí mismas, prácticas simbólicas, estructuras significativas profundas que son re-elaboradas en las prácticas (movilizadas en acciones) y reproducidas a través de su encarnación en instituciones, mundos sociales o cuerpos (BENZECRY, 2012a: 33).

Indagar la “subcultura wagneriana” implica, en primera instancia, examinar la circulación de significados construidos sobre el arte wagneriano, a partir del examen de los espacios y las redes de sociabilidad que emergieron en torno a dicha afición musical. En otras palabras, pensar cómo diferentes grupos pueden interpretar, experimentar, apropiarse simbólicamente y practicar de modos diversos una misma estética musical o cómo se

intenta producir la coherencia entre la práctica cultural (“la cultura movilizada”) y los esquemas mentales del mundo (“estructuras culturales”). Por otro lado, dichos significados provienen de diferentes construcciones históricas de sentido, que podemos remitir a las categorías de imaginarios sociales y representaciones simbólicas a ellos asociadas, y que se manifiestan en una determinada cultura o subcultura.

Como señala BACZKO (1999: 28), los imaginarios sociales constituyen “matrices de sentido totalizadoras”, a través de las cuales una sociedad construye representaciones de sí misma, distribuye roles y funciones, elabora posiciones sociales o promueve modelos de acción y comportamientos colectivos. De esta forma, retomando los clásicos (las representaciones colectivas en Durkheim, las construcciones de sentido en Weber o la ideología en Marx), este autor ofrece una conceptualización de imaginario social que permite contrarrestar la polisemia asociada a esta categoría. Un imaginario propone o habilita “condiciones simbólicas de posibilidad” cimentadas en ideas-imágenes y representaciones que los sujetos construyen sobre los objetivos a alcanzar, sus adversarios y los escenarios posibles (OLMOS, 2015).

Para ejemplificar, Baczko desarrolla el imaginario de la Revolución Francesa, de interés para nuestra indagación. Señala que dicha crisis revolucionaria fue un “tiempo caliente” en la producción de los imaginarios sociales: la conmoción de las estructuras sociales y políticas, los modos de pensar, los sistemas de valores, la invención de una nueva legitimidad (ante) los conflictos marcados por la presencia de las muchedumbres revolucionarias, todos ellos fueron factores que estimularon la producción acelerada de significaciones (BACZKO, 1999: 39). En un clima afectivo donde “todo se volvió posible” (Michelet), la generación de símbolos, emblemas y ritos revolucionarios otorgaron nuevos sentidos a las esperanzas colectivas.

El punto capital sobre el cual los contemporáneos no se confundían (en la crítica a su tiempo) era el del poder real que se ejercía en y por el ámbito simbólico. Este fenómeno complejo puede resumirse en dos tendencias que lo contrarrestaron: la generación espontánea del simbolismo y del ritual revolucionario (la toma de la Bastilla, la ocupación popular de la plaza, la escarapela, los altares de la patria, etc.), y su transformación en otros

tantos emblemas e instituciones que rodearon al nuevo poder, lo glorificaron y dieron testimonio de su legitimidad (BACZKO, 1999: 39-41).

En sintonía con lo que venimos desarrollando, nuestro interés por los imaginarios sociales deviene del reconocimiento de, al menos, tres tipos o formas de ellos en el conjunto empírico examinado, que, a su vez, creemos que posibilitaron la formación de determinadas representaciones. Por un lado, como veremos en el capítulo cuarto, Wagner “reutiliza” el **imaginario revolucionario**, incorporando la mediación del arte, al mismo tiempo que el imaginario de un orden socio-político basado en una **comunidad nacional** (comunidad imaginada) con la cual es menester identificarse. Por el otro, su propia trayectoria vital aporta condiciones simbólicas a los **imaginarios del exilio**, que serán un elemento importante en la auto-representación del colectivo inmigrante catalán.

La otra categoría que orienta nuestra indagación, las representaciones sociales, ha tenido una fructífera acogida en la historia cultural: desde los tres órdenes de la sociedad estamental medieval de Georges Duby, al “Orientalismo” de Eduard Said (BURKE, 2004: 83-86), pasando por las teorizaciones de Roger Chartier, entre otras.

Como señala BURKE (2004: 85), *Representations* fue el título de una revista interdisciplinaria creada en Berkeley (1983), que reunió aportes de la literatura, la historia y la historia del arte, entre otros, para analizar, por ejemplo, las imágenes de los campesinos alemanes del siglo XVI o los análisis de grandes obras pictóricas. Posteriormente, la publicación de CHARTIER, “*Le monde comme représentation*” en *Annales* (1989), tuvo un gran impacto en la crítica y transformación de lo que se conocía como “historia de las mentalidades”. En línea con los aportes de Duby, Chartier propone una noción más amplia de “representación”, insistiendo en su capacidad de modificar la realidad que parece recrear (los efectos performativos de las imágenes del mundo). Luego, en “*Pouvoirs et limites de la représentation. Marin, le discours et l’image*” (*Annales*, 1994), muestra que la riqueza semántica del concepto puede ser tanto un potencial como una desventaja. De esta forma, propone superar la definición tradicionalmente filosófica de representación, como la de hacer presente aquello que está ausente. Para ello, retoma los aportes de Louis Marin, quien incorpora otro sentido común de la palabra ya enunciado por Covarrubias, el de “poner de manifiesto hacia el exterior una cosa”, es decir, exhibirla o mostrarla, para proponer, de esta

forma, una unidad entre la representación del poder político y el poder político de la representación, entre el sentido transitivo y reflexivo. Por ejemplo, el mandato de representación –la presencia de una ausencia– se combina con la encarnación de representación –la muestra de una presencia–, tanto en las imágenes del rey, como en la hostia cristiana (CHARTIER, 2013).

A esto, cabe sumarle la acepción sociológica de “representaciones colectivas” (Mauss, Durkheim), que se inscriben en tres registros: como esquemas de percepción y clasificación de las jerarquías sociales, como prácticas y signos que apuntan a hacer visible o reconocible una identidad social o un poder, una manera de ser en el mundo (sentido más antiguo), y como formas institucionalizadas que encarnan o presentifican una comunidad, la fuerza de una identidad o la legitimidad de un poder. De esta manera, el concepto de representación puede ayudarnos a entender cómo, en las sociedades “democráticas” de hoy, las clasificaciones y jerarquías se construyen en la encrucijada de propiedades y representaciones sociales, aceptadas o rechazadas, que las clases o los grupos proponen de ellos mismos (CHARTIER, 2013).

En tanto proyecto situado en el futuro, que perseguía una función emancipadora dentro del imaginario relacionado con una sociedad ideal, la obra wagneriana contiene claramente una función utópica. También, en cuanto proyecto político y pedagógico, anclado en su tiempo histórico, se valió de representaciones dadoras de legitimidad, en el contexto de expansión imperial de las modernidades europeas, entre otras: la sacralización del arte, el artista como el único “agente redentor” capaz de interpelar al pueblo, el teatro como un templo, etc. Por ello, nos preguntamos: ¿cuáles fueron las condiciones simbólicas de posibilidades dadas por las representaciones que estos aficionados se formaron del *Festspielhaus* wagneriano en Bayreuth? ¿Cuáles de esos símbolos y significaciones fueron apropiados por los aficionados porteños –en especial los primeros decimonónicos y posteriormente quienes organizaron una sociedad de aficionados wagnerianos?

Entendemos a los aficionados como personas que establecen un vínculo afectivo y vital con las formas musicales, para el caso que analizamos, con la música creada por un compositor en particular. Así, una dimensión de esta relación está dada por lo que se

conoce como “regímenes de evaluación afectiva” (CORBIN y PERROT, 1991 [1985]; SIMONNET, 2010), los cuales conforman una especie de código simbólico-amoroso.

La noción de “práctica” puede encontrarse en las obras de Norbert ELÍAS (1996: 36), Pierre BOURDIEU, Michel DE CERTEAU y Roger CHARTIER, entre otros autores. BOURDIEU (1998), por ejemplo, ha retomado a Elías para analizar las prácticas sociales, entendidas como expresiones de un “habitus” (estructuras sociales internalizadas), que se pone en juego en los diferentes campos. Un ejemplo de estas prácticas son las estrategias de distinción que utiliza cada clase social para diferenciarse del resto y legitimarse. Para DE CERTEAU (1995: 218), en cambio, las prácticas asocian “el arte del hacer con los combates del vivir” y, en este sentido, dicho autor acentúa la creatividad y la capacidad de invención de las personas, los usos y reutilizaciones. En *L'invention du quotidien*, por ejemplo, concibe el consumo como una forma de producción, es decir como una acción de selección, atribución de sentido y nueva contextualización. De este modo, prefiere hablar de “tácticas” para explicar los modos en que los dominados actúan de manera creativa dentro de un margen restringido de libertades. En este sentido:

De Certeau es una figura capital, aunque no la única, en una transformación esencial de los estudios de arte, literatura y música en la generación pasada, el paso de centrarse en los artistas, escritores, y compositores a interesarse también por el público, con sus respuestas, su “recepción” de las obras que ven, escuchan o leen (BURKE, 2004: 101).

Finalmente, para CHARTIER (1995: 4), es en el funcionamiento de los esquemas mentales donde se generan las representaciones (es decir, en la práctica), donde se halla la construcción de significados y la producción de la realidad social. De allí que no sólo sea necesario estudiar los “textos” sino los efectos de sentido implicados en ellos (las prácticas de los lectores, la recepción).

En síntesis, si bien –más cerca de De Certeau– haremos hincapié en la dimensión creativa de la experiencia humana que conlleva la categoría de “práctica”, no abandonaremos la pregunta por las relaciones de poder en la producción de significados compartidos.

Como hemos visto, y veremos, debido a que el arte wagneriano es manifiestamente político e ideológico, indagar, particularmente, en las prácticas de los aficionados a Wagner

en Buenos Aires implicará tener en cuenta los efectos sociales y culturales de esta pasión musical: ¿qué acciones y usos habilitó, más allá de intervenir en sus propias existencias?

3. Identidad, comunidad e identificaciones nacionales

Si se ha generado cierto consenso historiográfico en torno a la idea de que en las sociedades europeas ha sido el nacionalismo quien ha engredado a la nación, entre algunos estudiosos prevalece la idea inversa para las sociedades latinoamericanas: el principio de nacionalidad moderno (y por lo tanto el nacionalismo) habría surgido posteriormente a la conformación de los estados-nación (CHIARAMONTE, 1997).

Desde mediados del siglo XIX, el avance del proceso de modernización del estado y la sociedad argentina, en sus distintos niveles (económico, político, social, cultural), estuvo íntimamente ligado a la constitución de una “identidad nacional”.

Para los políticos e intelectuales argentinos de las últimas décadas del siglo XIX era necesario impulsar la entrada del país en la “modernidad” aunque las consecuencias no fueran las deseadas. Entre los nuevos desafíos se encontraba el del mundo obrero en ciernes, la integración al país de una población inmigrante de gran impacto en la sociedad preexistente por el relativamente escaso volumen de esta última en comparación con el conjunto arribado, la posibilidad de incorporación de esas “masas” en la vida política y, para ello, la definición de una nacionalidad. Esos problemas trataron de resolverse tanto por vía coercitiva (leyes de residencia y de defensa social, estados de sitio, etc.), como por medio de la búsqueda del consenso centrado en la inclusión de los extranjeros a una nacionalidad argentina a la que había que darle un contenido y símbolos precisos (TERÁN, 2012: 120).

A nivel teórico, se ha discutido mucho sobre los significados, orígenes, diagnósticos, tipologías y proyecciones de la nación y el nacionalismo.

Las visiones historiográficas que en las últimas décadas del siglo XX han planteado la historicidad del concepto nacionalismo (en particular, las propuestas de Benedict Anderson, Ernst Gellner, Eric Hobsbawm y T. Ranger), y sus implicancias en el proyecto modernizador que llevaron adelante las élites dirigentes del último cuarto del siglo XIX,

han refutado la idea esencialista de una identidad nacional preexistente, para traer, al centro del debate, los contenidos culturales, políticos e ideológicos de un nacionalismo que proyectaba, básicamente, la realización de modernos estados-nación en el contexto mundial de consolidación del orden capitalista.

Estas posturas divergentes debaten en torno a cuáles fueron “las representaciones” de la nación o cómo se la imaginó. Frecuentemente, la alternativa, en este caso, ha sido si se acentúa el elemento étnico como un *a priori* (visión primordialista o naturalista), se hablará de nación “cultural”, y si se enfatiza en el concepto de libertad y voluntad de un contrato colectivo (visión voluntarista o contractualista), se hablará de nación “política”. También estos enfoques se corresponderían con una concepción de nación alemana (el movimiento romántico relacionado con lo vernáculo influyó notablemente en las raíces del pensamiento sobre la nación y lo nacional), en el primer caso, y francesa, en el segundo. Al respecto, Antonin Artaud ha dicho: “Hay el nacionalismo cultural, que afirma la calidad específica de una nación y de sus obras, y que las distingue; y hay el nacionalismo que se puede denominar cívico, y que en su forma egoísta, se resuelve en chauvinismo y se traduce en luchas aduaneras y guerras económicas, cuando no en guerra total” (TODOROV, 2003: 203). Como ha indicado MUTSUKI (2004) (basándose en otros autores), al otorgar una fuerte carga positiva al primero y negativa al segundo, estas aproximaciones impiden captar la complejidad de los procesos.

Más allá de que esta dicotomía esté basada en conceptos que se piensan como tipos-ideales weberianos (es decir que absolutizan variables relativas), es necesario analizar por qué la nación moderna ha sido pensada en estos términos binarios (SCHNAPPER, 2001: 151; SILVEIRA ABRAO, 2007: 7).

En cuanto al surgimiento de los catalanismos (SILVEIRA ABRAO, 2007), es interesante notar que su vinculación con la *Renaxencia*, toma como punto de partida la existencia de una lengua para el reconocimiento de un pueblo ancestral.

Este renacimiento fundamentalmente lingüístico, o que comienza con este aspecto, nace en el contexto en que emerge en España la “causa regional”, es decir con el primer reconocimiento político de un grupo de personas que se identifican territorialmente contra las políticas de un gobierno central. En definitiva, el regionalismo es un fenómeno político

en su definición, en tanto se funda en desigualdades económicas, sociales, culturales y moviliza sentimientos de pertenencia a una comunidad, en este caso, regional. Asimismo, adherimos a la visión que conceptualiza los nacionalismos decimonónicos como fenómenos político-culturales en tanto refieren realidades que no son únicamente políticas sino también culturales.

Esta caracterización adquiere, en gran parte, su fundamentación a partir de las líneas de indagación abiertas por Benedict Anderson, pues su perspectiva identificaba la génesis de una nación contemporánea en las raíces culturales. En “Comunidades imaginadas” (1983) –primera edición en español 1993–, Anderson expresa que su punto de partida es “la afirmación de que la nacionalidad o la ‘calidad de nación’ [...] al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (1993: 21). Por ello, es necesario considerar cómo han llegado a ser, cómo han cambiado sus significados a través del tiempo y por qué, en la actualidad, tienen una legitimidad emocional profunda (o por qué no la tienen en el caso de los “sub-nacionalismos” o “etnonacionalismos” vasco, gallego y catalán –entre otros– respecto a España).

Como creación propia de finales del siglo XVIII en adelante, puede definirse, operativamente, como una “comunidad política imaginada inherentemente limitada y soberana” (ANDERSON, 1993: 23). En este sentido, la propuesta es pensar el proceso de conformación de identificación con la nación como una forma de identidad primaria, es decir, no como una ideología –por ejemplo, el liberalismo o el fascismo–, sino en relación a los grandes sistemas culturales que lo precedieron, y de donde surgió por oposición: la comunidad religiosa (cristiandad) y el reino dinástico.

Toda comunidad se imagina a sí misma, y se distinguiría –según esta propuesta– por el estilo con que es imaginada. La nación se imagina limitada porque tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones (ninguna se confunde con las dimensiones de la humanidad), se imagina soberana porque el concepto nació en una época en que la ilustración y la revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico divinamente ordenado, y es comunidad porque, más allá de la desigualdad, se concibe como un compañerismo profundo y horizontal (fraternidad) (ANDERSON, 1993: 24-25).

Según este autor, la posibilidad de imaginar la nación proviene del declive de tres certezas que estaban profundamente interconectadas. En primer lugar, la idea de que una lengua escrita ofrecía un acceso a la verdad ontológica (una lengua sagrada, es decir no basada en la arbitrariedad del signo, como el latín eclesiástico o el árabe coránico), y al fundamento de la hermandad. La segunda certeza era la de la organización jerárquica de la sociedad, centrada en la figura privilegiada del monarca, en base a su cualidad de acceso a lo divino. La tercera creencia se fundaba en una concepción de la temporalidad humana, indistinguible de la cosmológica, donde el origen del mundo y del hombre eran idénticos (ANDERSON, 1993: 33, 61-62).

Al mismo tiempo, debió surgir una nueva forma de unión de una comunidad “horizontal-secular de tiempo transverso”, que fue posible –entre otros factores– gracias al surgimiento del capitalismo impreso, es decir el desarrollo de la imprenta como una mercancía (ANDERSON, 199: 62-63) y el libro como vehículo de ideas que permitieron percepciones y relaciones nuevas entre las personas. En síntesis, la perspectiva de Anderson, retoma (probablemente sin saberlo) el reconocimiento del poder de la imaginación colectiva y las imágenes compartidas que habían explorado los historiadores franceses de los imaginarios sociales, y, si bien no empleaba el término “construcción”, sumaba una novedad, en parte similar a la idea propuesta por E. Hobsbawm y T. Ranger (1983), sobre las invenciones de las tradiciones (BURKE, 2004: 107).

Sobre la música en relación con la nación, como hemos visto, la musicología contemporánea o post-estructuralista ha revisado el tradicional concepto de nacionalismo musical –que devela su mito esencialista e inicia el camino de la historicidad de dicho/s nacionalismo/s y sus diversas manifestaciones en los contextos de los países latinoamericanos. Este diálogo interdisciplinario de la musicología (o etnomusicología) con la historia en general, y la historia cultural en particular, nos parece importante para entender la naturaleza polifacética y dinámica de los movimientos o corrientes de pensamiento nacionalista, comprendidos en el contexto global de los procesos de modernización (o también, en términos del sociólogo alemán Norbert Elías, una de las últimas fases del proceso de “Occidentalización de Occidente”).

Nuestro interés, al hacer foco en la cultura, está puesto en estudiar los modos en que los aficionados catalanes –y los intelectuales y aficionados argentinos– intentaron instituir un “nosotros” a través de espacios de sociabilidad centrados en lo musical, de diálogo, de posicionamiento social y político en/con la sociedad receptora, y no sólo a partir de asociaciones ligadas al fortalecimiento de la solidaridad del grupo inmigrante. De allí surge la pregunta: ¿por qué ser wagneriano en Barcelona y también en Buenos Aires?

4. La preocupación por institucionalizar la cultura

El proceso de modernización generó, en la sociedad porteña de fines del siglo XIX y principios del XX, la adopción de ideas e imaginarios vinculados, por un lado, al positivismo, en tanto matriz mental hegemónica (donde cobraron fuerza determinadas nociones de civilidad, progreso, bienestar, felicidad, etc.), y, por el otro, a los movimientos estéticos y de pensamiento que surgieron como voces críticas al anterior (posromanticismo, vitalismo, decadentismo, espiritualismo modernista, culturalismo, etc.) y ante las consecuencias no deseadas de la modernización. En tanto respuestas a la modernidad, estas corrientes de pensamiento solían presentarse al mismo tiempo como discursos intelectuales, sin advertir su aparente contradicción.

El gusto por la ópera, como artefacto cultural, implicaba, consciente o inconscientemente, reconocer la orientación cosmopolita de la cultura impuesta por la circulación mundial de valores, ideas y modos de vida europeos –en otras palabras, la constitución de una “razón imperial” a partir de la universalización de lo particular (BOURDIEU y WACQUANT, 2001). Ello no implica entender la modernidad “como algo que llega de lejos y que tiene su origen en otro lado” (AGUILAR, 2009: 12), sino como un proceso de universalización donde se imponen los intereses y coyunturas de cada lugar.

Las investigaciones sociológicas de MCCONACHIE (1988) y DIMAGGIO (1982) describieron cómo las élites sociales de New York, entre 1825 y 1850, y de Boston, entre 1850 y 1900, desarrollaron un conjunto de estrategias sociales que, gradualmente, lograron separar la ópera como parte del entretenimiento popular. El proceso pareció haberse desarrollado de manera similar en Europa (STOREY, 2006).

En Buenos Aires, la crisis experimentada por la élite tradicional criolla ante el advenimiento de lo que consideraban como “nuevos ricos” e inmigrantes ocasionó que gran parte de sus miembros intentaran diferenciarse a partir de un estilo de vida definido por el ocio y el tiempo libre (LOSADA, 2005 y 2008). Pero, ¿qué rol jugó, en este marco explicativo, la afluencia masiva de inmigrantes a comienzos del siglo XX?

La constitución de una sociedad signada por la heterogeneidad y animada por valores económicos generó una situación que los sectores dominantes y dirigentes asimilaron con una suerte de anomia nacional ante lo que juzgaban como una debilidad de ideales republicanos y patrióticos (TERÁN, 2008: 55-56). ¿Cómo tornar cognoscible y gobernable esta sociedad aluvional? ¿Cómo educar a los educadores, a la elite? ¿Cómo constituir el lazo social? La “cuestión nacional” marcó la necesidad de definir un arco simbólico y axiológico que oficiara como fundamento legítimo de esa identidad. Es por ello que resulta sumamente interesante analizar las modulaciones discursivas de los intelectuales decimonónicos (wagnerianos), como Cané, el paso de Wagner por variadas comunidades interpretativas,¹⁷ incluso la propuesta del escritor Ricardo Rojas.

5. Las fuentes documentales

El corpus documental que hemos utilizado ha sido muy diverso. En primera instancia, el hallazgo de un archivo privado que hemos denominado “**Archivo Josep Lleonart Nart, colección particular de Mercedes y Concepción Lleonart Giménez, Marta Lleonart San Sebastián y Álvaro San Sebastián Lleonart**”, atesora una serie de documentos cruciales para reconstruir la historia personal del líder catalanista Josep Lleonart Nart y de

¹⁷ Stanley FISH (1987) ha acuñado el concepto de “comunidades interpretativas” para referirse a grupos de individuos que comparten similares categorías de pensamiento, es decir que heredan o están inmersos en un mismo sistema de inteligibilidad. En este sentido, “[...] es la disponibilidad previa de esos supuestos y opiniones lo que delimita de antemano los senderos que es posible que tome la conciencia del individuo” (FISH, 2012: 235). José SAZBÓN (2009) ha utilizado esta categoría para estudiar la recepción temprana de Friedrich Nietzsche en Francia (cuando comenzaban a circular las primeras traducciones al francés de la obra del filósofo alemán). Dicha categoría le permitió delimitar diversos agrupamientos de intelectuales (en sentido amplio) que seleccionaban o descifraban la obra de “Nietzsche” y utilizaban el texto resultante en provecho de problemáticas propias y/o como afirmación dentro de un campo intelectual plural. En este sentido, creemos que la recepción de la obra artística de Richard Wagner –tanto en Cataluña como en Buenos Aires– también puede analizarse en base a dicha clave conceptual, no sólo por el contacto (y la recepción) que en sus comienzos tuvieron las obras de Nietzsche y Wagner, sino porque, disponibles “en razón misma de su acceso imperfecto, y de la propia polisemia del mensaje original” (SAZBÓN, 2009: 23), ambas obras pudieron ser adaptadas en función de diferentes reclamos e intereses.

las instituciones y sociabilidades por él impulsadas, afines al separatismo: el *Casal Català*, la Peña el *Soviet*, el Instituto de Estudios Catalanes, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, entre otras, entidades estudiadas en forma preliminar en mi Tesis de Licenciatura (2016), además de la trayectoria del poeta y crítico musical Jerónimo Zanné.

A partir de estos documentos, hemos podido iluminar varios procesos que, hasta entonces, habían permanecido en penumbras, además de formular nuevos interrogantes. En relación exclusiva con la entidad musical, contamos con testimonios de los propios socios y socias fundadores, además de constatar los roles –hasta ahora desconocidos para la historiografía– desempeñados por Concepción, Mercedes, Enriqueta y Mercedes, hijas y sobrinas de Josep Lleonart Nart, nos ha permitido, en primer lugar, reconstruir, de manera más certera e íntima, su historia inicial.

Al mismo tiempo, estos fondos documentales nos han posibilitado vincular, con mayor precisión, la historia de la colectividad catalana con la del devenir de la cultura musical porteña y, específicamente, de la afición wagneriana, comenzando por el hecho de que gran parte de la documentación inicial de la asociación musical pasó a formar parte del patrimonio o legado documental de los descendientes catalanes: nos referimos, por ejemplo, a la Memoria de reorganización institucional de 1913, las fotografías de esos momentos iniciales, y de la sociabilidad informal en casa de Cirilo Grassi Díaz¹⁸ (1913-1915), a los carnet de socios y socias de la familia Lleonart, a los artículos periodísticos de la época sobre el *Soviet* catalán, o la biografía de Josep Lleonart Nart, escrita por su hija Concepción durante sus últimos años de vida (1986), como señalamos en el capítulo precedente. En síntesis, un reservorio de la memoria social, más íntima y personal de los “catalanes de América” en Buenos Aires, centrada en los recuerdos de la familia Lleonart-San Sebastián.

Al encontrarnos con este archivo, las primeras preguntas que surgieron –muchas continúan en carácter de indagación futura– han sido: ¿por qué asumieron la tarea de atesorar, con minuciosidad (con inscripciones descriptivas incluidas en cada folio o carpeta), la documentación que creían necesaria para contar la historia de su grupo? ¿En qué medida y cómo ellas se incluyen y visibilizan en el relato a partir de la preservación de

¹⁸ Como veremos en los Capítulos 7 y 9, uno de los socios fundadores de la AWBA.

la documentación que seleccionaron? ¿Cuáles son las historias que eligieron registrar y por qué? Y, finalmente, ¿por qué este reservorio se constituye en un archivo personal y privado, marginado respecto de las instituciones de la colectividad catalana organizada?

El archivo privado de la familia Lleonart pertenece actualmente a Álvaro San Sebastián Lleonart, sobrino-nieto de “Chita” y de “Mecha”, quien se contactó con la autora de esta tesis. Según el testimonio brindado por el heredero del acervo, las circunstancias de conservación de estos fondos, se debe, en principio, a la voluntad de sus tías abuelas.

Compuesto por documentos escritos, discursos manuscritos, fotografías, negativos, correspondencia, afiches sobre eventos y publicaciones de la Wagneriana y del *Casal Català*, catálogos, libros, recortes de periódicos, revistas, registros íntimos, objetos de arte y de diverso origen, pinturas, etc., ha sido construido a lo largo de décadas en torno a un “nosotros” que es tanto familiar como institucional, al mismo tiempo que se encuentra, inevitablemente, atravesado por un relato subjetivo: fundamentalmente el de sus primeras/os promotoras/es, pero también por la voluntad de conservación de su actual propietario. Ante el fallecimiento de las dos hermanas, ambas solteras y sin descendencia, la biblioteca y la documentación pasaron, por decisión familiar y voluntad particular, a la casa de su sobrino-nieto, Álvaro, quien donó la mayor parte de los libros a la Biblioteca del Casal de Catalunya, conservando el resto de la documentación. ¿Por qué razón la documentación nunca fue donada a una institución formal?

Como cualquier configuración social, las lógicas de poder no escapan a los archivos, sean de carácter público o privado. La desconfianza en las condiciones de preservación de las instituciones locales, la inestabilidad y la falta de políticas públicas destinadas al patrimonio cultural, así como el accionar limitado por parte de la colectividad en cuestión, en cuanto se trata –como veremos– de una “memoria incómoda”, son probablemente las razones que han puesto este archivo personal fuera del alcance público. De hecho, uno de los desprendimientos –de los que tenemos noticia– del acervo, ocurrió con el caso del fondo documental del escritor catalán Jerónimo Zanné (la obra producida durante su vida en Buenos Aires entre 1912 y 1934), “custodiado” por las hermanas Lleonart Giménez. En la descripción archivística proporcionada por el Archivo Nacional de Catalunya sobre este fondo, podemos leer la siguiente reseña sobre su origen:

Una carta escrita por las hermanas Concepción y Mercedes Lleonart dirigida al entonces director de *Òmnium Cultural*, Frederic Roda, es el fiel testimonio de que durante el año 1969, la documentación de Zanné pasó a manos de esta institución. Parece que en la remisión de documentación intervino el periodista asentado en Buenos Aires, Hipólito Nadal i Mallol y el Sr. Albert Manent, que decidió que el destino de la documentación debía ser *Òmnium Cultural*. En 1982, una carta de Albert Manent al Presidente de *Òmnium*, Joan Vallvé, sugería la conveniencia del ingreso del legado literario en el Archivo Nacional de Cataluña, lo que se produjo ese mismo año.¹⁹

En conclusión, se trata de un archivo que parece resistir su conversión de “trazos de memorias” a “objeto social” (ARTIÈRES, 2015), ya que sus condiciones materiales como soporte de memoria se han visto afectadas por las circunstancias históricas, políticas y sociales y por las decisiones individuales y las redes de poder en las que se hallan inmersos. Ese devenir cambiante en la composición de su acervo influye inevitablemente en las interpretaciones a las que pueda estar sujeto, ponderando el lugar y el presente histórico desde el cual es interrogado.

En otro orden de cosas, el análisis de fuentes cualitativas, como biografías y autobiografías, discursos, relatos personales, diarios y testimonios orales, entre otros disponibles en este acervo, plantea tanto dificultades como ventajas y limitaciones propias de estos tipos de vestigios históricos. En principio, el/la historiador/a se enfrenta a las relaciones entre memoria/testimonio subjetivo e historia, así como a la construcción de memorias personales y colectivas.

Hasta bien entrado el siglo XX, la oposición entre Historia y Memoria fue una verdad aceptada en el campo académico, fundada, básicamente, en una epistemología positivista del conocimiento humano. Maurice Halbwachs, sociólogo y filósofo francés discípulo de Henri Bergson, había opuesto, por un lado, la memoria, identificada con todo lo que fluctúa, lo concreto, lo vivido, lo múltiple, lo sagrado, la imagen, el afecto y lo mágico, y, por el otro lado, la historia, que se caracterizaba por su naturaleza crítica conceptual problemática y laica. Para este sociólogo, la historia sólo empezaba en el punto en que se

¹⁹ Tomado del sitio web del Archivo Nacional de Cataluña, Ficha Fondo Personal Jerónimo Zanné, URL: <http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/fitxaFons.do?cerca=fons&codigrup=ANC&idarxiu=1&idfons=58> Traducción propia.

acababa la memoria. Se trataba de una historia que se situaba en el campo de una física social al margen de lo vivido. La memoria estaba íntegramente del lado de lo vivido, mientras “los acontecimientos históricos no juegan otro papel que las divisiones del tiempo marcadas en un reloj o determinadas por el calendario”. La historia quedaba relegada a una temporalidad exterior, a un tiempo del afuera, receptáculo de la vivencia existencial, vertiente de la distancia teórica. La memoria sería un cauce continuamente alimentado, mientras la historia diferencia, separa, privilegia las discontinuidades. Además, la memoria estaba vinculada a la fragmentación a través de los individuos y los grupos, mientras la historia parecía ser una sola. Halbwachs expresaba así su concepción durkheimiana, donde la historia perseguía un lugar de objetividad absoluta, la no implicación del sujeto historiador, la mera transcripción en el plano de lo fáctico.

A partir de los años 50 y 60, comenzó a cuestionarse esta oposición radical entre historia y memoria. Como señala François DOSSE (2003: 218), “el falso dilema de la elección entre el polo de una historia fundada en su contrato de verdad y el de una memoria alimentada según el rasero de la fidelidad, se transforma hoy, en la hora de un vuelco historiográfico, desde una historia social de la memoria”. El estudio de los juegos de la memoria y del olvido de las huellas revela que, y esto nos recuerda a Bergson, “la percepción del hecho vivido se propaga en ondas sucesivas” (2003: 219). La tradición vale en cuanto afecta el presente. La distancia temporal ya no es una desventaja sino una carta de triunfo para la apropiación de las diversas estratificaciones de sentido de acontecimientos pasados que han sido objeto de una sobresignificación. Según Paul Ricoeur, esta recuperación reflexiva del acontecimiento sobresignificado es la base de una construcción narrativa constitutiva de las identidades fundadoras o de identidades negativas. “No los acontecimientos en sí mismos, sino su construcción en el tiempo, la borradura y el resurgimiento de sus significaciones, no el pasado tal como ha pasado sino sus reutilizaciones permanentes...” (NORA, 1984, cit. por DOSSE, 2003).

La revalorización de la primera persona, la reivindicación de la dimensión subjetiva, tuvo que ver con un viraje ideológico y conceptual, que, siguiendo al *linguistic turn*, se ha llamado giro subjetivo. Así, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida, para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada. Las prerrogativas del testimonio se apoyan en la visibilidad que lo personal ha

adquirido como lugar no simplemente de intimidad sino de manifestación pública. Esto, señala Beatriz SARLO (2005), sucede no sólo entre quienes fueron víctimas de violencias estatales o criminales, sino también, y fundamentalmente, en el terreno de los medios de comunicación. En este sentido, el temor o la amenaza de una pérdida de memoria, respondería más que al borramiento efectivo de algo que debería ser recordado a un “tema cultural” en países donde hubo violencia, guerra o dictaduras militares.

De esta forma, ¿guarda la narración de la experiencia algo de la intensidad de lo vivido, de la *erlebnis* (Dilthey)? ¿O, simplemente las innumerables veces que ha sido puesta en discurso ha gastado toda posibilidad de significado? ¿Tiene algún sentido re-vivir la experiencia o el único sentido está en comprenderla, lejos de una re-vivencia, incluso contra ella? ¿Cuánto garantiza la primera persona para captar un sentido de la experiencia? (SARLO, 2005: 27-28). Estas preguntas marcan fuertemente nuestros debates al calor del recuerdo de las dictaduras y regímenes autoritarios que marcaron la historia latinoamericana de las décadas del 60 y 70. Ante ello, cabe señalar que no hay testimonio sin experiencia, tampoco hay experiencia sin narración. Esta narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo. La irrupción del tiempo del pasado en el presente es comprensible en la medida en que se lo organiza mediante los procedimientos de la narración y, por ellos, de una ideología que ponga de manifiesto un continuum significativo e interpretable de tiempo.

La función crítica de la historia tiene que luchar contra los prejuicios de la memoria individual, de la memoria colectiva y también de la memoria enseñada, que es la memoria oficial (CARNEVALE, 2013: 3). Como ejemplo, podemos mencionar la biografía que una nonagenaria Concepción Lleonart Giménez escribió en 1986 sobre su padre, Josep Lleonart Nart y que ha sido un valioso testimonio para esta tesis. Probablemente, lo que activó su necesidad de poner por escrito la vida de su padre haya sido la coyuntura de celebración del “centenario del Casal de Catalunya”, considerada por ella como una falacia.²⁰ Ante este hecho, su testimonio se ordena en esa clave, recordando episodios de su vida personal al tiempo que de la vida institucional de la colectividad. Por ello, fue necesario contrastarlo con otras fuentes existentes, a fin de corroborar fechas o datos concretos. Un caso parecido lo constituye el discurso pronunciado por otro hijo del dirigente catalán, Josep Lleonart Giménez, en ocasión

²⁰ Desarrollamos este tema en el CAPITULO 6.

del vigésimo quinto aniversario del *Casal Català* (1933), con la salvedad de que las circunstancias de su producción pasaron por el tamiz de la presencia de un público (la colectividad asistente), así como la del propio Lleonart Nart, quien aún estaba con vida.

En definitiva, es necesario señalar que los recuerdos personales se encuentran inscriptos en relatos colectivos. La memoria colectiva es, de esta manera, el producto de la objetivación de los intercambios intersubjetivos que se producen, que habilitan la posibilidad de referirse a un nosotros en plural, para hacer referencia a los recuerdos en común que dan identidad a un grupo. En tanto que este proceso se desarrolla en paralelo con el de la construcción de una memoria individual, hay una “constitución simultánea, mutua y convergente de ambas memorias” (RICOEUR, 1999: 15-19).

Otro desafío planteado por el Archivo Lleonart han sido las fotografías y los objetos. Sobre las primeras, hemos realizado el análisis correspondiente a imágenes y fotografías, no como meras “ilustraciones” de trayectorias o procesos, sino como testimonios concretos del pasado que de otro modo sería imposible de registrar –aquello que el reino de las palabras no toca–, y que puede aportarnos datos significativos. Fundamentalmente, concebimos las imágenes como documentos históricos (BURKE, 2005), es decir como “puntos de vista” o miradas (muchas veces privilegiadas), que, al mismo tiempo, son algo histórico (una invención o construcción que esconde intencionalidades, funciones, convenciones, ideologías, etc.), como así también testimonio (de la cultura material del pasado, por ejemplo).

Para BURKE (2005: 18-23), las imágenes pueden constituirse en testimonio fiable del pasado si tenemos en cuenta el objetivo que persiguen o persiguieron, su diversidad, la de sus productores/artistas, los usos y funciones de la imagen, y las variadas actitudes adoptadas frente a ella en los distintos períodos de la historia. En este sentido, es preciso analizar su contexto, las funciones, la calidad del recuerdo (si data de poco o mucho tiempo después del acontecimiento), si se trata de un testimonio secundario, etc.

En cuanto a las fotografías, se debe tener en cuenta que frecuentemente los fotógrafos componen las escenas al indicar a la gente dónde deben colocarse y qué actitud adoptar (al igual que los retratos de grupo tomados en la actualidad): “Tanto si son pinturas como si se trata de fotografías, lo que recogen los retratos no es tanto la realidad social cuanto las

ilusiones sociales. No tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella” (BURKE, 2005: 32). En este punto, si bien no es nuestro objetivo analizar con exhaustividad las imágenes, compartimos el enfoque que reconoce en ellas una infinidad de posibilidades heurísticas por determinar. Sobre los legados de la escuela de Warburg, Walter Benjamin –y otros– concibe una “temporalidad de doble faz”: una que produce una historicidad “anacrónica” (la paradoja del anacronismo) y otra que promueve una significación sintomática (la paradoja del síntoma). En esta última, cobra relevancia la complejidad de lo que viene a ser la idea de “montaje”. Sobre la primera, “comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición –el presente de su acontecimiento– cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba ‘supervivencia’ (*nachleben*)” (DIDI HUBERMAN, 2015: 144).

En cuanto a los objetos que integran el acervo, los concebimos como objetos semióforos, es decir artefactos humanos visibles investidos de significación (POMIAN, 1999). Un objeto es semióforo cuando cumple una función, que él mismo conserva si se adopta frente a él una de las actitudes programadas por su forma misma. El destino de un objeto (o intencionalidad) asignado por su productor dicta los materiales y la forma que le será dada. “En tanto que inscripto en la apariencia visible, su destino inicial determina el abanico de sus empleos más probables. Pero los empleos reales de este objeto pueden a veces apartarse mucho. Entre unos y otros se despliega toda la historia del objeto entre los hombres, resultado de las variaciones de su función en el tiempo y el espacio” (POMIAN, 1999: 14). Por ejemplo, las insignias –analizamos una de ellas en el CAPÍTULO 7– reúnen signos icónicos, aunque también refieren a textos, que, en conjunto, pueden no aludir ni al pasado ni al futuro, sino que “manifiestan caracteres presentes pero invisibles [...] la pertenencia de un individuo a un grupo étnico, confesional o profesional, a veces ciertos rasgos de su personalidad, [...] caracteres invisibles del objeto sobre el cual se le coloca, como la naturaleza de la institución [...]” (POMIAN, 1999: 20-21). El emblema del Soviet, en este sentido, programado, inicialmente como tal, al mismo tiempo como regalo/homenaje a su fundador, reúne, claramente, estas características, devenido actualmente en su función recordadora de una comunidad, de un individuo (Leonart Nart), de una experiencia.

En línea con los reservorios institucionales, ha sido muy importante el acceso al archivo privado de la **Asociación Wagneriana de Buenos Aires**. Hemos podido rastrear, para el período estudiado, libros de Actas de la Comisión Directiva, Memorias y Balances, colección de programas de conciertos, libros de recortes periodísticos compilados, libros (de una otrora existente biblioteca) y folletería de la entidad (dirigida a sus socios). En el caso de las Actas institucionales, se trata de antiguos libros de registro, escritos con letra manuscrita, donde se exponen los contenidos de los encuentros y reuniones llevados a cabo. Las Memorias y Balances anuales –documentos de carácter “oficial”– debían distribuirse a todos los socios e interesados, a fin de informar sobre las actividades que se habían realizado y las disposiciones de la comisión directiva. Si bien estas fuentes nos muestran una imagen parcial y sesgada del funcionamiento de la Asociación, establecen una geografía de los lugares ocupados por sus participantes, sus afectos (amistades/hostilidades), intercambios, rivalidades, debates, etc. (MALATIAN, 2009). En este sentido, aunque hay pocas confidencias en ellas, el análisis tiene dos direcciones: lo que fue dicho y lo que no fue dicho, lo que se muestra y lo que se oculta. Lo mismo puede decirse sobre la documentación institucional del *Casal Català*, hallada en el **Casal de Catalunya de Buenos Aires**, sobre todo respecto a las Actas Institucionales de los primeros años. Sobre esta entidad, también hemos podido encontrar material relevante en la “**Biblioteca Pompeu Fabra**”: obras de autores catalanistas, fuentes secundarias, tomos biográficos y compilaciones sobre la presencia social y cultural de Cataluña en el mundo, etc.

A continuación, emprendimos un examen de las revistas culturales y la producción periodística de los sujetos de estudio, tanto de sus contenidos y textos discursivos como de las publicaciones en tanto objetos-agentes activos que interpelan una época y al mismo tiempo son interpelados por ella. Concebimos las revistas como “estructuras esenciales de sociabilidad” (PITA GONZÁLEZ, 2014; DELGADO, 2014: 21). Estructuras lábiles pero que, conformadas por la voluntad asociativa de grupos específicos, delimitan espacios comunes de acción. De esta manera, retomando el enfoque de Maurice AGULHON (1994), las revistas serían producciones culturales registradas como resultado de relaciones sociales y redes de sociabilidad tanto formales como informales –más allá de las dificultades para rastrearlas en los corpus documentales. En sus comienzos, las publicaciones periódicas formaron parte de la nueva sociabilidad literaria e intelectual de comienzos del siglo XX,

“junto con otras prácticas como los homenajes, presentaciones, despedidas, agasajos, banquetes, demostraciones, bienvenidas, que se materializaron en espacios tales como redacciones de diarios, cafés, restaurantes, cuartos de hotel de los jóvenes provincianos, las librerías, las bibliotecas de las instituciones universitarias y de los diarios, las aulas universitarias” (DELGADO, 2014: 21). Aquí es necesario señalar la vigencia y conexión – más allá de su necesaria actualización– con el pionero análisis del crítico inglés Raymond Williams, que en el campo intelectual argentino tuvo una recepción más fructífera y de mayor impacto en los estudios literarios. Según WILLIAMS (1981: 68), para comprender una formación cultural –una revista, por ejemplo– resulta imprescindible, en primer lugar, conocer la organización interna del grupo y –al mismo tiempo– sus relaciones sociales con otros grupos.

Como señala Hanno EHRLICHER (2014: 26-27), resulta difícil definir qué es una revista cultural. Por su falta de actualidad, de universalidad, su menor periodicidad, tirada y difusión –es decir por estar dirigidas a un público restringido o parcial–, en comparación con los periódicos, “las revistas fueron durante mucho tiempo, sino un medio completamente olvidado, sí marginado”. Podría decirse que, a partir del cuestionamiento crítico a la modernidad, abierto en la década de 1960, y la consiguiente valoración de lo nuevo –por ejemplo, de la juventud como actor social y con ella, la aparición del concepto de contracultura–, las revistas fueron resignificadas como medios eficaces y alternativos en el contexto de sociedades altamente politizadas. Las investigaciones académicas comenzaron a enfocarse en dichos medios gráficos, primero para el estudio de lo literario y luego como insumo de análisis cultural-sociológico e histórico, en consonancia con el desarrollo de las teorías culturales. En este sentido, debe comprenderse el actual impulso memorialista y patrimonial por la digitalización de colecciones y corpus documentales cuya vida material se evalúa precaria.

En el caso de las revistas de música, Leandro DONOZO (2012) ha señalado una serie de reflexiones muy interesantes. En primer lugar, que la historia de las revistas de música argentinas es todavía un proyecto pendiente, ya que aún estamos en la etapa de buscar dónde se han conservado ejemplares: “Las colecciones con las que el estudioso cuenta, son abrumadoramente incompletas, y el continuo hallazgo de sus publicaciones hasta ahora casi olvidadas y de las que se tiene escasa o nula referencia bibliográfica previa, nos da la pauta

de que no hemos hecho más que empezar a explorar este mundo vasto, rico y diverso” (DONOZO, 2012: 19). “La Guía de revistas de música de la Argentina” (1829-2007), elaborada por el mismo Donozo (2009), reúne 450 títulos en ese lapso de tiempo. Es decir, sin contar los hallazgos posteriores a la fecha indicada como límite. Por ejemplo, la Guía nombra la Revista de la Asociación Wagneriana y le atribuye un lapso cronológico que, hoy sabemos, es más amplio del allí registrado, aunque no contemos con la totalidad de los números editados.

En la presente indagación, vamos a adoptar un enfoque más vasto que el de concebir a las revistas de música como medios especializados de un campo artístico en particular, en este caso, el musical. Las revistas de música son para nosotros revistas culturales, ya sea que –siguiendo a WILLIAMS (2000: 91)– adoptemos una definición de cultura restringida (como sustantivo que describe obras y prácticas de la actividad intelectual y en especial artística) o abierta (como sustantivo que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético desde el siglo XVIII, o, en sentido antropológico, como modo de vida determinado –códigos de percepción, valores, costumbres, etc.– de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general). De esta forma, entender las revistas dedicadas a la música como redes de sociabilidad cultural e intelectual permite integrarlas a los sistemas sociales de los cuales formaron parte y comprenderlas en sus contextos. Sin soslayar la importancia del análisis estético, nuestras preguntas apuntan a indagar lo que los grupos humanos hacen con las obras musicales en particular. En tanto producto de patrones sensibles de significación, el hecho estético es también un acontecimiento intrínsecamente político e incluso ético y filosófico. En América Latina, “la relación entre arte y política aparece no solo como un síntoma, propio del puente histórico que se transita en los años 20, sino como una modalidad del proceso de autonomización de lo cultural” (BEIGEL, 2004: 445). Así, procesos de modernización cultural de comienzos de siglo XX tuvieron a las revistas como instrumento (SARLO, 1992), es decir, las mismas revistas le dieron determinadas características a esos procesos, interviniendo en la opinión pública y en la cultura.

Respecto a este material hemerográfico, en la **Obra Cultural Catalana en Buenos Aires**, en particular en su Biblioteca “Fivaller Seras”, hemos accedido a la colección completa de la revista *Ressorgiment* (1916 en adelante) y a otras fuentes secundarias, como libros

recopilatorios de los testimonios personales de Fivaller Seras (descendiente de Pere Seras, a quien trataremos más adelante). En la **Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires**, encontramos la “Revista de la Asociación Wagneriana” (1914-1921), otros periódicos culturales como “Nosotros” (también consultado en las Colecciones digitales on-line del **Instituto Iberoamericano de Berlín**) o “El Sol”, y diarios de época.

Asimismo, pudimos consultar algunos números de la revista de la Wagneriana, los relativos a los años 20, en el **Archivo de la Editorial Gourmet Musical**, así como otras publicaciones dedicadas a la música (“Album Musical Orfeo”, “Correo Musical Sudamericano”, etc.), además del testimonio/conferencia de Cirilo Grassi Díaz sobre el cincuentenario de la Wagneriana (1962).

En la **Biblioteca de la UNLP**, accedimos a la consulta del diario “La Prensa”, y, en la **Biblioteca Rivadavia de Tandil**, al diario “La Nación”, “Caras y Caretas” y la “Revista de Derecho, Historia y Letras”.

De forma on-line, hemos podido ingresar al repositorio digital de revistas catalanas (**ARCA**), donde pudimos consultar *Joventut*, *Catalonia*, *El Poble Català* y *El Eco de Euterpe*, entre otras. Asimismo, accedimos a la biblioteca digital de la Asociación Wagneriana de Barcelona y –también de forma virtual– a una parte del Fondo Documental Joaquim Pena, localizado en la **Biblioteca de Catalunya**.

Para la reconstrucción de las trayectorias sociales vitales, también fue necesario consultar producción bibliográfica muy variada. En la **Casa Museo Ricardo Rojas - Instituto de Investigaciones**, hemos encontrado valiosas fuentes relacionadas con la afición musical wagneriana de Rojas: ensayos, manuscritos de conferencias, libros sobre Wagner, archivo epistolario.

Otras fuentes literarias, como las obras de Miguel Cané, los ensayos de Mariano Barrenechea, o los libros de Ernesto de la Guardia, han sido halladas en la **Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional**. En este sentido, consideramos que la literatura de la época permite ejercitar la “imaginación histórica” en aquellos baches dejados por las fuentes documentales o directamente por la inexistencia de las mismas.

En el **Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas** (CeDInCI), hemos podido acceder a la colección de libros sobre Wagner, que formaban

parte de la Biblioteca José Sazbón, hoy parte del catálogo de esta institución. Asimismo, en el Portal Digital America Lee, consultamos varias publicaciones (“Ideas y Figuras”, “Martín Fierro”, etc.).

En la **Biblioteca del Teatro Colón**, hemos podido consultar los programas de las temporadas, así como fuentes secundarias sobre la historia del Teatro.

Por otro lado, hemos consultado las Listas de desembarco (ingreso a la Argentina de inmigrantes) en la Base de Datos del **CEMLA** (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos), así como diccionarios biográficos sobre músicos en la **Biblioteca Central de la UCA**.

Para la indagación de los contextos históricos, nos hemos beneficiado de la **Biblioteca de la Legislatura Porteña Esteban Echeverría**, que atesora los censos, memorias municipales y anuarios estadísticos de la ciudad de Buenos Aires, de vital importancia para la reconstrucción de la modernización de la ciudad, los circuitos, el consumo teatral y la cultura musical porteña en general.

La **Diputación de Cataluña** cuenta también, de forma on-line, con una Cartoteca digital, y el ayuntamiento de Barcelona (su Museo Histórico) con una Carta Histórica que permite territorializar los cambios operados en la ciudad de Barcelona para este período. La ciudad también ofrece el acceso on-line a sus Anuarios estadísticos, lo cual permite reconstruir, de forma similar a Buenos Aires, la modernización ocurrida en la ciudad condal.

Por último, accedimos a bibliografía teórica reciente en la **Biblioteca Prof. Guillermo Obiols** de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE-UNLP).

6. Consideraciones parciales

A partir de los enfoques y las fuentes documentales señaladas, en esta tesis examinaremos ciertas formas de vincularse con el arte musical de Richard Wagner que configuran una subcultura. En primer lugar, el *amor por la música* y de allí el concepto de “aficionados” (en este sentido, la experiencia extática que configura un gusto musical en

particular); en segundo lugar, el *pensar con la música*, es decir las formas de pensamiento y las ideas que ha habilitado la estética wagneriana hacia fines del siglo XIX y primeras décadas del XX; en tercer lugar, y en sintonía con los puntos anteriores, *identificarse a través de la música*, es decir, cómo interviene la afición musical en la definición de diversas identidades modernas, en especial la relacionada con la nación. En este punto, cabe destacar la importancia de las interrelaciones entre historia, memoria e identidad, plausibles de ser estudiadas en gran medida gracias a la conservación de archivos personales. Por último, un aspecto que unifica las tres formas anteriores, *vincularse por la música*, es decir, los efectos de las relaciones sociales entre los aficionados, que, muchas veces –aunque no siempre–, dan lugar a la formación de redes de sociabilidad y cooperación cultural.

SEGUNDA PARTE

LOS MÚLTIPLES CONTEXTOS.

EUROPA, WAGNER Y LA COLECTIVIDAD INMIGRANTE CATALANA EN BUENOS AIRES

CAPÍTULO 3

ENTRE BARCELONA Y BUENOS AIRES

¿Qué sucedía en Cataluña y en España en este tiempo en el que arribaba a la Argentina –y a Buenos Aires– parte de su población desplazada por diversas razones? Sin lugar a dudas, se estaba desarrollando un complejo proceso cultural, social y político que daría lugar al acrecentamiento del sentimiento patriótico catalán. En este capítulo, nos proponemos reseñar sus principales características con el fin de comprender la necesidad, manifestada posteriormente por los emigrados catalanes, de continuar en la capital argentina con la formación de un sentimiento de pertenencia a una región que se concebía cada vez más como una nación en busca de soberanía.

En línea con este propósito, examinamos el proceso de transformación que la ciudad de Barcelona experimentó durante la segunda mitad del siglo XIX en sus aspectos físicos, sociales y culturales. Así, nos detuvimos, particularmente, en las formas que adquirió el tránsito hacia una modernidad cultural, a fin de detectar, en particular, cuáles fueron los espacios de sociabilidad y los actores que conformaron la cultura musical en la ciudad condal. Para ello, intentamos reconstruir, en base a las fuentes disponibles, las características del circuito teatral barcelonés. Luego, señalamos los rasgos más importantes del *modernisme* en este contexto de sociabilidad –cultural e intelectual– catalana e hicimos un recorrido por las principales manifestaciones periodísticas del movimiento, para indagar, a continuación, en los aspectos generales del proceso de surgimiento del sentimiento patriótico catalán.

Una vez examinado el contexto de partida, nos centraremos en el surgimiento y desarrollo de la vida institucional de la colectividad catalana en Buenos Aires, a fin de abordar el caso específico de Josep Lleó Nart, su trayectoria vital en Barcelona y su formación como aficionado de la música, el teatro y las artes. En cuanto dirigente fundacional del *Casal Català* –como veremos, sector afín al separatismo dentro de la

colectividad—, y de la Wagneriana porteña, la recuperación de los momentos más importantes de su biografía, nos permitirá analizar, más adelante (Capítulos 6 y 7), el recorrido y significado de su labor institucional.

1. Al otro lado del Atlántico, el “viejo mundo” abandonado

Para comprender el lugar de Cataluña en España y su devenir histórico, es necesario examinar, muy brevemente (a riesgo de simplificar demasiado), la historia catalana, con el objetivo de llegar a la segunda mitad del siglo XIX, coyuntura que nos interesa particularmente, porque se trató de un momento álgido de la emigración a América por parte de un sector de su población.

Los antecedentes institucionales más remotos de Cataluña suelen retrotraerse al condado de Barcelona, gestado durante la Alta Edad Media, a partir de la constitución de la Marca Hispana por parte de los reyes francos carolingios frente al avance musulmán. En virtud de los acuerdos firmados entre Jaume I el Conquistador y el rey Luis IX de Francia (Tratado de *Corbeil*, 1258), el primero renunciaba a reclamar sus derechos en tierras occitanas²¹ y el segundo perdía sus derechos como descendiente de Carlomagno sobre los condados catalanes herederos de la Marca Hispánica. Este hecho es destacado como el comienzo de la soberanía para la región.

En 1289, surgió legalmente de la mano del rey Pedro III de Cataluña, IV de Aragón y II de Valencia la creación de las primeras Cortes generales que representaron políticamente a todo el reino, lo que se conoce como la primera “Generalitat”. Simultáneamente, se desarrollaron una cultura y una lengua que se diferenciarían y constituirían de forma autónoma.

Con la unificación de la península bajo Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, y desde el reinado de la Casa de Austria durante los siglos XVI y XVII, Cataluña conservó la estructura institucional independiente, la moneda, las aduanas, el sistema fiscal e incluso el catalán como lengua oficial (BALCELLS, 1992: 23). Sin embargo, como consecuencia de la derrota ante las tropas de Felipe V de Borbón en la Guerra de Sucesión española en 1716,

²¹ Como rey de Aragón y conde de Barcelona, Jaume I había conquistado Mallorca, Menorca, Ibiza, Valencia y Murcia, ésta última cedida luego a los castellanos en virtud de pactos preexistentes.

perdió sus instituciones gubernamentales, leyes y privilegios. Esto se conoce como la *Diada*, el momento de la rendición de Barcelona después de más de un año de asedio, acontecimiento que se conmemora cada 11 de septiembre, desde finales del siglo XIX, con el objetivo de remarcar las libertades arrebatadas por la nueva dinastía gobernante.²²

Durante el siglo XVIII, la economía catalana pasó de una producción agrícola y manufacturera para el consumo local a una comercialización en gran escala orientada a mercados más amplios. La elaboración de nuevas manufacturas de algodón se vio favorecida por la red comercial que la venta de vinos y aguardientes generó en España con las colonias americanas como mercado suplementario. De hecho, los Borbones dieron un régimen de excepción a estos primeros industriales que importaban algodón de América. En 1752, les concedieron a las fábricas catalanas libertad de aduanas para la introducción de dicho algodón. La única región industrializada de España tenía, en 1792, cerca de 80.000 obreros en los telares de Barcelona²³ (SARRAMONE, 2004: 64).

Aunque a lo largo del siglo XIX la industrialización catalana sufrió las consecuencias de la inestabilidad política (pérdida de la mayor parte del imperio ultramarino, luego, entre 1822 y 1875, cinco guerras civiles...) y afrontó dificultades como el costo de la mano de obra –pese al bajo nivel de vida de los trabajadores y la resistencia patronal a las mejoras laborales–, no dejó de constituir un fenómeno peculiar para la España mayormente agraria:

Los agentes del cambio económico que se desplegaría en el siglo XIX, no van a ser ni la especialización agraria, ni las exportaciones vitivinícolas, ni las manufacturas textiles, sino el peso de las capas sociales medias en las relaciones de propiedad y en el sistema de producción lo cual va a permitir que el aumento de la renta provoque un aumento más que proporcional del consumo (BALCELLS, 1992: 32-33).

²² La recuperación de esta fecha como punto central del nacionalismo posterior no tiene una larga data, sino que la tradición la instala como tal y de manera clara desde 1901, cuando un grupo de jóvenes fue capturado después de colocar una corona de flores en la estatua de Rafael Casanovas, quien fue consejero en jefe de las fuerzas catalanas (SEGURA y SOLÉ i SABATÉ, 2008: 42).

²³ Esta cifra resulta sorprendente si tenemos en cuenta que en 1800, Barcelona era una de las veinte ciudades europeas que contaban más de 100.000 habitantes. De esa lista, encabezada por Londres, con más de un millón de pobladores, el grueso eran capitales de Estado y puertos del Atlántico que habían alcanzado ese rango entre 1600 y 1750 (LÓPEZ GUALLAR, 2004: 69).

IMAGEN 1

Carta Histórica de Barcelona 1840 (captura parcial) “La metamorfosis fabril intramuros”



Fuente: Museo de Historia de Barcelona (MUHBA). Carta Histórica Virtual de Barcelona.

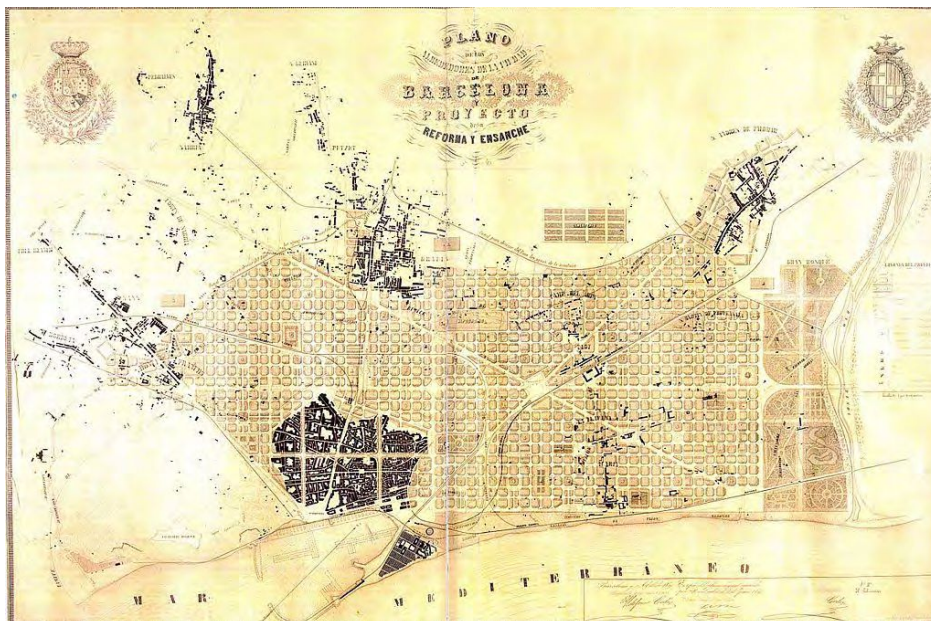
URL:<http://cartahistorica.muhba.cat/index.html?lang=es#map=13/242314.18/5069268.43/1903/54/0/1/0/1> Fecha de consulta: 20 de abril 2018.

De esta forma, la distribución no tan desigual de los beneficios llevó al surgimiento de una burguesía industrial con mentalidad empresarial, consolidó la existencia de una pequeña burguesía formada por trabajadores independientes y el nacimiento de una moderna clase obrera industrial.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la marcada aceleración de la producción industrial trajo consigo el crecimiento de las ciudades, la apertura a los avances tecnológicos y la fluidez de los desplazamientos (económicos, culturales, de ideas y personas, etc.). Barcelona y sus alrededores –la capital de la provincia y de la comunidad autónoma– se conocerían popularmente como “la Manchester de España” (MOYA, 2004: 78).

IMAGEN 2

Plano del proyecto de reforma y ensanche de Barcelona (1859, Plan Cerdá)
Actualmente constituye los límites administrativos del segundo distrito de la ciudad,
conocido como *El Eixample*



Fuente: MUHBA, Barcelona.

Más arriba, en la carta topográfica de la IMAGEN 1, podemos observar la concentración de las fábricas de hilados, textiles y estampados en Barcelona, en el interior del casco histórico de la ciudad. Ocho años más tarde de lo que representa la carta, en 1848, se inauguró la primera línea ferroviaria (Barcelona-Mataró). En 1854, durante lo que se conoce como el “Bienio Progresista”, Barcelona recibió la autorización para derribar las murallas que aún pueden observarse en este mapa (incluida la ciudadela militar construida por los Borbones), e incluyó los poblados contiguos de la ciudad, como Gracia, Poble Nou, Horta o Sants, hoy barrios. En 1859, el Estado aprobó el Plan de Reforma y Ensanche de Ildefonso Cerdà, conocido como “Plan Cerdà”, que diseñó una ciudad moderna extendida por la llanura y la reforma de la ciudad antigua. Al año siguiente, comenzó la construcción de la nueva Barcelona.

IMAGEN 3

Carta Histórica 1903 Con el trazado de líneas de tranvías, edificios y paseos nuevos



Fuente: [URL:http://cartahistorica.muhba.cat/index.html?lang=es#map=13/242314.18/5069268.43/1903/54/0/1/0/1](http://cartahistorica.muhba.cat/index.html?lang=es#map=13/242314.18/5069268.43/1903/54/0/1/0/1) Fecha de consulta: 20 de abril 2018.

1.1 Modernidad y vida cultural en Barcelona

Durante la segunda mitad del siglo XIX, Barcelona consolidó su condición de centro político y puerto de Cataluña y primera capital industrial del Estado español. Se acentuó entonces un proceso de migración interna hacia la próspera ciudad, en busca de formación o ingresos, de quienes esperaban la inserción a mediano plazo en una sociedad que ofrecía mayores oportunidades que el lugar de origen, gracias al apoyo de redes vecinales, de empleo o de parentesco (LÓPEZ GUALLAR, 2004: 70).

La consolidación de la ciudad moderna, sobre todo a partir de la agregación de municipios en 1897, supuso un aumento considerable de la población de Barcelona, acompañado de una serie de transformaciones de la vida ciudadana (IMAGEN 3). A partir de los datos censales de 1897, 1900 y 1910, podemos observar el aumento demográfico. En perspectiva comparada con la ciudad de Buenos Aires, la diferenciación en el crecimiento

poblacional comenzó a ser importante a partir del siglo XX, duplicando con creces la capital argentina los valores de la ciudad condal en 1910.

CUADRO 1

Evolución demográfica comparativa entre Barcelona y Buenos Aires, 1890-1910

Períodos	Barcelona	Buenos Aires
1890-1900	510.000 (Censo 1897)	663.854 (Censo 1895)
1900-1905	537.354 (Censo 1900)	950.891 (Censo 1904)
1905-1910	587.000 (Censo 1910)	1.231.698 (Censo 1909)

Fuente: Elaboración propia en base a los Anuarios Estadísticos de Barcelona, años 1897, 1900 y 1910 y Censos generales de la ciudad de Buenos Aires 1895, 1904 y 1909.

IMAGEN 4

El Parel.lel (calle Marqués del Duero), Barcelona, 1913 A la derecha, el “Pabellón Soriano”, nombre inicial del teatro Victoria



Fuente: Archivo Fotográfico de Cataluña <https://www.fotografiacatalunya.cat/ca/catalogue/imatges/593e90c57f327139857d1dec>

CUADRO 2

Círculo teatral barcelonés, 1904

Nº en Imagen 6	Nombre del Teatro	Fecha de fundación	Ubicación	Capacidad en butacas	Espectáculos ofrecidos
1	Teatro Principal o de la Santa Cruz	1848 (última reforma)	Plaza del Teatro (La Rambla 27-29)	2.001	Ópera, declamación, opereta, zarzuela, y baile
2	Teatro Liceo	1847	La Rambla, 51-59	2.993	Ópera, compañías de ópera italiana
3	Romea	1863	Calle Hospital, 49	1.100	Compañías catalanas de declamación (teatro), también castellanas
4	Novedades	s/d	Paseo de Gracia y Caspe	2.000	Ópera y opereta italiana y española, teatro español e italiano, comedia española e italiana, vaudeville francés traducido, compañías de varietés, Ilusionistas y atracciones, dramas sacros, género chico, bailes, dramas japoneses, conciertos de orfeones, orquestas y de piano. Café, restaurante, billar, sale de patinaje y de cinematógrafo...
5	Tívoli Circo Ecuéstre	1849/1874	Calle Caspe	2.000	Circo, ópera italiana y española, opereta, zarzuela, comedia, drama, conciertos
6	El Dorado Teatro de Cataluña	-	Rambla y Plaza de Cataluña	2.000	Compañías de zarzuela, y compañía dramática española, entre otros. Cinematógrafo
7	Circo Barcelonés	1853/1869	Monserrat 20	2.300	Dramática Castellana en su mayoría, zarzuela, ópera y circo ecuestre

	Granvía	1888	Cortes y Lauria	1.800	Compañías dramáticas y zarzuela (precios populares)
9	Nuevo Retiro	s/d	Diputació 246.	1.500	Ópera, opereta, zarzuela, comedia, etc.
	Teatro de las Artes	s/d	Floridablanca 139	1.800	Compañías dramáticas catalanas y castellanas, también óperas, opereta, y zarzuela.
11	Teatros Circo Español y Condal (antes Onofri)	1892	Marqués del Duero (Paral.lel) y Conde del Asalto	Circo: 500 Teatro: 1.000	Compañías dramáticas
	Teatro Principal de Gracia	s/d	Calle Santo Domingo	1.000	Compañías dramáticas catalanas y castellanas, bailes, exhibiciones, etc.

Fuente: Elaboración propia en base al Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona 1904.

Como toda gran ciudad que se modernizaba, Barcelona presentaba contrastes fuertes y grandes desigualdades sociales también en los espacios de ocio. A medida que urbanizaba el *Eixample*, los espectáculos ambulantes que se solían instalar en la plaza de Cataluña y el Paseo de Gracia, se trasladaron a la nueva calle del Marqués del Duero, abierta oficialmente en 1894 y conocida popularmente con el nombre de Paralelo o *Paral.lel* (IMAGEN 4). Así, mientras el Paseo de Gracia adquirió mayor importancia y se convirtió en un lugar de esparcimiento propio de las burguesías, el Paralelo, la otra gran vía por fuera de las antiguas murallas, se transformó en la zona de diversión predilecta de las clases medias y bajas barcelonesas.

En las Ramblas, eje de la Barcelona decimonónica, continuaron ubicándose los mejores hoteles y restaurantes, los cafés más lujosos y los teatros más prestigiosos, como el Principal, el más antiguo de Barcelona y centro de la vieja aristocracia, y el Gran Teatro del Liceo, donde acudía la burguesía más destacada. Próximo a las Ramblas estaban también el Romea y el Circo Barcelonés. Alrededor del Paseo de Gracia y de la Plaza de Cataluña funcionaban los teatros Novedades, Tívoli, Granvía, El Dorado (también cinematógrafo), Jardín Español, Lírico y Nuevo Retiro. En el Paralelo, el único local estable destinado al

espectáculo era el Teatro-Circo Español (o Condal), inaugurado en 1892, en la confluencia con la calle Conde del Asalto (CUADRO 2 e IMAGEN 6).

En 1904, los 12 teatros de la ciudad (promedio de un teatro cada 44.779 personas) sumaban un total de 23.494 butacas (CUADRO 2), valor nada despreciable, aunque incluyamos en esta cifra la totalidad del circuito teatral (comercial, lírico, circense, cinematográfico, etc.).

IMAGEN 5

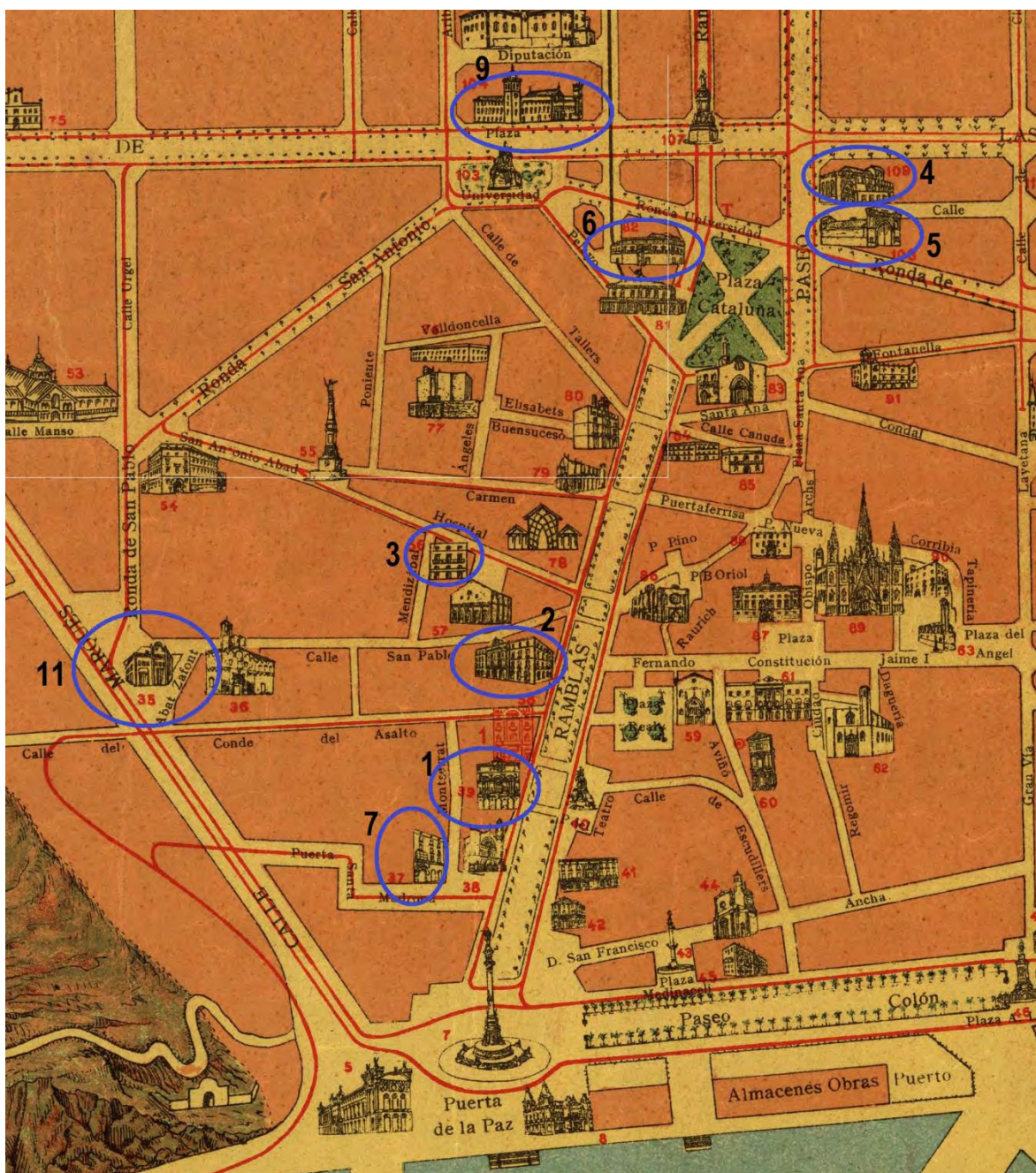
Plano Monumental de Barcelona: patrocinado por la “Atracción de Forasteros”, 1907



Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Cartoteca Digital. URL: <http://cartotecadigital.icgc.cat/>

IMAGEN 6

Detalle del Plano - Circuito teatral barcelonés, elaboración propia a partir del “Plano Monumental de Barcelona: patrocinado por la “Atracción de Forasteros”, 1907



Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Cartoteca Digital. URL: <http://cartotecadigital.icgc.cat/>

Probablemente una de las particularidades más interesantes de Barcelona haya sido la frecuencia de puestas en escena de obras tanto teatrales como musicales en ámbitos de

sociabilidad informal como bares y cafés. “Uno de los tópicos más difundidos, recogido por la mayoría de las guías turísticas de la ciudad, era el de la afección de los barceloneses al teatro y a la música, favorecida por el precio económico de las entradas, así como el gran número de sociedades que poseían teatro y la cantidad considerable de pequeños locales de aficionados” (SUÁREZ CARMONA, 2007: 2). Esas guías señalaban como un signo particular de los cafés de Barcelona la posibilidad de comer y beber con el acompañamiento musical de un piano. Efectivamente, la música tenía, en esa época, una gran importancia social y era habitual que los cafés más elegantes compitieran con los teatros en la oferta de conciertos nocturnos a sus clientes.²⁴

En materia teatral, lo que de verdad gustaba al público barcelonés era la zarzuela. Los críticos de teatro no se cansaban de lamentar el escaso éxito de las importantes compañías extranjeras que pasaban por Barcelona y las dificultades que encontraban las empresas que, como el “Teatro Íntimo” de Adrià Gual, se proponían renovar la escena catalana con la representación de autores clásicos y la adaptación de las obras más avanzadas del teatro moderno europeo. Las quejas sobre la falta de cultura del público barcelonés eran muy habituales entre los colaboradores de la revista “Pelo & Pluma” (IMAGEN 10).

2. El modernismo literario y la bohemia barcelonesa

El uso del concepto “modernismo” para caracterizar un movimiento artístico y de pensamiento conlleva sus peligros si no se lo sitúa en tiempo y espacio. Es por ello que optamos por hacerlo más preciso y circunscribirlo a los modernismos que tuvieron lugar durante el imperialismo decimonónico, hasta principios de la Primera Guerra Mundial, para señalar, de este modo, ciertos límites cronológicos y coyunturales. A este modernismo nos referiremos de aquí en adelante.

²⁴ Los principales cafés concierto se situaban cerca de la Rambla, junto a los lugares de ocio de la burguesía: el “Edén Concert” en la calle Conde del Asalto (actual Nou de la Rambla), el “Alcázar Español” en la calle de la Unión, el “Palais des Fleurs” en la calle de Escudellers y el “Palais de Cristal” en la calle del Gínjol. En el “Café Colón”, el Salón de ventas y subastas y el “Salón New London”, ocurrieron las primeras proyecciones cinematográficas (SUÁREZ CARMONA, 2007).

Francesc FONTBONA (2008: 113) señala que, en los últimos cincuenta años, el modernismo ha sido uno de los temas más estudiados y debatidos del arte catalán. Sin embargo, con frecuencia, los análisis sobre el *modernisme* han seguido un patrón fragmentario y se han centrado en las novedades que planteó en cada disciplina artística en particular (artes visuales, arquitectura, música, decoración, literatura, etc.). Es por ello que no abundan abordajes sistemáticos y de conjunto.²⁵

Una de las definiciones más aceptadas del modernismo catalán (*modernisme*) se refiere a un proceso de transformación de una cultura regional y una literatura anclada en la *Renaixença* hacia otra más moderna de tipo nacional, que duró dos décadas y fue seguida por el *Noucentisme*. En ese tiempo, se produjo: “[...] una apertura a todas las ideologías imperantes en la vida cultural europea que significasen una alternativa al realismo, cientifismo o positivismo y que, por tanto, vehiculasen nuevas corrientes como simbolismo, idealismo, prerrafaelismo o wagnerismo” (CERDÀ I SURROCA, 1999: 1). Por otro lado, algunos estudios más recientes señalan la necesidad de no limitar este movimiento a un “estilo”, sino concebirlo, fundamentalmente, como una “actitud”: “Modernismo es el nombre dado por una generación de intelectuales y artistas a la determinación de ponerse al día con los tiempos, de crear obras artísticas y literatura que no sólo estuvieran bien elaboradas, sino que fueran una clara manifestación de su preocupación por la modernidad” (FONTBONA, 2008: 113).

El *modernisme* integró –además de un movimiento intelectual, literario y una actitud socio-cultural– un conjunto heterogéneo de principios estéticos, traducibles en diferentes corrientes teóricas (antitéticas entre sí, como el espontaneísmo de Joan Maragall,²⁶ el simbolismo de Santiago Rusiñol,²⁷ el decorativismo de Alexandre de Riquer,²⁸ el teatro

²⁵ Sobre este tema, véase, entre otros: BROSSA (1969); VALENTÍ (1973); MARFANY (1975); CACHO VIU (1984); VALVERDE (1985); VILANOVA (1985) y ESCARTÍN GUAL (2004), a quien seguimos en este somero resumen del modernismo catalán.

²⁶ Venerado en su tiempo, Joan Maragall se convirtió, luego de su fallecimiento en 1911, en el poeta más popular del “renacimiento catalán” (SOLDEVILLA, 1955: 284). Hijo de un industrial, estudió abogacía pero se volcó a la carrera literaria al convertirse en el secretario de Mañé y Flaquer, dueño del “Diario de Barcelona”. Fue introductor y traductor de Nietzsche en Cataluña y admirador también de Richard Wagner.

²⁷ (1861-1931) Pintor, escritor y dramaturgo. Hijo de una familia burguesa dedicada a la fabricación textil, se orientó al mundo del arte. Viajó a París para conocer y vivir el mundo de la bohemia finisecular. De vuelta en Barcelona, frecuentó el grupo de la revista “*L’Avenç*”. Con la creación de las Fiestas Modernistas, generó un espacio de verdadera difusión. Hombre de gran formación y artista múltiple, se dedicó a la pintura (realizó importantes muestras con Ramón Casas y Enric Clarasó), el dibujo, el cartelismo y la literatura. En 1910,

libre de Adrià Gual²⁹ o la filosofía de Nietzsche, introducida en Cataluña y España por Joan Maragall) (VALENTÍ, 1973, cit. por ESCARTÍN GUAL, 2004: 44). Ideológicamente, la actitud de vanguardia del modernismo abarcó tendencias anárquicas y aristocráticas, esteticistas o simbolistas y de compromiso social o patriótico (ESCARTÍN GUAL, 2004: 44). A continuación, mencionamos algunos rasgos propios del *modernisme* que lo diferencian del modernismo español o hispanoamericano.

En primer lugar, la cronología. Suele señalarse un comienzo más temprano para el *modernisme* (puede remontarse a la publicación de *L'Avenç* en 1881, revista donde se usó por primera vez el término modernista o a 1888, fecha en que se realizó la Exposición Internacional de Barcelona), en comparación con el español (la llegada física de Rubén Darío a España en 1892, o, anteriormente, la publicación de su obra “Azul...” en 1888, en Valparaíso, Chile). Es necesario destacar que –como lo ha indicado AVIÑO (2005: 108) – la utilización del término *modernisme* para designar una etapa de la historia cultural y artística catalana que data de los últimos años de la década de 1940 y los primeros de la década de 1950.

En segundo lugar, si en España ocurrió primero una revisión estética que culminó en lo ideológico (el regeneracionismo), en Cataluña, el *modernisme* lo integró todo (ESCARTÍN GUAL, 2004: 45).

En tercer lugar, frente a la distancia de la incipiente burguesía industrial española respecto de los intelectuales españoles, la burguesía catalana no llegó a entrar en verdadero conflicto con los intelectuales, dado que ambos sectores estaban interesados en acabar con las estructuras del Antiguo Régimen (ESCARTÍN GUAL, 2004: 46). Esta relación entre artista/intelectual y burguesía también fue conflictiva y se expresó –al menos– en dos posturas que no siempre se dieron de forma separada. Por un lado, la que criticó los sectores burgueses por ser sólo un grupo enriquecido y no comprender las posibilidades de

visitó Buenos Aires y se contactó con los principales círculos literarios. El Conjunto de Arte Escénico del *Casal Catalá* de Buenos Aires representó varias veces sus obras (SPINETTO, 2006: 32-42).

²⁸ (1856-1920) VII conde de Casa Dávalos, fue un intelectual, diseñador, dibujante, pintor, grabador, escritor y poeta, reconocido, mayormente, por su obra de ilustrador en cartelería diversa.

²⁹ (1872-1943) dramaturgo, director, escenógrafo y empresario teatral, impulsor de la Escuela Catalana de Arte Dramático, pintor y pionero del cine en Barcelona. Fundador de la compañía teatral “Teatro Íntimo”, fue un artista polifacético que cultivó también la escritura, la poesía y la plástica (cartelería). Tuvo como referentes a Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck y Richard Wagner, entre otros.

utilización del arte como arma regeneradora de la cultura y el rol clave del artista como militante de ese cambio. Por el otro, la postura “escapista” de los problemas del momento, que recogió diversas influencias: desde el simbolismo y el parnasianismo francés que reaccionaron contra el realismo y el racionalismo, el prerrafaelismo inglés que propuso el ideal del artista-artesano (a la apreciación del arte por el arte, le añadió la resistencia o transformación de la sociedad industrial por medio de la revalorización de la artesanía medieval), el vitalismo regeneracionista o el decadentismo del poeta italiano Gabriele D’Annunzio (CAMPS, 1997 y 2010).

La fuerte afición por el wagnerianismo, entendido según palabras de Maragall, como modelo para la construcción de un arte nacionalista, “como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo” (MATEU y VIÑAMATA, 1983), fue otra característica *sui generis* del *modernisme*. De hecho, en Cataluña, este movimiento ha sido analizado en sus manifestaciones musicales (AVIÑO A, 1985), mientras que, para el caso español, no existen estudios que hayan abordado la vida musical de la España de finales del siglo XIX y principios del XX en la clave interpretativa del modernismo (CASCUDO GARCÍA VILLARACO, 2012: 203).

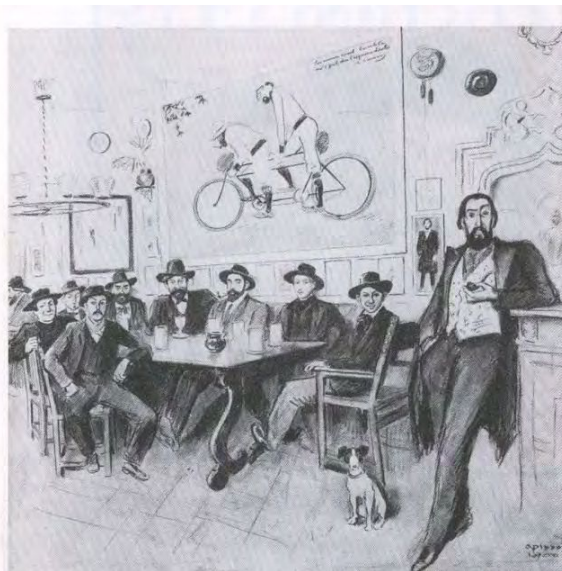
Finalmente, cabe señalar el furor por la traducción, ya fuera de autores clásicos (Goethe, Shakespeare, Molière, etc.) o de reciente repercusión para la época (M. Maeterlinck, C. Baudelaire, D. Rosetti, G. D’Annunzio, W. Wihlman, J. Ruskin, W. Morris o F. Nietzsche).

Como hemos apuntado más arriba, a fines del siglo XIX comenzó un proceso gradual de “democratización de la cultura”. Las nuevas posibilidades técnicas de impresión (de texto y reproducción de imágenes) y la formación de públicos mucho más amplios que los sectores dirigentes o intelectuales de la sociedad (gracias a la extensión progresiva de los sistemas educativos estatales), generaron una gran producción de libros, revistas y periódicos y el protagonismo decisivo de periodistas y escritores. En este sentido, el modernismo tuvo lugar en espacios de sociabilidad cultural como los cafés³⁰ y organizó sus encuentros y polémicas en torno a la producción y difusión de revistas.

³⁰ La posibilidad de dedicar la vida al arte –sin recurrir al mecenazgo aristocrático tradicional, aunque éste seguía existiendo–, determinó itinerarios inestables y espacios diversos para quienes se decidían por lo que se

IMAGEN 7

Dibujo de Ricardo Opisso (ayudante de Gaudí en las obras de “La Sagrada Familia”) Sobre una tertulia en el café *Els Quatre Gats*



Fuente: URL: <http://webs.ono.com/joanromeutorres/los4gats.htm>

Nota: De izquierda a derecha: Adolf Mas, Isidre Nonell, Vidal i Ventosa, Manolo Hugué, Joaquim Mir, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Ricard Canals, Pablo Picasso y Pere Romeu. El protagonismo del dibujo también es disputado por el cuadro de los ciclistas que los corona, la pieza más destacada del local (“El Tandem”, autorretrato de Ramón Casas y Pere Romeau).

La cronología más aceptada sobre la evolución de las manifestaciones gráficas del modernismo literario catalán es la de Joaquim Molas (1986), según lo ha indicado ESCARTÍN GUAL (2004: 44). Si seguimos a esta última autora, la primera etapa gráfica de dicho movimiento se expresó –durante las dos últimas décadas del siglo XIX– a través de cuatro revistas: dos de tipo literario, *L’Avenç*³¹ y *Catalònia*, junto a otras dedicadas a las

conoció como la “vida bohemia”: “viviendas precarias y cambiantes, la *flânerie* por las calles de la ciudad y la elección del café y otros sitios análogos como lugares de camaradería, diversión y producción artística e intelectual” (ANSOLABEHRE, 2014: 157). En el próximo CAPÍTULO (4) analizaremos con mayor detalle el proceso de formación de un mercado para el arte y el surgimiento de la “bohemia” en Europa. En el CAPÍTULO 8, abordamos este mismo proceso en la ciudad de Buenos Aires.

³¹ (El Avance). Revista fundada en Barcelona por Jaume Massó y Torrents. Apareció con periodicidad quincenal o mensual durante dos épocas: desde 1881 a 1884 y desde 1889 a 1893. Hasta 1891, la ortografía del nombre de la revista fue *L’Avens*. La primera época se destacó por la preocupación por la unificación de la lengua catalana y la presencia de los autores más destacados del naturalismo, como Apel·les Mestres, Narcís Oller, Josep Yxart o Joan Sardà. Durante la segunda época, la publicación se convirtió en una revista

artes, como *Pèl i Ploma*³² (que fue a su vez una continuación de *Catalònia*) o *Quatre Gats*,³³ nombre nacido del mítico bar-café *Els Quatre Gats*. Este último fue inaugurado por el pintor Pere Romeu a imitación de la *Taverne du Chat Noir* de París. El afamado pintor Pablo Picasso y Miquel Utrillo –entre otros– solían frecuentarlo. Ramón Casas financió este bar, situado en los bajos de la Casa Martí, edificio del arquitecto Josep Puig i Cadafalch. Sus compañeros de empresa fueron Romeu, Rusiñol y Utrillo (RODRÍGUEZ DÍAZ, 2012: 14).

Catalònia (1898-1900) destacó por su orientación más decididamente nacionalista. Se presentaba como semanario subtítulo "Periódico nacionalista, liberal, político, literario, y de crítica artística" y como una continuación de *L'Avenç* (compartían el mismo director, Jaume Massó i Torrents), que profundizaba su accionar nacionalista: "El nombre de nuestra revista ya dice lo que hemos de proponer: Catalunya. Pero no la Catalunya provincia, o región de un estado actual, sino la verdadera, la grande, la total, la que formaba un pueblo y una entidad aparte" (CORTADA, 1898: 8-9). *Catalònia* se convirtió en plataforma de expresión del vitalismo regeneracionista, en base a la propuesta del mesianismo intelectual del artista en pos de la transformación social. De allí, la difusión de artistas como Zola (a raíz del caso Dreyfus), las traducciones de los poemas del escritor italiano D'Annunzio, de Whitman o Nietzsche (CAMPS, 1997: 120). En sus últimos números, la revista manifestó una orientación política tendiente a la izquierda (ante la protesta general conocida con el nombre de "cierre de cajas" –*tancament de caixes*–, en el mes de marzo de 1900), que le costó su existencia (TORRENT Y TESIS, 1966: 226).

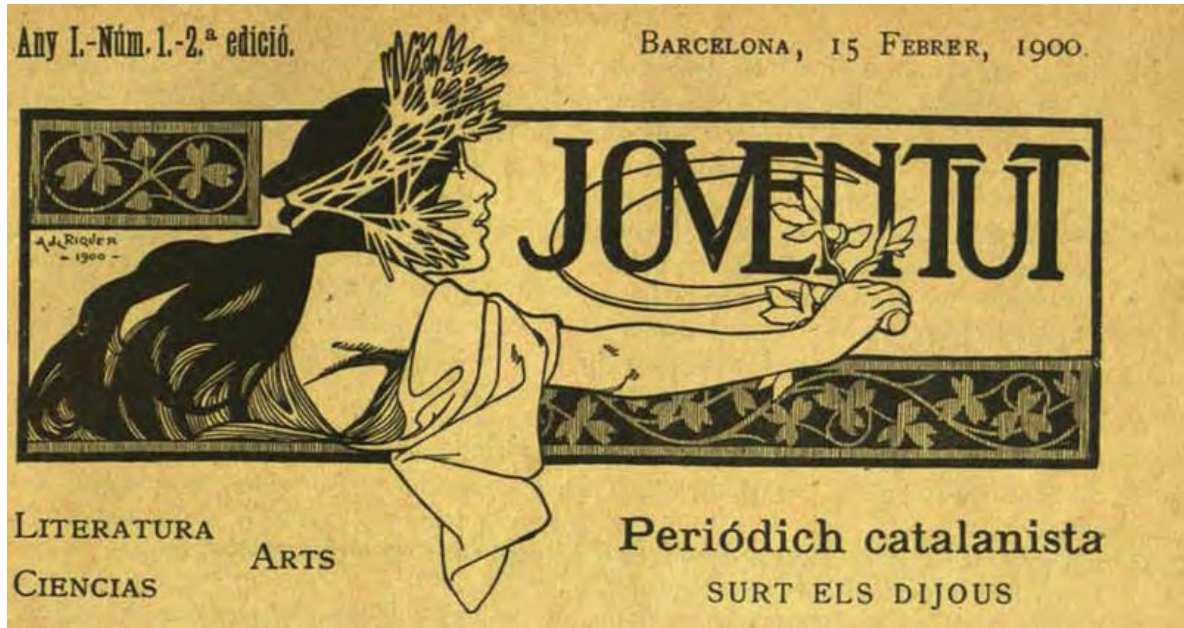
nacionalista, introductora de la vanguardia europea y vehículo del naciente modernismo. Tradujo, entre otros autores, a Baudelaire, Ibsen, Maeterlinck, Laconte de Lisle y Nietzsche. Datos extraídos de la *Gran Enciclopèdia Catalana*, disponible on-line: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0222535.xml>

³² Editada entre los años 1899 y 1903, "Pelo y Pluma" reagrupó a los escritores e intelectuales que habían participado de *Quatre Gats* (1899) y *Catalònia* (1898-1900). Si bien comenzó como un emprendimiento de Ramón Casas (dibujos) y Miquel Utrillo (escritos), en 1901 se convirtió en un "periódico mensual con dibujos" que contó con eminentes colaboradores (TORRENT Y TESIS, 1966: 230). "En sus páginas se complementaron el "Pèl" de Casas y la "Ploma" de Utrillo. Así, el primero dibujaba la revista entera, anuncios incluidos, dando salida a la infinidad de dibujos de los cuales disponía. Por otro lado, Utrillo daba a la revista una altura internacional con sus crónicas, al reflejar lo que sucedía en los centros artísticos del extranjero. Se publicaron además colaboraciones de Gide y de Zola" (RODRÍGUEZ DÍAZ, 2012: 19).

³³ Se editó en Barcelona desde febrero a mayo de 1899 en el ámbito del mencionado café/bar literario.

IMAGEN 8

Detalle de la Portada de *Juventut. Periódich catalanista*
Dibujo de Alexander de Riquer



Fuente: ARCA.

IMAGEN 9

Portada de *Els Quatre gats*



Fuente: ARCA.

IMAGEN 10

Portada de *Pèl i Ploma*.

Estas dos últimas ilustraciones fueron realizadas por Ramón Casas
Obsérvese el fuerte protagonismo femenino (como lo tuvo gran parte de su obra)



Fuente: ARCA.

El segundo período literario del *modernisme* –de 1900 a 1906/1911– estuvo marcado por las temáticas y los debates nucleados en la revista *Juventut*. Semanario dedicado al arte, la literatura y la ciencia, contó con la colaboración de eminentes personalidades del mundo cultural de la época, entre ellos, algunos nombres que ya hemos mencionado: Salvador Vilaregut, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joan Maragall, Enric Morera, Pompeu Fabra, Joaquim Pena, Antoni Ribera o Jerónimo Zanné. Subtitulado como “periódico catalanista”, estuvo bajo la dirección literaria de Lluís Via y la artística de Alexandre de Riquer (MUNS, 2006: 1). La intención de integración de todas las artes (plásticas, literarias, musicales) estaba claramente plasmada en la materialidad y el discurso visual de la revista. La influencia prerrafaelita era evidente tanto en la tipografía, como en la estética y la narrativa. De todos modos, la diversidad de ismos que integraba era una manifestación del eclecticismo (valga el ismo), característico del propio *modernisme*.

Juventut tuvo, al menos en sus comienzos, un doble objetivo. En lo político, hacer propaganda del catalanismo de izquierda y de la Unión Catalanista, mediante artículos y

noticias que se publicaban al final de la revista, y, por otro lado, modernizar la cultura catalana (integrarla a Europa, de espaldas a España), a través de la producción, divulgación y crítica integral de todas las artes (teatro, pintura, música y literatura).

Las discusiones entre posturas esteticistas y vitalistas que se dieron en el seno del *modernisme* ocurrieron también en las páginas de *Joventut*.³⁴ En el fondo, el debate planteaba cómo debía acontecer el cambio modernizador en la cultura catalana. En algunos casos, la polarización entre estas dos tendencias no fue tal y quedó integrada en posturas intermedias o se intentó superar mediante nuevas interpretaciones.

3. La emergencia del catalanismo como fuerza político-cultural

Para Jordi CASSASAS I YMBERT (2009: 16) existen tres visiones generales sobre los orígenes del nacionalismo catalán. En primer lugar, la que lo retrotrae a la época moderna y la crisis del absolutismo español a principios del siglo XVII, crisis que, sin embargo, logró frustrar con las armas la aspiración catalana a un proyecto autónomo. En segundo lugar, la visión que sitúa el origen en el surgimiento de los estados liberales (siglo XIX), que aseguraría gradualmente a las burguesías una parte fundamental en las estructuras dirigentes de esos estados. Desde una perspectiva cultural, resultó crucial la aportación –de rasgos románticos– de la *Renaixença* (renacimiento cultural-lingüístico), acaecida en este período. La tercera visión concibe como antecedentes las dos visiones anteriores y coloca el comienzo del catalanismo en la reacción al desastre de las pérdidas coloniales de 1898.

La segunda de las perspectivas señaladas en el párrafo anterior, se enmarca en el contexto de modernización de la propia Cataluña, que, a finales del siglo XIX, se había convertido en la principal región industrializada de España, como examinamos más arriba. Es posible que esta circunstancia haya facilitado la *Renaixença* o Renacimiento catalán –definido muy sintéticamente– como un movimiento que buscaba el resurgimiento de la

³⁴ En este sentido, puede pensarse que una revista no sólo es una manifestación de un determinado fenómeno cultural, sino que, en su intervención pública, es también productora del mismo. Para este tema, véase el análisis sobre las fuentes documentales utilizadas que realizamos en el CAPÍTULO 2.

lengua y la cultura, antes reprimidas por el centralismo monárquico.³⁵ En este sentido, como ha señalado Marcela LUCCI (2012: 427-428), la demolición del *Parc de la Ciutadella*, en Barcelona, se convirtió en uno de los hitos simbólicos y arquitectónicos que dieron comienzo a esta nueva época. La construcción de este parque –finalizado en 1717–, se había realizado con el objetivo estratégico de controlar la capital catalana, una vez que ésta cayó en manos de la monarquía borbónica de Felipe V, triunfante tras la Guerra de Sucesión Española. Un siglo y medio después, los proyectos para ensanchar los barrios de la ciudad –antes mencionados–, a raíz de la creciente urbanización e industrialización, contemplaron el derribo de las murallas de la *Ciutadella*, lo que significó la recuperación de los territorios de esta fortaleza militar para la ciudad en su conjunto. La reconversión simbólica de este espacio, que había sido un enclave de control político, cristalizó en un lugar de uso comunitario, el “Parque de la Ciudadela”, que lo devolvió efectivamente a la ciudad y suplantó las connotaciones de dominación externa por otras que ensalzaban visualmente los componentes constitutivos de la cultura catalana. Así, este lugar se convirtió en la vidriera continental de Barcelona como representante de la evolución peninsular al albergar la Exposición Internacional de 1880. Estos acontecimientos contribuyeron a que los catalanes se percibieran a sí mismos y fueran vistos como una sociedad que se abría al mundo desde valores de vanguardia que se reconocían en el pasado de Cataluña.

El movimiento de “resurgimiento” nacional tuvo diversas manifestaciones: en el arte, las letras y la arquitectura fue evidente la persecución de una identidad y estilo típicamente catalanes, como vimos *up supra*, en el análisis sobre el modernismo catalán. Así, esta época de modernización fue reconocida, en su faceta cultural, como el “siglo de oro” en las artes: “Cataluña vivió, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, una época de esplendor donde los poetas, compositores, pintores, escultores, arquitectos, abundaron en calidad” (INFIESTA y MOTA, 2008: 74-75). Las conexiones con el resto de Europa, fundamentalmente Bélgica, Francia, Alemania e Inglaterra fueron en aumento.

³⁵ Albert BALCELLS (1992: 39) lo define como “la recuperación del catalán como lengua literaria, en la preparación del ambiente en que va a nacer el nacionalismo catalán. [...] Cataluña va a conseguir en el curso del siglo XIX, que la lengua propia que continuaba siendo la única lengua popular, se convierta en una lengua literaria moderna”.

Con el término “catalanismo” nos referimos a la corriente de pensamiento que propugnaba el reconocimiento de la personalidad catalana y que tenía como fin defender y afirmar la lengua, la tradición y las costumbres catalanas. Sobre esta base emergió el catalanismo político, [...] conjunto de doctrinas y movimientos sociales y políticos que reivindicaban la singularidad política de Catalunya. En este aspecto político, es necesario señalar la existencia de distintas variantes de catalanismo. Desde la fase ochocentista del catalanismo cultural, ya se apreció la coexistencia no siempre fácil, de una opción conservadora, y otra liberal, progresista o de izquierda. A partir de la Gran Guerra hubo un catalanismo que se enriqueció con el contacto con el socialismo (Unió Socialista de Catalunya) e incluso con algunos sectores del sindicalismo cenetista (Salvador Seguí). Este proceso culminaría en la creación de la ERC (Esquerra Republicana de Catalunya) en 1931 (CASASSAS i YMBERT, 2009: 19).

La fuerza intelectual que el catalanismo adquirió a partir de la segunda mitad del siglo XIX devino en un movimiento cultural y político que requirió –para su formulación– del servicio de intelectuales. Los años claves para entender este proceso de “politización de la etnicidad” (GELLNER, 2001) previo a la Gran Guerra, son: 1898, 1906, 1909 y 1914. Si retomamos la tercera visión sobre el origen del nacionalismo catalán, 1898 fue un momento clave en su despegue. En la coyuntura crítica del impacto de la pérdida de las últimas posesiones coloniales españolas (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), las diversas comunidades regionales (catalana, vasca y –de manera más lenta– gallega), comenzaron a plantearse como identidades nacionales alternativas. Para el caso catalán, señala FUENTES CODERA (2011: 127-128): “A diferencia de Madrid, donde este proceso fue leído como la constatación de una ‘enfermedad nacional’, en Barcelona propició el comienzo de un período de reacción y concienciación contra lo que había sido hasta entonces la política española, como una demostración de la inviabilidad de un modelo centralista liberal que no había acabado de consolidarse”. Ante esta realidad, el logro de la autonomía podía ser una forma de modernizar la sociedad catalana, cuando no también, a través de esta última, la española.³⁶

³⁶ Para este tema, véase, entre otros, CACHO VIU (1998) y MARFANY (1996).

Previamente, en 1892, la *Unió Catalanista*³⁷ había logrado aprobar las bases para la Constitución Regional Catalana (el primer proyecto de autonomía) reconocida, posteriormente, como las “Bases de Manresa”, lugar donde se acordaron. Luego de 1898, surgieron dos alternativas políticas concretas, diferentes a los partidos dinásticos que gobernaban tradicionalmente la política española: la *Lliga Regionalista* (1901) y el republicanismo lerrouxista. Ambas opciones se convirtieron, posteriormente, en actores centrales de la vida política catalana. Aquí comenzó un proceso de consolidación política del catalanismo regionalista, protagonizado por la *Lliga*, a través del diario *La Veu de Catalunya*, la pluma y las ideas de Enric Prat de la Riba. En 1906, a raíz de los famosos incidentes del *Cu-Cut!*,³⁸ del 25 de noviembre de 1905, y el debate frustrado sobre la Ley de Jurisdicciones, se formó *Solidaritat Catalana*. Esta agrupación política heterogénea llevaría al propio Prat de la Riba a la victoria en las elecciones para la presidencia de la diputación de Barcelona. El éxito de su publicación “La nacionalitat catalana” lo convirtió en el “padre doctrinario” del acuerdo nacional (CASASSAS I YMBERT, 1999: 199-200). En esta obra, planteó una teoría “imperialista” que “permitía pensar la nacionalidad catalana como una fuente de potencial poder e irradiación de valores hacia España y hacia una potencial Federación Ibérica” (FUENTES CODERA, 2011: 132).

En apoyo al proyecto catalanista de la *Lliga Regionalista* (que no era separatista, tampoco asimilacionista), surgió el movimiento de intelectuales nucleados en torno al *noucentismo*,³⁹ que hizo viable un proceso de institucionalización a través del sistema

³⁷ Formada en Barcelona, en 1891, se trató de una confederación de corporaciones, asociaciones y centros catalanistas que surgieron como resultado de una serie de mítines promovidos en toda Cataluña por la *Lliga de Catalunya* y el Centro Escolar, para defender el derecho civil catalán (BALCELLS, 1992: 54). Dentro de la entidad se perfilaron claramente dos sectores: uno apolítico, en torno a los hombres de la *Renaixença*, y otro muy activo en política, capitaneado en un primer momento por E. Prat de la Riba. Datos extraídos y traducidos de la *Gran Enciclopedia Catalana*, disponible en: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0068376.xml>

³⁸ El 25 de noviembre de 1905 la redacción de *Cu Cut!* (revista satírica española de ideología catalanista), junto con *La Veu de Catalunya*, fueron asaltadas por un centenar de oficiales del ejército español como reacción a una caricatura antimilitarista dibujada por Joan Junceda. Los agresores si bien fueron detenidos y juzgados, recibieron el apoyo de los altos mandos del Ejército y del rey Alfonso XIII. Meses después, las Cortes aprobaron una “Ley de Jurisdicciones” que establecía que los tribunales militares serían los que juzgarían a partir de entonces los delitos contra la Patria y el Ejército.

³⁹ El término *Noucentisme* (novecentismo) fue acuñado por el pensador catalán Eugenio d' Ors en un conjunto de artículos publicados a partir de 1906, donde proponía la idea de un arte social y cívico, superador del modernismo, el simbolismo y la estética romántica, que consideraba caducas o sin fuerza. Para una visión general sobre esta corriente, véase, entre otros, MOLAS (1987) y AA. VV. (1987).

educativo y los medios de comunicación.⁴⁰ Entre estas iniciativas, la del *Institut d'Estudis Catalans* (1907)⁴¹ fue la que alcanzó la mayor relevancia (FUENTES CODERA, 2011: 137). Pero, la crisis de los acontecimientos asociados con la “Semana Trágica” (1909),⁴² quebró el acuerdo de *Solidaritat Catalana* en dos: mientras Fransesc Cambó apuntaba a una política de intervención española, Prat de la Riba quería el logro autonómico para Cataluña. Finalmente, el 9 de enero de 1914 se celebró, en el *Palau de la Generalitat*, la asamblea general de las cuatro diputaciones catalanas, con el objetivo de tratar la constitución de la *Mancomunitat* de Cataluña. El 6 de abril de 1914 quedó definitivamente constituida con Enric Prat de la Riba como primer presidente.

4. La gran inmigración en Argentina y el flujo migratorio español

En los próximos apartados abordaremos uno de los aspectos del proceso de modernización en Cataluña y Barcelona en particular, que impacta directamente en nuestro sujeto de investigación: la emigración española y en especial la catalana hacia las tierras australes de Sudamérica. Como señala José MOYA (2004: 43-47), las zonas industrializadas o proto-industrializadas de la península ibérica fueron las primeras en

⁴⁰ Con la irrupción nacionalizadora del novecientos, la base social del catalanismo se amplió enormemente y compitió con la voluntad centralizadora del estado español. La función nacionalizadora catalana pasó a ser una competencia compartida entre distintos frentes de la sociedad civil institucionalizada. El soporte social de esta última fueron los sectores o clases medias y la pequeña burguesía, especialmente el sector servicios, más perjudicada y proletarizada a raíz del impacto de la Gran Guerra (CASASSAS i YMBERT, 2009: 18).

⁴¹ El *Institut d'Estudis Catalans* se pensó como una institución que haría frente al problema de la formalización de la gramática y la normalización del idioma catalán a través de una oferta de cursos (VILLARRUEL, 2013: 182). Fundamentalmente, como un centro promotor del saber sobre –y en– Cataluña. Entre 1907 y 1911, se dividió en tres secciones, la Histórico-Arqueológica, la Filológica y la de Ciencias, además de la creación de una biblioteca que sería luego la Biblioteca de Catalunya (BALCELLS y PUJOL, 2002). En el CAPÍTULO 6 analizamos el contexto de creación de una institución similar en Buenos Aires, pensada como una especie de sede de la central en Barcelona.

⁴² Revuelta popular de signo antimilitarista y anticlerical que estalló en Barcelona en julio de 1909. El origen inmediato fue la oposición al relanzamiento de la aventura colonial marroquí, promovida por los intereses mineros en el Rif. El 9 de julio de ese año, una operación de policía enviada para proteger el ferrocarril minero cerca de Melilla encendió un verdadero conflicto bélico y el ministro de guerra del gobierno de Antonio Maura, General Linares, decidió enviar a África un cuerpo expedicionario de más de 40.000 hombres, reservistas casados y, en su mayoría, con hijos, quizás como “medida punitiva”. Estos hechos acontecieron en circunstancias de debilidad organizativa del movimiento obrero, endurecimiento patronal, descontento creciente de la pequeña burguesía y crisis del aparato del anacrónico estado. Extraído y traducido de *Gran Enciclopedia Catalana*, disponible on line: <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0062317.xml>.

estimular tanto la migración interna (atracción y desplazamiento de mano de obra), como la transoceánica, al generar nuevas demandas y deseos, sobre todo, en la población joven.⁴³

Antes de abordar la colectividad catalana asentada en Buenos Aires, resulta necesario comentar, brevemente, las características generales de la inmigración española en general, para poder entender la coyuntura en la cual las comunidades inmigrantes organizadas en base a la pertenencia a una región española (catalanes en nuestro caso) rechazaron o relativizaron el regionalismo –en sintonía con lo que ocurría en la península– y proyectaron políticamente la forja de una identidad nacional.

Como el caso de otras colectividades en Argentina, el flujo inmigratorio español se reactivó luego de la batalla de Caseros y la puesta en práctica de una política liberal de recepción de inmigrantes. Entre 1860 y 1930, alrededor de 2.100.000 españoles ingresaron al país⁴⁴ y poco menos de la mitad lo abandonó tiempo después, dejando un saldo neto de 1.150.774 personas (YAÑEZ GALLARDO, 1989). En el lapso cronológico considerado, ocurrieron dos poderosas oleadas de inmigración, una, en el período 1880-1890 y, otra, entre 1900-1914, que superó por primera vez en magnitud a la italiana. El censo de 1914 dio una proporción de 15% de españoles sobre la población total de la República Argentina y 35% de extranjeros residentes. Buenos Aires atrajo una alta proporción de estos inmigrantes, que, sin embargo, decreció si consideramos el período 1869-1914 (del 43% al 37% del total de los ingresados de todas las nacionalidades). De todos modos, el número de individuos que componían la colectividad de la Capital se multiplicó por más de veinte, aumentando también su incidencia entre los extranjeros y el resto de la sociedad. En torno al Centenario, casi uno de cada cinco porteños había nacido en España. Alejandro FERNÁNDEZ (1991: 66-67) calcula que la población hispánica de la ciudad osciló, en ese momento, entre los 200 y 300 mil inmigrantes.

La mayoría de los españoles emigrados a la Argentina provenía de las regiones del norte peninsular. Los más numerosos fueron los gallegos, seguidos, a distancia, por los

⁴³ Por otra parte, según señala José MOYA (2004: 25-57), la emigración española a Argentina formó parte de la tendencia mundial de desplazamientos masivos de personas que ocurrió desde mediados del siglo XIX hasta la Gran Depresión y que hundió sus raíces en la conjunción de cinco revoluciones: la demográfica, la liberal, la agrícola, la industrial y la de transportes. Más allá de las condiciones sociales, económicas y políticas de España, su emigración no puede comprenderse sin atender este aspecto macro-estructural.

⁴⁴ Cerca de la mitad del total de españoles que ingresaron al continente americano (aproximadamente 4,5 millones). Los destinos preferidos fueron Cuba y Argentina, seguidos por Uruguay, Puerto Rico y Brasil.

asturianos, catalanes, leoneses y vascos. Estos flujos regionales presentaron variaciones en el tiempo y concentraciones provinciales y comarcales hacia el interior de cada uno de ellos.

Los emigrantes españoles crearon diferentes tipos de asociaciones (por ejemplo, sociedades de beneficencia y socorros mutuos, centros regionales y entidades microterritoriales, entre otras), que ofrecieron respuestas al problema de la inseguridad en el país de destino ante la ausencia de una alternativa pública.⁴⁵ Si el asociacionismo voluntario y mutualista ofreció a los más necesitados una serie de auxilios, sus dirigentes consiguieron una ventaja adicional del sistema: la de consolidar su posición de representantes de la colectividad ante la propia clase dirigente argentina. De este modo, el asociacionismo otorgó ventajas para unos y otros (FERNÁNDEZ, 1987). Más allá de este fructífero mutualismo, los españoles eludieron, durante el siglo XIX, la posibilidad de agruparse en base a criterios políticos o ideológicos. A diferencia de la comunidad italiana, en la que había operado el *mazzinismo* republicano-liberal, primero, y el socialismo y anarquismo, después, a comienzos del siglo XX, el fenómeno étnico, nacional o regional había ostentado, entre los españoles, la exclusividad en materia de construcción de identidades de acción colectiva (DUARTE, 1998: 27).

Un suceso habría de marcar un giro en este “apoliticismo” del grupo dirigente español, la Guerra de Independencia cubana de 1895-1898 y la subsecuente guerra hispano-norteamericana. La crisis colonial tuvo lugar mientras aumentaba espectacularmente la emigración española a Argentina, poniendo a prueba la unidad de la colectividad. Se planteaba entonces cómo resguardar la cohesión étnica en una sociedad en relación a la cual el idioma, las fisonomías, la religión y otros aspectos culturales eran compartidos: lo español tenía un gran riesgo de diluirse en lo argentino. De esta manera, para muchos dirigentes de la colectividad española había llegado el momento de intervenir políticamente, a fin de asegurar su supervivencia, y, a su vez, colaborar con la llamada “regeneración” de España. “La prédica nacionalista, la colaboración con los gastos militares durante la guerra de Cuba, la adscripción a alguna de las variantes del

⁴⁵ En 1910-1914, entre un tercio y una cuarta parte de los españoles que vivían en Buenos Aires estaban ligados a estas entidades (FERNÁNDEZ, 2010: 156).

regeneracionismo y del hispanoamericanismo, eran, en el fondo, una manera de hilvanar de nuevo la trama que les hacía partícipes de una patria” (DUARTE, 2003: 259).

5. La inmigración catalana en Buenos Aires

La comunidad inmigrante catalana residente en Buenos Aires fundó en fecha muy temprana (1857) una entidad institucional propia (FERNÁNDEZ, 2011a: 1). Este logro inicial amplió sus objetivos, se multiplicó en nuevas entidades y diversificó sus orientaciones, debido a las características cambiantes de los flujos que continuaban arribando y también a causa de las condiciones de recepción que se modificaban: la sociedad porteña se encontraba en plena transformación productiva, social y cultural.⁴⁶ En este sentido, los espacios asociativos generados por los inmigrantes europeos comenzaron a multiplicarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX, no sólo a raíz del incremento de los flujos de llegada, sino también porque la Constitución Nacional de 1853 garantizaba el derecho de “asociarse con fines útiles” a todos los habitantes de Argentina, entre ellos, los inmigrantes. En nuestro caso, las instituciones étnicas –además de atender necesidades materiales, sentimentales o de esparcimiento que la situación de inseguridad propia de la emigración ameritaba– funcionaron tanto como espacios de fomento de la presencia cultural, social y espiritual de Cataluña en el nuevo continente,⁴⁷ es decir, de expresión de lo propio, como lugares gestores de la integración de los connacionales a la sociedad de destino⁴⁸ (JENSEN, 2008: 130).

⁴⁶ Abordamos este proceso de modernización en el CAPÍTULO 5, donde puede observarse, entre otros aspectos, la evolución poblacional comparativa entre las grandes metrópolis americanas, New York y Chicago, Buenos Aires y Barcelona.

⁴⁷ Como señala Silvina Jensen, si bien la historia de las instituciones catalanes en América Latina es muy anterior a la derrota republicana del 39, gran parte de la existencia de los materiales para poder estudiar estas etapas previas deriva de los esfuerzos memoriales e históricos de los exiliados políticos: “Esta situación guarda relación con el indiscutible rol de salvaguarda de la cultura y de la lengua catalanas que los Casales desempeñaron durante la más sangrienta de las dictaduras de la historia española del siglo XX” (JENSEN, 2008: 130).

⁴⁸ Esta afirmación puede vincularse con el debate que marcó a los estudios inmigratorios desde sus inicios, sobre el rol que las instituciones étnicas desempeñaron en los procesos de inserción de los inmigrantes. Mientras los defensores del *melting pot* o “crisol de razas” sugirieron que, a largo plazo, estas instituciones facilitaron la asimilación (las sociedades voluntarias suplieron las lagunas y deficiencias de los servicios a cargo del Estado, manteniendo escuelas, hospitales y centros asistenciales, como si hubieran sido una estructura de transición en el proceso de adaptación social), otros postularon la idea del “pluralismo cultural”, ya que la existencia de estas sociedades habría significado la pervivencia de esas identidades en los países receptores, reforzando el sentimiento de la etnicidad previa. Véase, entre otros, FERNÁNDEZ SANTIAGO (2008: 200).

La colectividad catalana de Buenos Aires creció lentamente desde la segunda mitad del siglo XVIII. En 1850, se hallaba compuesta por no más de setecientas personas. A partir de allí, y en las décadas siguientes, su incremento fue rápido, llegando a las 20 mil o 25 mil en 1910-1913, sin contar sus descendientes argentinos (FERNÁNDEZ, 2010: 164).

5.1 Inicios asociativos de la colectividad

Si bien el asociacionismo catalán tuvo su más claro antecedente en el Montepío de Monserrat (1857), las primeras manifestaciones institucionales –en lo que será Argentina– pueden remontarse al “Tercio de Miñones de Cataluña” o “Batallón de Voluntarios Urbanos Miñones de Cataluña”. Esta unidad miliciana de infantería se formó (al igual que las provenientes de otras regiones españolas),⁴⁹ a raíz de las Invasiones inglesas acaecidas en 1806 y 1807 y estaba integrada por voluntarios nacidos en Cataluña residentes en la capital del Virreinato del Río de la Plata. Durante los combates por la reconquista de la ciudad, el batallón tuvo un papel destacado al formar parte de la captura de la “Ranchería”, que había sido tomada por los ingleses como cuartel de operaciones. A partir de entonces, ese mismo año, el Cabildo concedió la oficialización de la unidad militar, hasta que fue clausurada, en 1809, por haber formado parte del complot conocido como la “Asonada de Álzaga”.⁵⁰

Desde mediados del siglo XIX, los catalanes impulsaron una serie de asociaciones diversas: mutuales, religiosas, recreativas, corales, artísticas, etc. Entre ellas, destacó por su importancia –según decíamos *up supra*– la “Asociación de Socorros Mutuos Montepío de Monserrat de Buenos Aires” fundada en 1857.⁵¹ En sus primeros tiempos, la asociación

⁴⁹ Los españoles residentes en Buenos Aires se inspiraron en los famosos “tercios”, disueltos en 1704. Un tercio fue una unidad militar del Ejército español durante la época de la Casa de Austria. Los tercios fueron famosos por su resistencia en el campo de batalla, formando la élite de las unidades militares.

⁵⁰ Incluyendo a los Migueletes de Montevideo, el tercio estaba organizado en ocho compañías de fusileros de 65 hombres cada una y una compañía de granaderos. En la Segunda compañía, resultaron electos como oficiales (los elegían los milicianos) dos hombres destacados de la Revolución de Mayo: el capitán Juan Larrea y el teniente Domingo Matheu. El tercio aglutinaba a catalanes, baleares, valencianos y aragoneses (TORRES, 2014: 117-118).

⁵¹ Según FERNÁNDEZ (2011: 2), la aparición temprana de esta entidad (entre las entidades mutualistas de la Capital), “podría explicarse por el arraigo que ya había alcanzado el socorro mutuo entre los obreros de Barcelona y por el perfil socio-ocupacional diversificado que presentaba la colectividad catalana de la capital argentina y que se trasladó al Montepío”. Ese mismo año se creó también la “Asociación Española de

atendió los imperativos de asistencia social, médica y ayuda mutua, que aquejaban a catalanes y baleares.⁵² Esta circunscripción regional fue un rasgo inédito –para la época en que se fundó– del incipiente movimiento asociativo mutual, gestado por fuera de un Estado que aún no se consolidaba y que por ende no existía ante los requerimientos sociales de sus nuevos habitantes (DEVOTO, 2003: 244). Más allá de su propósito asistencial, el Montepío incentivó el sentimiento de camaradería entre los catalanes al ser “durante casi treinta años la única referencia institucional para los catalanes de Buenos Aires, por lo que también alentaba su cohesión interna y promovía sus contactos sociales” (FERNÁNDEZ, 2011a: 6). Como señala Silvina JENSEN (2008: 132), la identificación con Cataluña no provino, en sus inicios, del uso de la lengua, sino de la apelación a la Virgen de Monserrat, proclamada, más tarde, patrona de Cataluña por el papa León XIII.

En 1876, apareció el primer periódico en lengua catalana denominado “*L’Aureneta*”, fundado por el doctor Antoni de Pàdua Aleu.⁵³ Esta publicación (primera fuera de Cataluña) osciló entre la defensa del provincialismo y un catalanismo regionalista que era compatible con la pertenencia al Estado español. Sin embargo, en ese presente histórico, la reivindicación de autonomía para una región española era una muestra importante de rebeldía. Un año después, Aleu impulsó el *Club Català*, antecedente inmediato del *Centre Català*. Este club cubrió las necesidades de ocio, esparcimiento, deporte, arte y cultura de los catalanes residentes en Buenos Aires (SEGURA y SOLÉ I SABATÉ, 2008: 24). A este momento también corresponde la fundación de dos asociaciones corales: “Sociedad Coral Barcino” y “Sociedad Coral Catalana Esmeralda Cervantes”.

Desde una mirada retrospectiva, la propia de un testigo y protagonista crítico –y con una postura personal– respecto a la sociabilidad catalana de entonces, Theodor Banús i Grau (adherente a la fundación del *Casal* en 1908, como veremos en el Capítulo 6), señalaba que estas sociedades.⁵⁴

Socorros Mutuos”, primera en reunir a los españoles y que llegaría a ser una de las más grandes mutuales de Buenos Aires y del país.

⁵² El Montepío atendía operaciones quirúrgicas, internaciones, visitas médicas, servicios de radiología y fisioterapia, análisis clínicos, asistencia farmacéutica, subsidios por enfermedad, pensiones por invalidez y cobertura de sepelio.

⁵³ Arribado a Buenos Aires en 1869, Aleu promovió diversos proyectos asociativos a lo largo de su vida, tanto vinculados a la catalanidad como a otros rubros. En este último sentido, fue el fundador de la Cruz Roja Argentina, antes de su reconocimiento institucional en 1879.

⁵⁴ Traducción propia.

Comprendían las relaciones de orden social, las distracciones propias de aquellas instituciones. Y al decirlo así, no queremos cargar contra los compatriotas que las formaban, porque no podía ser de otra manera. Eran hijos de su tiempo, como todas las sociedades de cada uno de los pueblos, villas, o ciudades donde habían nacido, que fuera de contadas excepciones, estaban faltas de ideales, y eran las consabidas Constancia, La Violeta, casi todas de una Cataluña provinciana. A veces con el pomposo nombre de “Ateneo”, la finalidad de ellas era el recreo, el lema “café copa y puro”, la distracción, el juego, y como la única aspiración más elevada, de tanto en tanto, la función de teatro, casi siempre de poca categoría (BANUS I GRAU, 1938: 10).

La existencia del Montepío dio lugar a la creación de entidades que pudieran dejar de lado los objetivos mutuales –la cobertura de las necesidades sanitarias y sociales básicas. Así se formó el *Centre Català*, constituido el 17 de junio de 1886. Aunque no integró la comisión directiva inicial, la mencionada figura de Aleu estuvo ligada a la historia del *Centre*. Sus estatutos definieron la institución como una sociedad civil, apolítica y sin ánimo de lucro, orientada a “fomentar el espíritu de asociación y contribuir a mantener latente y unido el sentimiento catalán a la región” (SEGURA y SOLÉ I SABATÉ, 2008: 25). El propósito fue construir un referente asociativo orientado a las actividades culturales y recreativas, cuya finalidad fuera al mismo tiempo fortalecer la cultura catalana en Argentina y promover la integración de sus socios en el nuevo país. Para tal fin, sus dirigentes crearon una biblioteca de literatura catalana, un elenco teatral para representar obras en catalán, una escuela de música y un orfeón, además de impulsar, en 1888, la realización de los certámenes literarios conocidos como “Juegos Florales”⁵⁵ en los que concursaban trabajos escritos en catalán (FERNÁNDEZ, 2010: 167) y en castellano.

Pese a indicar la “falta de ideales” y la “poca categoría” de las actividades artísticas y culturales desarrolladas por el *Centre*, Banus i Grau se preocupaba en señalar la participación de eminentes artistas catalanes que más tarde formarían parte del *Casal*. Claro que esa actuación había sido breve y había durado poco:

En esta entidad, tenían un éxito remarcable las compañías de teatro catalán tales como Caterina y Amalia Fontova y Joan Llonch⁵⁶, que dirigían un nutrido y valioso grupo de

⁵⁵ Para profundizar sobre este tema, véase LUCCHI (2014a).

⁵⁶ En el CAPÍTULO 6 desarrollamos la labor musical realizada en Buenos Aires por parte de Llonch y los hermanos de su esposa, León y Conrado Fontova.

aficionados que durante varias temporadas representaban las mejores producciones provenientes del clásico “Romea”. Unos años después, cuando el esmerado conjunto había dejado de actuar, algunos elementos del mismo fundaron la “Agrupación Fontova” que dio a conocer algunas obras ya más modernas. Su vida sin embargo fue precaria y nuevamente los catalanes se encontraron sin poder disfrutar una manifestación de arte catalán como era antes el teatro (BANUS I GRAU, 1938: 10).

El *Centre* incrementó sus prestaciones, pero mantuvo una situación financiera endeble, debido a la necesidad de alquilar una propiedad para la sede social, es por ello que enfrentó órdenes de desalojo y cambios de domicilio. La tranquilidad llegó en 1889 cuando don Lluís Castells y su esposa Elisa Urriburu donaron al Estado español un terreno situado en la calle Chacabuco 863-875 (ROCAMORA, 1992: 63), donde se construyó un edificio de tres plantas que albergaría la Casa de España, el *Centre* y el Montepío.⁵⁷

A comienzos del siglo XX, el gobierno argentino suspendió la personería jurídica de la entidad, porque consideró que no cumplía con los objetivos propuestos, ya que acentuaba demasiado la orientación a las actividades recreativas y de esparcimiento. En este conflicto, el *Centre* fue defendido por la legación española, ya que el Estado amenazaba además con embargar sus bienes (FERNÁNDEZ, 2010: 167). Si bien el *Centre* intentó mantenerse neutral ante los requerimientos de definir su posición por la “cuestión catalana”, mantuvo una relación estrecha con las asociaciones españolas y, de hecho, participó de las gestiones que llevó adelante la “Asociación Patriótica Española de Buenos Aires” para instituir el 12 de octubre como fiesta del calendario oficial argentino en conmemoración “a España, progenitora de naciones” (GUARDIOLA PLUBINS, 1992: 286).

6. Josep Lleonart Nart, un “patriarca” para la comunidad

Desde 1908, el *Centre* no logró aunar la heterogeneidad de sus integrantes. A partir de un desprendimiento del mismo, sumado a la llegada de nuevos inmigrantes, se creó el *Casal Català* (CAPÍTULO 6). El líder de este proceso fue Josep Lleonart Nart. En este apartado, recuperamos su trayectoria vital previa a la fundación de esta última institución

⁵⁷ Concluye JENSEN (2008: 135): “Si bien el *Consell Directiu* autorizó la venta de la propiedad de la calle Piedras para comprar la sede de Chacabuco, esta operación no se concretó sino hasta 1920. En 1936, los catalanes inauguraron la fachada que ostenta el edificio actual del [a partir de 1940] Casal de Catalunya de Buenos Aires”.

catalana. ¿Dónde se educó, cuál fue su formación profesional, sus intereses, afinidades, ideas e ideologías en su Barcelona natal? ¿Cómo se convirtió en un ferviente admirador del arte wagneriano? ¿Cómo construyó su liderazgo hacia el interior de la colectividad catalana en Buenos Aires? ¿Qué caracteres de su personalidad cobraron materialidad en el conjunto del catalanismo porteño, le dieron fuerza e impulsaron nuevas identificaciones y, al mismo tiempo, cuánto de esos caracteres formaban parte de un movimiento cultural y político transatlántico, que probaba suerte en las tierras australes americanas?

Si tenemos en cuenta que, a su llegada a la capital argentina, Josep tenía 45 años y una familia a cargo conformada por su esposa y cinco hijos, la posibilidad de profundizar en su recorrido vital barcelonés constituye un imperativo para intentar explicar su activismo cultural al llegar Buenos Aires. Sobre su infancia, su hija Concepción escribió (único registro que hemos encontrado sobre ese momento vital):

Nació en Barcelona, el 9 de octubre de 1861. Tendría 4 o 5 años, cuando el padre junto con su familia, tuvo que instalarse en Valencia por haber sido nombrado director en esa ciudad de la “Instalación del gas de alumbrado” recién descubierto por Lebón. Allí fue el pequeño Lleonart Nart a la escuela de los Escolapios. [...] Terminado el trabajo del padre, la familia se trasladó a Madrid. Allí el pequeño Pepito siguió estudiando, y comenzó el bachillerato, que terminó en Barcelona, donde se instalaron todos definitivamente, y se recibió más tarde de maestro y de profesor (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 1).

La primera experiencia profesional de Josep fue la enseñanza, ocupación que, según los numerosos testimonios recogidos (homenajes en vida, póstumos, discursos de las celebraciones del *Casal*, necrológicas, artículos de revistas, entre otros) y su accionar, constituyó una de sus vocaciones más firmes, en cualquier ámbito en que se desarrolló. Como fundador de una escuela, el “Colegio Montesinos”,⁵⁸ dio especial importancia a la formación cultural integral de sus estudiantes:

⁵⁸ MANENT (1992) y FERNÁNDEZ (2010) señalan el hecho de haber sido fundador de un “Colegio Montessori”, en concordancia con la pedagogía de gran novedad por entonces en Europa, promovida por la médica y educadora italiana María Montessori. Sin embargo, si tenemos en cuenta que esta nueva corriente educativa cobró forma institucional a partir de 1909, deberíamos creer –según indica su hija Concepción– en la originalidad del proyecto educativo finisecular promovido por Lleonart Nart bajo el nombre de (su escuela física al menos) “Montesinos”. Probablemente, ello haya sido un homenaje al educador español Pablo Montesino y Cáceres (1781-1849), reconocido por sus ideas liberales, por la introducción en España de

Ejerció la profesión en escuelas religiosas, en Vich y Gerona y en los años 1890 o 1891 alquiló dos pisos en la calle condal n° 37 de Barcelona, y fundó el “Colegio Montesinos” del que fue propietario y director. Esta escuela constaba de tres ciclos: el especializado de párvulos, el elemental, y superior o bachillerato. Esta escuela se diferenció de todas las demás existentes en Barcelona, en una cosa, que fue la idea que persiguió papá durante toda su vida y fue la de fomentar la cultura y lo hizo así: las familias de los alumnos eran invitados las mañanas de los domingos a asistir a la escuela a conferencias que se daban ya sobre literatura, ya arte, ya ciencias, dadas por disertantes de nota, o ya, conciertos de piano, violín, cuartetos ejecutados por artistas notables. Esto le valió la simpatía de padres y discípulos (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 1-2).

Además de subrayar la novedad de su propuesta, Concepción remarca la especial relación que se había construido entre Lleonart Nart y sus alumnos y alumnas, cuestión por demás interesante en cuanto a la fuerza y tipo de lazos construidos, lazos de amistad que se habrían perpetuado en Buenos Aires. Nótese además el tono de admiración –y de lejanía en tanto experiencia no vivida por ella– al hablar de su padre como maestro, utilizando la expresión “señor Lleonart”, y la opción por “papá” al hablar de sus primas, Mercedes y Enriqueta Roca, quienes, junto a su familia, emigrarían, al igual que los Lleonart Nart-Giménez, a la capital argentina:

Conste que gran parte de los alumnos de esta escuela, fueron amigos, verdaderamente amigos del señor Lleonart. Mientras estuvimos en Barcelona y el ya sin escuela, siempre se le veía junto con los discípulos y una vez aquí viviendo en Buenos Aires continuaron tratándose por escrito. Fue copiosa la correspondencia que mantenía con ellos y muy seguida. Baste decir que en un día determinado de cada año se reunían en Barcelona “*els nois* de la Escuela Montesinos” alrededor de una mesa, dejando una silla sin ocupar, recordando a su querido maestro y deseando que algún año les diera el gusto de poder ocuparla (cosa que nunca pudo hacer), además le enviaban un telegrama de salutación. Hago constancia que esto ocurrió todos los años que él vivió. No recuerdo la fecha, pero una vez la reunión coincidió allí con la estada de Enriqueta y Mercedes Roca que también habían sido alumnas de papá y que las llamaban “*les noies del Col-legi Montesinos*” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 2).

corrientes pedagógicas europeas, como la de Johann Heinrich Pestalozzi, y por impulsar las Escuelas Normales para maestros, lugar de formación del propio Lleonart Nart.

A pesar de los esfuerzos reseñados y los resultados gratificantes, el proyecto pedagógico que Josep había emprendido en la ciudad condal no fue exitoso. Esta experiencia frustrante, en cuanto a logros materiales necesarios para la supervivencia, pareció haber afectado su posterior derrotero profesional, en tanto Lleonart Nart abandonó el ejercicio de la profesión y, al llegar a Buenos Aires, tampoco intentó la continuidad del magisterio en espacios educativos formales:

Manteniendo la escuela con este tren de vida, con los gastos que implicaba la contratación de artistas o disertantes en los días domingos, es fácil comprender que los beneficios monetarios eran escasos. En esta forma pudo mantener “la escuela Montesinos” hasta fines del año 1899. Debo manifestar que, en ese lapso de tiempo, se casó (el 27 de junio de 1891) con Juanita Giménez y que le nacieron 3 hijos: Pepito, yo, y Mercedes, y... en camino... Juancito. Dejó el magisterio, cerró la escuela, aceptando el ofrecimiento que, desde Mèjico [sic] le hizo la editorial de Ramón de Avaluze para que tomara la gerencia de una sucursal que quería abrir en Barcelona (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 3).

Al parecer, hasta fines de 1905 o principios de 1906, Josep se mantuvo en ese cargo, hasta que el jefe editor, Avaluze, le propuso intercambiar los roles: mientras él se mudaba a Barcelona, debido a la ruptura de su matrimonio, Lleonart Nart podía asentarse en México. La negativa a aceptar esta oferta significó la pérdida del empleo. La necesidad económica de proveer el sustento a su familia (aunque, como vemos, primaron razones de otra índole), sumado a factores, como su carácter emprendedor, lo llevaron a establecerse en Buenos Aires, donde residía parte de su familia (su hermano Miquel).

Estos años de Lleonart Nart en Barcelona han sido consignados como “los años de juventud”, que le habían permitido formarse en el clima de renovación cultural, social, intelectual y moral que había ocurrido en Europa. En este sentido, tanto sus hijos, Concepción y José, como sus compañeros iniciales del *Casal*, Teodor Banus i Grau y Pere Solanes, manifestaron en su discurso la idea de un contexto histórico vivido, en primer lugar, en Europa (donde Cataluña y, en especial, Barcelona tienen su espacio), sin mencionar, en ningún momento, las circunstancias españolas. Como veremos, tampoco hallaremos mención de ellas en el manifiesto que convocará a la concreción del *Casal* en 1908.

Sobre la cualidad de omnívoro cultural y artístico de Lleonart Nart:

Se acercó desde el primer momento a formar parte de las instituciones que velaban por la cultura, “El Ateneo de Barcelona”, “La Asociación Wagneriana de Barcelona”... toda manifestación artística lo tenía como espectador, la buena música, el buen teatro, exposiciones de pintura, conferencias, en fin, gozaba la vida (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 4).

La juventud de tu padre va a iniciarse en el último cuarto del siglo pasado. Bastante sabemos lo que fue aquella época, y con aquella juventud sintió las inquietudes que en toda Europa daban las primeras bocanadas de un aire que se convirtió en una tempestad formidable que va a hacer tambalear todo tipo de valores. Las ideas, llevarán novedades de una serie de teóricos del anarquismo y del marxismo, cautivando al joven, y la bandera del antiguo liberalismo comenzó a dejar de flamear. Por otro lado, la escuela literaria naturalista, con Zola a la cabeza y de un teatro filosófico y social con Ibsen como expresión máxima, van a formar una juventud repleta de un espíritu humanístico más o menos lírico y de un revolucionarismo (*revolucionarisme*) más o menos platónico⁵⁹ (SOLANES, 1938: 8).

En ese ambiente de recepción y generación de novedades artísticas, literarias y filosóficas, a juzgar por las descripciones de sus coetáneos, Banus i Grau y Solanes, se gestó una forma singular de interpretación de esas ideas de cambio socio-cultural, que Solanes describe, a través de Lleonart Nart, como de “humanismo lírico” y “revolucionarismo platónico”. Ante todo, señala Banus i Grau, Josep era un “hombre de teatro”:

Eran conocidas sus actuaciones en la ciudad condal, donde había organizado y dirigido memorables representaciones del teatro moderno: Ibsen, Bojorson [sic], Brioux, Mirabeau, Hauptmann entre otros de renombre europeo, el argentino José León Pagano y los catalanes cuya revelación se había operado en los primeros años de aquella centuria, eran dadas a conocer en las sesiones de la agrupación *L’Avenir*, celebradas en los escenarios del popular *Paral.lel*.⁶⁰ (BANUS I GRAU, 1938: 10).

Como veremos en el Capítulo 6, estas obras dramáticas, así como la agrupación *L’Avenir*, corresponden a lo que Lily LITVAK (1990: 320-334) ha denominado “el teatro anarquista

⁵⁹ De aquí en adelante todas las citas de Pere Solanes son de traducción propia.

⁶⁰ Todas las citas de Theodor Banús i Grau son de traducción propia.

catalán”, cuyo principal asiento físico –como señala más arriba Banus i Grau– fueron los teatros novedosos de la calle “Marqués del Duero”, conocida como Paralel.⁶¹

Al mismo tiempo, esa coyuntura de renovación habría estado estrechamente vinculada al surgimiento del catalanismo, en tanto movimiento cultural y político, y es, en esa coyuntura, donde se desenvuelven las últimas participaciones de Lleonart Nart en Barcelona, en particular los eventos relacionados con la Solidaridad Catalana. Según su hijo Josep,

Procedía Lleonart Nart, de esa Barcelona de las magníficas jornadas del renacimiento espiritual de Catalunya, de esas fiestas históricas que cuanto más las estudio, más grandes las encuentro. Había vivido las mencionadas jornadas con toda su intensidad y la hermosa compañía de la Solidaridad Catalana fue una de las últimas manifestaciones que vivió del despertar de la nacionalidad de nuestras tierras patrias. Quiero decir que mi padre al arribar, tenía dentro suyo todo el calor de aquel dinamismo espléndido⁶² (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 10).

Paralelamente, el renacimiento catalán iba nutriendo un nuevo sentimiento de patria. Al acabar aquel siglo y comenzar el que ahora vivimos, aquellos sentimientos fueron vapuleados por las primeras luchas políticas, y en el año 1906 ocurrió el magnífico triunfo de la “Solidaridad catalana”, el cual va a exaltar casi hasta el fin del paroxismo la fe patriótica de los catalanes. Y fue precisamente en aquel momento que tu padre va a emigrar a Buenos Aires, con el pecho lleno de aquella fe patriótica, y todo empapado de aquel humanismo lírico (SOLANES, 1938: 8).

No sabemos con exactitud la motivación principal de su emigración, pero la situación de crisis económica familiar –“tenía mujer y cinco hijos, desde 1899 le habían nacido Juancito y Perico” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 4)–, sumada a la crisis política de Cataluña,⁶³ es posible que le hubieran llevado a activar los lazos de parentesco en la decisión de emigrar al país donde vivía su hermano Miquel, como hemos visto. No descartamos, sin embargo, que su accionar político-cultural le haya cercenado contactos posibles para su desarrollo profesional o laboral en Barcelona.

⁶¹ Sobre este nuevo sector urbano de la ciudad condal, revisar *up supra* en este capítulo. Para un desarrollo del “teatro anarquista catalán” en Buenos Aires, véase el apartado, “Música y teatro”.

⁶² De aquí en adelante todas las citas de Josep Lleonart Giménez son de traducción propia.

⁶³ Sobre las causas de su partida, señala el obituario de *Ressorgiment* (07/1936: 3895): “Arribó a la Argentina en 1906 después de aquella conmoción del 25 de noviembre de 1905 que removió conciencias y generó el movimiento de ‘*Solidaritat Catalana*’. Lleonart Nart venía sacudido por aquel hecho ominoso de los militares españoles contra el alma inmortal de nuestra patria”. Véase la nota al pie n° 38.

Llegó a Buenos Aires el 5 de octubre de 1906. La situación inicial de aislamiento y soledad vivida por Leonart Nart (pese a encontrar parte de su familia) es narrada con gran detalle y sentimentalismo por sus hijos mayores, ambos menores de edad en aquel momento:

[...] se instaló en una casita de la calle Alberti, hacía cuatro o cinco meses que había llegado a estas acogedoras tierras americanas; cuatro o cinco meses que no había podido asentarse en un “rancho”, no es en vano decir que todos los principios son costosos y mucho más para alguien que como él, había dejado el hogar con su mujer y sus cinco hijos pequeños (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 9-10).

La valoración del arte y la cultura por sobre las necesidades materiales que implican la vida en un nuevo hogar, y en otro país, es narrada con elocuencia en tanto remite a otra de las características fundamentales de su personalidad: su amor por la música, en especial su afición por Wagner y Beethoven:

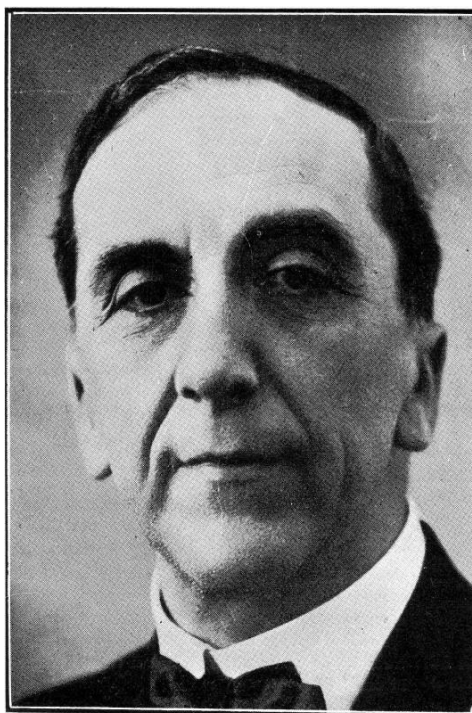
Al instalarse como he dicho antes, en una de las calles, entonces más tristes de esta ciudad, antes de buscar muebles para arreglar el comedor o camas para acostarse, lo que él hizo fue ir a una tienda de la avenida de Mayo y adquirir dos oleografías: una era el retrato de Beethoven y el otro el de Richard Wagner. Deprisa, los colocó en un marco, y fue así que mucho antes que el buffet o la mesa, y las sillas con su olor a barniz –aquel olor tan característico de todo mueble que sale de la fábrica– pudieran dar su perfume al hogar destinado para comer, se vieron ya colgados en la pared los cuadros con las figuras de los dos músicos más extraordinarios del mundo.

Y era precisamente en este comedor donde cada noche, una vez servida la cena, y cuando la chiquillería ya estaba en la cama, que Leonart Nart agarraba su silla, se sentaba delante de aquellos cuadros, y estiraba las piernas, mientras que sus brazos quedaban sobre el respaldo. Se estaba largo rato como embobado al principio, después bajito muy bajito se sentía que tarareaba cerrando los ojos, el himno soberbio a la alegría de la sinfonía novena del genio de Bonn. De repente, taciturno, triste, se acordaba: –Oh! Tierra aplanadora, país de mercaderes, todo aquello se acabó– decía (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 11-12).

En medio de esta soledad, compró cuando pudo, y no todos los meses, 6 litografías (retratos de Bach, Mozart, Weber, Hayden, Beethoven y Wagner), les hizo poner marco y vidrio y los fue colocando en las paredes del comedor. Mirándolos, recordaba otros tiempos (LLEONART GIMENEZ, 1986: 5).

IMAGEN 11

Josep Lleonart Nart, en edad cercana a su arribo a Buenos Aires



Josep Lleonart-Nart.

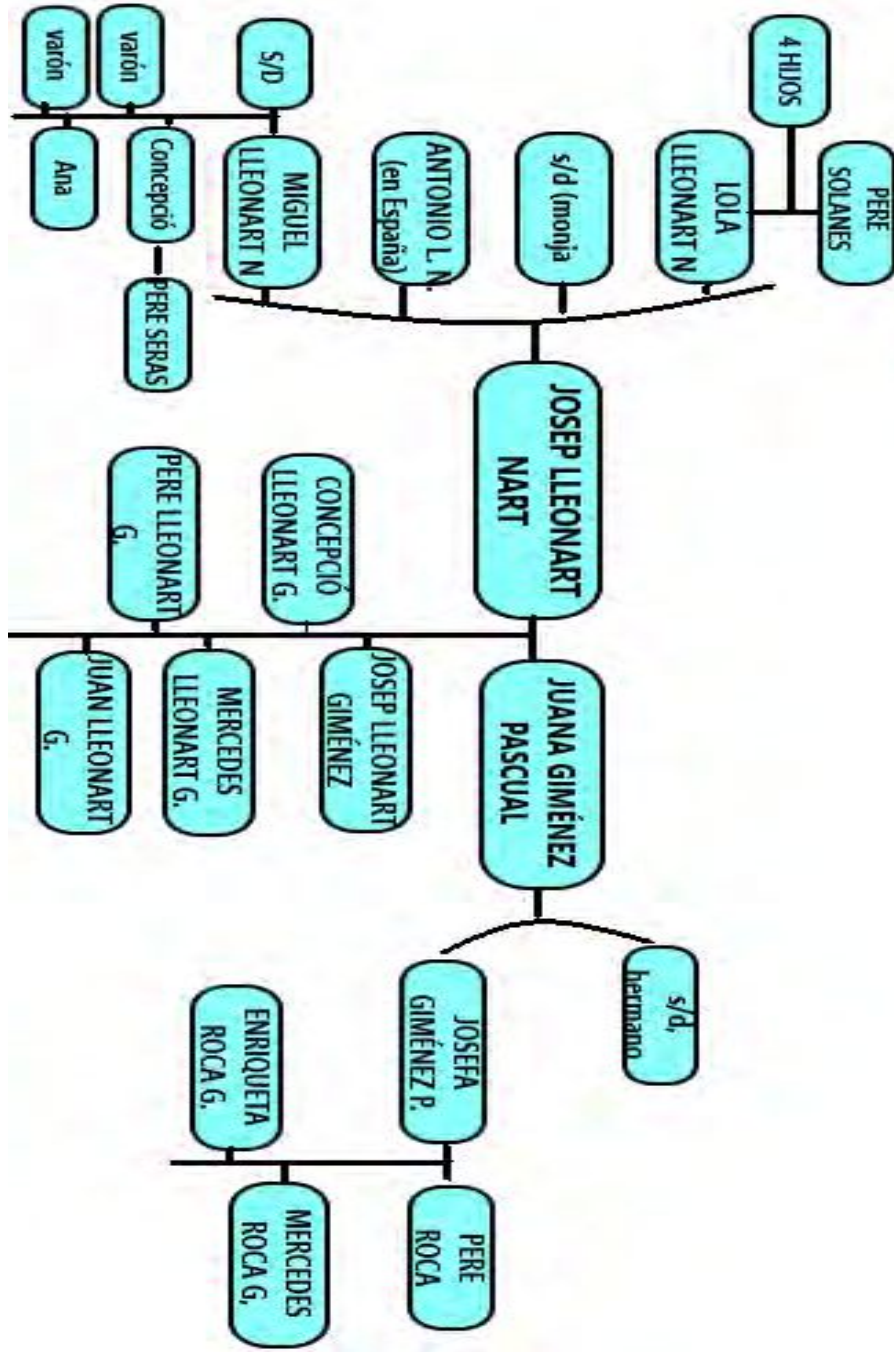
Fuente: *Ressorgiment*. Véase, Anexo.

El cambio también se percibió con especial agudeza en cuanto a las condiciones laborales del nuevo trabajo que obtendría su padre, juzgadas con crudeza por parte de Concepción: “Se empleó de contador en una casa que el amo era gallego. Entraba a trabajar a las 7:30 de la mañana hasta las 12:30 y luego desde las dos de la tarde hasta las 8 de la noche. Se trabajaba inclusive hasta los días domingos hasta la 1 de la tarde. No había leyes sociales establecidas. Cada amo hacía lo que quería dentro de su negocio” (LLEONART GIMENEZ, 1986: 5).

Esa soledad se fundamentaba, en primer lugar, en el contraste hallado entre el espacio urbano habitado anteriormente (Barcelona) y el de entonces (Buenos Aires), y en segundo lugar, en la inexistencia –según juzgaba– de un ámbito de sociabilidad para los catalanes, ya fuera formal o informal.

IMAGEN 12

Árbol genealógico de la familia Leonart (recorte parcial)



Fuente: Elaboración propia en base a información brindada por Álvaro San Sebastián.

La construcción del liderazgo de Lleonart Nart tuvo como base el prestigio de su labor previa como educador y hombre de letras y ciencias. La tarea cultural la llevó a cabo en Buenos Aires. No sólo emprendió asociaciones de diversa temática y finalidades que tuvieran que ver con la afirmación de una identidad catalana hacia el interior de la colectividad,⁶⁴ sino que sentó parte de su accionar al presentarse como líder de los catalanes independentistas ante instituciones argentinas y de la colectividad española. Un acontecimiento lo muestra claramente. En 1917, *Ressorgiment*⁶⁵ (08/1917: 237-238) publicó una crónica sobre una conferencia pronunciada por el mencionado líder comunitario en el “Ateneo Hispanoamericano”, titulada: “La lengua catalana en España. Fundamentos científicos e históricos de su presente como lengua viva. Síntesis de un estudio sobre este tema”. La crónica –posiblemente escrita por Nadal i Mallol– señalaba la aprobación y entusiasmo del público que había concurrido. Después de realizar un estudio analítico del origen y la historia de la lengua catalana, Lleonart Nart concluyó su disertación con la tesis de que no existía en España una lengua nacional única, sino que el catalán, el gallego, el portugués, el euskera y el castellano eran todas lenguas españolas, tesis por demás provocativa en aquel momento.

Tres años más tarde, el director de *Ressorgiment* sintetizaba la segunda conferencia – de un ciclo de seis– que Josep disertó gracias a la organización de la “Sección de educación y enseñanza” del *Casal Català*. En esa extensa nota, señalaba que la investigación del señor Lleonart –que llevaba tres años de trabajo–, había sido dada a conocer en diferentes instituciones argentinas, por ejemplo –como vimos– en el “Ateneo Hispanoamericano”. En esa ocasión (1917), las conclusiones a las que había arribado,

[...] no satisficieron a algún espíritu emigrado, y como por otra parte en aquella casa predominaba el elemento español, ante un ambiente de esta naturaleza, fácil es advertir que el anuncio de sucesivas conferencias sobre el mismo asunto motivó una protesta sorda y pérfida, que acabó creando una acentuada hostilidad a las disertaciones de nuestro compatriota (*Ressorgiment*, 1920: 727).

⁶⁴ *Casal Català* (1908-1911), Instituto de Estudios Catalanes (1912-1913), Asociación Wagneriana (1912-1930), Peña de la Brasileña o Soviet (1912-1936), entre otras.

⁶⁵ La revista *Ressorgiment* surgió en 1916, de la mano de Hipolite Nadal i Mallol, Pius Arias, Manuel Cairol, y Francesc Colomer. Bajo el incansable accionar del primero, se convertiría en el principal medio gráfico de difusión de la comunidad catalana separatista (o independentista) y de las noticias allende el océano atlántico. Fue la más longeva de América, ya que editó en Buenos Aires 677 números entre 1916 y 1972.

Lleonart Nart debió suspender las conferencias. Posteriormente, fueron solicitadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sin embargo,

[...] no fue posible acceder a la invitación de las autoridades universitarias argentinas por una de aquellas exigencias de la vida cotidiana que obligan a los hombres a atenerse a ellas, a pesar de la voluntad que se siente a menudo con irresistible prurito, de atender las cosas del espíritu (*Ressorgiment*, 1920: 727).

Finalmente, Nadal i Mallol reflexionaba sobre la trascendencia de estas conferencias para la expansión del espíritu nacional de Catalunya y culminaba su crónica invitando al *Casal* a “todos los humanos que se preocupan por las cosas del espíritu, catalanes o no catalanes”, ya que las charlas eran pronunciadas en castellano. En el número siguiente, el compungido cronista señalaba la escasa concurrencia de connacionales en un anuncio de la sección “Noticias” y (sin decirlo abiertamente) las posibles causas de la magra asistencia (*Ressorgiment*, 06/1920: 750).

El liderazgo de Josep Lleonart Nart hacia el interior de la comunidad catalana organizada fue muy importante. *Ressorgiment* destaca, en su nota fúnebre, que todas las instituciones catalanas estaban representadas en su sepelio. Por fuera de la comunidad catalana, sólo se señala la presencia de las autoridades de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires [en adelante AWBA]:

[...] al bajar el féretro a la tumba pronunciaron sentidas oraciones el representante de la Asociación Wagneriana, “señor Vigiare”, Ramón de Fortuny presidente del *Casal*, Josep Orfila del cuerpo de Sardana, y nuestro compatriota Nadal i Mallol por *Ressorgiment* (*Ressorgiment*, 1936: 3895).

La figura de él no puede ser encasillada, clasificada o definida en una sola palabra. [...] Puede decirse que era un hombre bueno, inmensamente bueno, bueno de la cabeza a los pies. Ello no lo define, pero ese era el ideal de su personalidad. Ese ideal de bondad fue ricamente nutrido por la sabiduría del ambiente donde vivió hasta los cuarenta años, en Barcelona, y cabe buscar en la reacción a un cambio radical de medio, la explicación del fruto ubérrimo que va a dar (SOLANES, 1938).

6. Consideraciones parciales

Barcelona fue el epicentro del proceso de modernización en Cataluña, y ésta de la propia España. Desde la *Renaixença* de la lengua catalana a mediados del siglo XIX y hasta 1898, cuando la pérdida de las últimas posesiones coloniales asestó un duro golpe al gobierno español, la construcción de una identidad cultural catalana se unió a la reivindicación política de su soberanía como nación independiente.

Los vínculos entre los modernismos finiseculares y la búsqueda de un arte que lograra manifestar una identidad nacional en construcción ha sido un rasgo característico no sólo de la cultura catalana de este período, sino de gran parte de las naciones “occidentales” que, recientemente conformadas o en formación, indagaban en las tradiciones del pasado para fundamentar una identidad presente.

Los espacios de la cultura musical en Barcelona y su circuito teatral contribuían a esa pujanza cultural en tanto ofrecían una variedad de espectáculos que, en proporción a la población existente, estaba a la altura de las grandes capitales europeas y norteamericanas.

Reconocido como el “patriarca”, “creador de la colectividad catalana” en Buenos Aires, la formación cultural de Josep Lleonart Nart en la efervescencia patriótica que vivía la ciudad condal a fines del siglo XIX y comienzos del XX, otorgó una impronta particular –como analizaremos en el Capítulo 6– a las instituciones que fundó posteriormente en la capital argentina.

La figura de Lleonart Nart, su trayectoria vital y social, nos permitirá enfocarnos en problemas más generales, relativos a la formación de identidades e identificaciones y a la construcción de liderazgos relacionados con la institucionalización de la cultura durante los procesos de modernización. En este sentido, la originalidad de su proyecto catalanista en Buenos Aires, probablemente tenga que ver con el cruzamiento de idearios que, a primera vista, no tenían una base en común, sino aparentemente contradictoria, como el nacionalismo catalán y el universalismo ácrata (humanismo lírico y revolucionarismo).

CAPITULO 4

WAGNER EN LA CULTURA EUROPEA

En este capítulo, presentaremos, en primer lugar, el contexto histórico en el cual surgió la producción artística de Richard Wagner, es decir la sociedad europea –y en particular la alemana–, que, a lo largo del siglo XIX, experimentó cambios y continuidades, avances, retrocesos y contradicciones en su tránsito a la “modernidad”; luego, nos centraremos en los movimientos artísticos y de pensamiento que caracterizaron la cultura intelectual de esta época: del romanticismo social a mediados del siglo XIX al modernismo finisecular y de comienzos del XX.

A continuación, nos detendremos brevemente en la trayectoria biográfica de Wagner, las repercusiones que obtuvieron su propuesta estética y la concreción de un teatro especial para la escenificación de sus dramas musicales en Bayreuth. Luego, haremos foco en la aparición del entusiasmo y el gusto por el arte wagneriano, en la fundación de sociedades de aficionados a dicho arte y, finalmente, expondremos, sintéticamente, las principales interpretaciones a las que ha estado sujeta la propuesta estética del compositor alemán. Para ello, consideramos necesario el examen de las configuraciones sociales y las formaciones culturales de aficionados que surgieron en diferentes lugares de Europa, como Francia (París), Gran Bretaña, Italia (Milán y Bologna), Rusia, Alemania y, en particular, Cataluña (Barcelona), a fin de reconocer quiénes eran los sujetos intervinientes, cuáles eran sus objetivos e intereses y cuáles eran las correlaciones de fuerza en cada situación. Este análisis nos permitirá, por un lado, conocer cómo ocurrió la recepción del arte y las ideas wagnerianas en la ciudad condal –contexto de especial interés para nuestro estudio–, donde se formó el grupo de inmigrantes catalanes; por el otro, sentará las bases para pensar comparativamente qué sucedió en Buenos Aires (Segunda y Tercera parte de la Tesis).

Concebimos la recepción como apropiación, es decir como un hecho comunicativo y connotado históricamente, ya que la producción y la recepción artística (y la experiencia

estética en sí) pueden ser consideradas tanto agentes como manifestaciones del proceso histórico⁶⁶ (JAUSS, 1989). Para responder estos objetivos, hemos consultado las principales fuentes historiográficas dedicadas a explicar la cultura europea del período, traducciones de la obra literaria y ensayística de Wagner, biografías –y su autobiografía–, así como la producción académica fundamental que versa sobre la obra del músico alemán, su contexto histórico y sus posteriores usos e interpretaciones.

1. El contexto histórico europeo

El llamado “largo siglo XIX” europeo –según expresión de Eric Hobsbawm–, se inicia como resultado de las promesas de la Revolución Francesa (1789) y concluye con otra Revolución, la ocurrida en Rusia en 1917.⁶⁷ Este período ha sido al mismo tiempo el del largo declive del Antiguo Régimen y sus instituciones feudales y el del surgimiento de la “modernidad”, es decir, de una sociedad capitalista en crecimiento, caracterizada por la expansión de formas de vida modernas: la industrialización, la urbanización, la revolución tecnológica de los transportes e invenciones científicas, el boom demográfico, los desplazamientos masivos de personas e ideas, el liberalismo político, la progresión hacia formas de gobierno republicanas, la democracia representativa, una ciudadanía que llegaría progresivamente a “las masas” y el estado-nación como marco socio-político, legal y jurídico de ese nuevo orden.

Si la primera mitad del largo siglo XIX estuvo signada por las transformaciones sociales y políticas que acompañaron la transición del Antiguo Régimen a la Europa burguesa, la segunda mitad del siglo fue una época de esplendor del capitalismo industrial y de consolidación de la burguesía como clase social dominante. Esta última etapa suele dividirse en dos períodos. El primero de ellos, que abre aproximadamente con la oleada revolucionaria de 1848 y cierra con el fin de la guerra franco-prusiana en 1871, fue una etapa de formación, consolidación y/o ampliación de los estados nacionales, caracterizada por conflictos bélicos entre esas naciones nuevas o antiguas. Tanto en América como en

⁶⁶ Como señala Assumpta CAMPS (2010: 12), varios críticos han valorado la propuesta de H. Robert Jauss, aunque han señalado la necesidad de un enfoque que estudie el condicionamiento histórico de ambas fases, es decir la productiva y la receptiva, por entender que la valoración estética así como la producción, se hallan determinadas por factores socio-económicos, .

⁶⁷ Para esta periodización, véase HOBBSBAWM (1991); (1998); (1999).

Europa, el movimiento de creación de naciones fue la tendencia política dominante del período. Las luchas más sanguinarias (la Guerra de Crimea, la Guerra Civil en Estados Unidos, la Guerra de la Triple Alianza, la revuelta húngara, entre otras) fueron una [lamentable] expresión de ese deseo de fundar o de ampliar un estado nación (BRUUN, 1999: 119-120). La guerra franco-prusiana acabó con la hegemonía francesa (y la convirtió en república) y dio nacimiento al Imperio Alemán, al mismo tiempo que la península itálica consiguió su unidad tras separarse de lo que sería reconocido como el Imperio austrohúngaro.

El segundo período (1871-1914) estuvo marcado por el equilibrio entre las potencias europeas (una época de “paz”) y el desplazamiento de los conflictos armados a los territorios de sus nacientes colonias. Es la era del “Imperialismo”. Etapa culminante de la consolidación de la sociedad burguesa y el capitalismo liberal. En sus comienzos fue una época de depresión económica (1873-1895) y luego, hasta la Gran Guerra, de recuperación, crecimiento e integración global de las naciones, que dio lugar a una fase de bienestar, denominada, a partir de la década de 1940, como *belle époque*.⁶⁸ En el viejo continente, el avance de la industrialización, asociada a la decadencia de la economía agraria tradicional, modificó profundamente las relaciones sociales. Como consecuencia de ello se produjo el debilitamiento de las aristocracias territoriales, el fortalecimiento de la burguesía (que imitaría cada vez más el estilo de vida de la aristocracia) y la creciente gravitación de los sectores medios, profesionales, asalariados del sector servicios y de la clase obrera. Todos ellos constituyeron cambios que posibilitaron gradualmente el advenimiento de la democracia (BÉJAR, 2013: 24).

Esta ascensión política de las “masas” planteó desafíos a los sectores dirigentes. Mientras, por un lado, esas “masas” podían organizarse en sindicatos (en lo laboral) o en partidos políticos (enfrentados al capitalismo, lo hacían con la creencia en el progreso humano), por el otro, también podían actuar en forma espontánea, o sentimental, al amenazar el orden vigente en forma violenta. Para legitimar el dominio de clase, o la necesidad de un liderazgo, era necesario señalar a las “masas” (y nombrar las clases

⁶⁸ El historiador francés Dominique Kalifa (2017) ha cuestionado el uso del concepto *belle époque* para el periodo 1895-1914, en cuanto fue acuñado luego de la Segunda Guerra Mundial, en base a una mirada retrospectiva y nostálgica sobre el mundo anterior a las grandes guerras de la primera mitad del siglo XX.

inferiores de ese modo) como las causantes de los males sociales, ya que por sí mismas sólo podían actuar de forma irracional, como lo hacía un niño o –para el sistema de valores de esa época– la mujer. Así surgió la “psicología de las multitudes”, cuyo teórico más destacado fue el médico francés Gustave Le Bon (PRIETO, 2005: 55). Esa impugnación de la capacidad política de los sectores populares llevó a los grupos más conservadores a criticar la democracia y el parlamentarismo por ser incompatibles con la idea de nación que sustentaban y ser –según ellos– responsables de las injusticias sociales. En Francia y en Alemania, esa nueva derecha radical combinó el nacionalismo con un marcado antisemitismo. Como señala Dolores BÉJAR (2013: 26), “en la década de 1890, cuando Francia quedó partida en dos en torno al caso Dreyfus, fue evidente el arraigo de un nacionalismo y un antisemitismo extremo en el seno de su sociedad”. La condena por traición del oficial francés de origen judío Alfred Dreyfus, no sólo favoreció la emergencia del sionismo, sino también cristalizó la figura de un tipo social nuevo: el intelectual. Como individuo productor de ideología, se encuentra “[...] dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión, para y en favor de un público” (SAID, 1996: 29-30). Tanto quien defendió la inocencia de Dreyfus (por ejemplo, el escritor Emile Zola) y los valores universales del republicanismo francés, como quien lo inculpó (el caso de Charles Maurrès, antiparlamentario y antisemita), fueron ejemplos de la aparición de esa nueva figura social en el ámbito público (STORM, 2002).

¿Dónde debemos situar el surgimiento del intelectual y al mismo tiempo la figura del artista, escritor o pensador? El proceso de autonomía del saber y del arte respecto de los prejuicios, la moral establecida, los poderes civiles y la autoridad religiosa tradicional, ocurrió en forma paralela al de la ciencia y otros campos del conocimiento. Estos procesos lentos y graduales de autonomía estuvieron estrechamente vinculados a la secularización, es decir, la separación de la Iglesia católica de la sociedad civil secular. En la modernidad, con el desarrollo de las burguesías, se formó gradualmente un mercado específico para los objetos culturales, la “economía de producción y distribución de los bienes simbólicos”, cuya lógica regula el mundo del arte, la religión, la política, la ciencia, la economía doméstica, etc. En este sentido, la constitución del arte “en cuanto” arte (es decir de un campo artístico y una nueva definición de la función del artista y de su arte), se aceleró conjuntamente con el proceso de la revolución industrial y la reacción romántica

(BOURDIEU, 2011: 87). Mientras en el pasado, la práctica artística e intelectual estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía creó “instancias específicas de selección y consagración”, donde los artistas no competían por la aprobación religiosa o el encargo cortesano, sino por la legitimidad cultural (BOURDIEU, 2002: 10). De allí deviene la expresión del escritor francés Gustave Flaubert, “el arte por el arte en sí mismo”.⁶⁹

En síntesis, el análisis de las relaciones entre arte, cultura y política, características de la “era del imperio”, resulta crucial para examinar la revalorización del Romanticismo que emprenderá el movimiento artístico modernista.

2. Romanticismo y Modernismo

Como señala Paul Walter JACOB (1943: 143) “[...] la monumental obra de arte integral de Wagner no era el principio de una época sino el final de la misma: ella significaba la expresión más elevada, perfecta y acabada del Romanticismo”. Para comprender el sentido de ese posible final atribuido a la música wagneriana, no sólo por Jacob (músico y director teatral alemán, exiliado en Argentina debido al nazismo entre 1939 y 1949), sino también por una gran corriente de historiadores de la música y musicólogos, es necesario examinar, en primer lugar, las bases del movimiento romántico, a fin de sopesar su influencia posterior en el modernismo finisecular.

Entre 1760 y 1840, Europa fue sacudida por algo nuevo y polémico en el plano de las ideas, las artes, la cultura y la sociedad: el Romanticismo. La mayoría de los intelectuales se resisten a enunciar una definición precisa de este término, porque la palabra encierra significaciones diversas, muchas veces contradictorias entre sí. Arthur Lovejoy propuso entonces que habláramos de “romanticismos” (STROMBERG, 1995). Si se advierte cierto pesimismo en esta incapacidad de definición, tras las distintas formas de “romanticismos”, podemos constatar un gran cambio espiritual, de profundas repercusiones y amplias influencias, que ha dejado una huella todavía muy profunda en nuestro tiempo. Para otro pensador, Isaiah Berlin (BERLÍN y HARDY, 2000), dos principios señalan, de manera

⁶⁹ Desde otra perspectiva, Valeriano BOZAL (2000: 19-31) señala que el origen de la estética moderna está en el sujeto moderno, ya que es una de sus partes. Para el autor, tres fueron los factores fundamentales en la autonomización del arte: el desarrollo de la crítica (salones y prensa), de la historia del arte y de la estética como disciplinas.

global, el Romanticismo: por un lado, la noción de voluntad ingobernable, es decir, que el logro del hombre no consiste en conocer los valores sino en crearlos, y, por el otro, la idea de que no hay una estructura de las cosas, ya que sólo existe un flujo, que es la creatividad propia del universo, concebida como un proceso continuo de empuje hacia adelante y auto-creación.

El Romanticismo fue, en sus orígenes, un movimiento literario, estético y de pensamiento, de raíz alemana, más precisamente, comenzó en el seno del estado prusiano (en aquel entonces el más poderoso de los estados alemanes que aún no se habían unificado). Luego, se “difundió” más allá de sus confines, y con sus singularidades, a la mayor parte de los países de Europa: Inglaterra, Francia, Bélgica, norte de España, países de Europa del Este, etc. En líneas generales, podríamos decir que este movimiento surgió como reacción contra el siglo XVIII, su extremo racionalismo, su materialismo mecanicista, el rígido clasicismo que lo caracterizaba y la filosofía ilustrada, su falta de imaginación, emoción, inspiración y misterio. En contraposición a la prosa del iluminismo, la poesía y la prosa poética (Goethe, Chateaubriand, Hugo, Coleridge, Wordsworth, Byron, Mary Shelley, Madame de Staël, William Blake, etc.), se convirtieron en la imagen y el símbolo románticos, pues se basaban en la imaginación y la expresión de los sentimientos vitales, aspectos que habían sido rechazados por los iluministas.⁷⁰

Las promesas de la revolución francesa volvieron a cobrar vida durante los años 30 y 40, al producirse una fusión entre el romanticismo y las ideas de reforma social, que suele conocerse como “romanticismo social” o mesianismo político. Republicanos o demócratas, socialistas y/o proletarios se unieron con una serie de consignas que propugnaban justicia social y derechos populares. La Revolución Francesa, hasta entonces impopular, fue rehabilitada por Michelet, Quinet y Louis Blanc, a fin de anunciar la llegada de una nueva y gran revolución: la democrática (STROMBERG, 1995: 138).

La influencia de este movimiento artístico en la génesis del pensamiento sobre el estado nación moderno y lo nacional fue fundamental. Para Herder (uno de los referentes más importantes de la filosofía romántica), por ejemplo, nación era sinónimo de una

⁷⁰ La bibliografía sobre el romanticismo es muy abundante. Para una visión contemporánea del movimiento, crítica y hasta con claro énfasis anti-alemán, puede verse Heinrich HEIN (2007 [1836]). Para ensayos y obras académicas actuales, desde la perspectiva de la historia cultural o intelectual, puede consultarse, entre otros, MOSSE (1997b); DE PAZ (1986), BERLÍN y HARDY (2000).

comunidad que portaba una manera de ser singular, es decir, que fundaba su razón de ser en una identidad étnica, y, por ello mismo, debía aspirar a ser soberana. El universalismo postulado por el pensamiento ilustrado (fundado en lo racional), quedaba deslegitimado en esta visión, ya que la cultura era la que moldeaba las características humanas fundamentales. La nación era entendida entonces como una entidad objetiva independiente del hombre, de hecho éste carecía de importancia si no formaba parte de un grupo social. Por lo tanto, primero, se debía procurar el bien del grupo. De allí surgió la idea de *Volkgeist* o “espíritu del pueblo”. En el contexto convulsionado de la Europa de la primera mitad del siglo XIX, esto justificaba la lucha por la liberación o separación de la dominación de otras naciones o imperios. Se trataba del tipo de nacionalismo que engendra un estado para la nación, en este sentido es “histórico” (por ejemplo, el caso de la unificación alemana e italiana) o “genealógico” (PALTI, 2002).

El Romanticismo se había centrado en la capacidad creadora del individuo, y, al mismo tiempo –como señala MOSSE (1997b: 29)–, se había esforzado por integrar el hombre al universo, al resaltar su costado cosmopolita o –según comentamos más arriba– al Estado, al señalar su sentido de pertenencia a una comunidad. A medida que el fracaso de la Revolución de 1848 fue aceptado como tal, el socialismo romántico (o también realismo romántico), perdió fuerza y dio lugar a un pos-romanticismo de carácter más individualista y sentimentalista. Más allá del fracaso de la puesta en práctica de los ideales del 48 (alimentados por personajes como Lammenais, Blanc, Proudhon y Mazzini), el pensamiento social de esta generación supuso una poderosa fuerza inspiradora para los siguientes proyectos de cambio social revolucionario (STROMBRG, 1995: 144).

Desde 1870, el llamado mundo occidental vivió una época de prosperidad, una “dorada edad de la seguridad” (ZWEIG, 1953: 13), en el contexto de las ciudades que febrilmente se modernizaban. Al mismo tiempo, durante la segunda mitad del siglo XIX, el Positivismo surgió como una respuesta a los trastornos sociales, económicos y políticos del siglo, una nueva corriente de pensamiento que hundía sus raíces en la filosofía ilustrada y la aunaba al desarrollo científico y tecnológico. Según fue concebido por su teórico más importante, Auguste Comte, se trató de un intento de imponer orden y disciplina en la caótica experiencia humana, al confrontar la anarquía existencial y epistemológica a partir

de una vasta sistematización del conocimiento humano, basado casi únicamente en su aspecto científico.

Sin embargo, como señalan LARGE y WEBER (1984), el Positivismo no podía solucionar la necesidad de una síntesis y orden intelectual sin tener que rechazar o inhibir las demandas de la intuición, el sentimiento y el activismo creativo. Lo mismo puede decirse del dogma político primario del liberalismo sustentado por la burguesía europea de la última mitad del siglo XIX, confrontada con los nuevos movimientos políticos de masas. En este contexto, no sorprende que gran parte de las clases medias europeas, que incluye un grupo de intelectuales prominentes, se hayan volcado a la religión. La religión organizada era a menudo una defensa inadecuada contra las fuerzas corrosivas y desestabilizadoras de la rápida modernización. Se necesitaban devociones que fueran menos vulnerables a los efectos desintegradores de los rápidos cambios sociales y el progreso científico. Nuevos cultos de moda como la ciencia cristiana, el ocultismo y la teosofía llenaron esta necesidad. En este sentido, también, el wagnerismo.

Se alzaron voces disconformes contra el liberalismo clásico y la creencia en el progreso indefinido que el Positivismo postulaba. Fue lo que MOSSE (1997b) llamó “el cambio en el espíritu público de la sociedad europea”, cambio que dio lugar al inicio de una rebelión contra este movimiento. Esta tensión se tradujo en un desdoblamiento del sistema de valores: por un lado, los científicos-morales (asociados a la cultura liberal e inmortalizados en la época de la “moral victoriana”),⁷¹ por el otro, los estéticos, manifiestos en la receptividad de la vida artística por parte de las burguesías ilustradas, y, en el plano individual, en el desarrollo de la sensibilidad de los estados psíquicos (SCHORSKE, 2011: 32-33). En relación con ello, a fines del siglo XIX ocurrieron rupturas en todas las artes, “el artista se convierte en un dandy o en un radical anti-mercantil, y a veces en ambas cosas” (WILLIAMS, 1997: 53).

Desde la formulación de un patrón cultural unificador, esas voces críticas – intelectuales, artistas y pensadores un poco más libres que los del pasado– de las consecuencias no deseadas de la modernidad fueron nucleadas bajo el concepto de “modernismos”. Como estéticas multifacéticas de raíces posrománticas, los modernismos

⁷¹ Para este tema, véase, por ejemplo, GAY (1992).

propusieron una renovación cultural: “el arte como ilusión compensatoria de la realidad y el artista como valor autónomo, ajeno al pragmatismo burgués” (BEIGEL, 2004: 446) y manifestaron, algunas veces, cierta vocación de transformación socio-cultural. Aunadas a las innovaciones tecnológicas que posibilitaron, en palabras de BENJAMIN (2008 [1936]), “la reproductibilidad técnica”, y gracias a la reciente formación de un público lector –a partir de la extensión de políticas estatales de educación pública–, esas voces heterogéneas y críticas encontraron nuevos medios de expresión en la producción de revistas, libros y periódicos. Sin embargo, como señala WILLIAMS (1997: 55), el confinamiento del modernismo a un período específico (pre y posguerra mundial) responde a una decisión académica e ideológica, ya que excluye sus desarrollos ulteriores y permite hablar de la existencia de lo “posmoderno”. Para ser más exactos, en esta investigación, nos centraremos en los modernismos que tuvieron lugar, aproximadamente, entre 1890 y 1920. Esta última fecha marcó el comienzo del auge de las “vanguardias”, aunque –según el razonamiento de Williams– ello no significó el fin del “modernismo”, sino su continuación bajo otras formas y subjetividades.

3. Richard Wagner

En palabras de Pierre BOURDIEU (1997: 82), las trayectorias de vida solo pueden ser comprendidas en sus contextos si se elabora previamente los estados sucesivos de los campos en los que éstas se han desarrollado. Esta aseveración recuerda la complejidad del abordaje biográfico, el carácter fragmentario, contradictorio y dinámico de las identidades (LEVI, 1989: 53) o el rasgo discontinuo de la experiencia humana. Sin negar esta problemática, ni emprender un análisis desde el enfoque biográfico (no es el propósito de este apartado, ni de nuestra investigación), realizaremos, a continuación, una breve descripción de los hechos vitales del compositor alemán en base a una periodización (JACOB, 1943), con la finalidad de conocer los acontecimientos más importantes de su vida y que justifican diversas interpretaciones sobre su personalidad y obra.

3.1 Juventud y formación (1813-1833)

Wilhelm Richard Wagner nació el 22 de mayo de 1813 en el condado de Brühl (Leipzig). Seis meses más tarde, su padre –que había sido secretario de la Dirección general de Policía, apasionado de la literatura, la poesía y el teatro–, murió de fiebre tifoidea. Al año siguiente, su madre se casó con el pintor y actor Ludwig Geyer, amigo de su ex esposo, y con quien educaría la numerosa descendencia (Richard fue el más pequeño de nueve hermanos). En su autobiografía, WAGNER (1944: 12) recuerda a su padrastro como un “padre solícito y cariñoso”. Su infancia transcurrió en Dresde, donde mantuvo el apellido Geyer y comenzó sus primeros pasos en el teatro. Cuando tenía apenas ocho años de edad, su padrastro falleció. En 1828, se trasladó entonces a Leipzig, donde se había mudado su familia. Allí estudió y recibió sus primeras clases particulares de armonía. Al año siguiente, compuso sus primeras obras y comenzó a transcribir la Novena Sinfonía de Beethoven para piano. Si bien en 1831 se inscribió en la Universidad de Leipzig para estudiar música, no logró completar el curso (SPENCER, 2012: 14).

3.2 De Würzburgo a París (1833-1842)

En 1833, su hermano mayor, Karl Albert, le consiguió un puesto como director de coro de Würzburgo, posiblemente para evitar la realización del servicio militar. Ese mismo año, cuando tenía veinte años, compuso su primera ópera, “Las hadas”, que sería estrenada luego de su muerte. En 1834, consiguió el nombramiento de director musical de una compañía itinerante y se enamoró de la actriz Wihelmina (Minna) Planer, con quien contrajo matrimonio dos años después. Seguidamente, sufrió el primero de una serie de desencantos amorosos con Minna (ella lo abandonaba por otros hombres y volvía en forma recurrente), mientras había aceptado un breve cargo como director musical del teatro de la ópera de Magdeburgo. Allí compuso “La prohibición de amar”, ópera inspirada en “Medida por medida” de William Shakespeare, representada en 1836 con escaso éxito. Ese mismo año, Minna y Richard se casaron. A partir de ese momento, comenzaron las deudas económicas que harían que la pareja abandonara Riga (luego de haberse desempeñado como director de la ópera de esa localidad).

Entre 1839 y 1842, los Wagner vivieron una temporada en París, donde Richard se ganó la vida escribiendo artículos y orquestando óperas de otros compositores, en gran medida para la editorial Schlesinger. También completó su tercera ópera, *Rienzi* y comenzó a reavivar su deseo de regresar a Alemania, tras leer las leyendas medievales de *Tannhauser* y *Lohengrin*.

3.3 Dresde (1842-1849)

En 1842, tuvo la posibilidad de volver a Dresde, al ser representada *Rienzi* en dicha ciudad. Finalmente, al año siguiente, logró el nombramiento de *Kapellmeister* (maestro de capilla o director de la orquesta real sajona), y, con algunos contratiempos económicos, se dedicó a componer o comenzar a componer algunos de sus más importantes dramas musicales: “El Holandés errante”, *Tannhauser* y “Los maestros cantores de Núremberg”. En ese tiempo, conoció a August Roeckel –quien había sido contratado como su director asistente– y entabló con él una gran amistad.

En 1848, luego de la muerte de su madre en el mes de enero, Wagner comenzó a implicarse en la vida política sajona, una vez que comenzaron los intentos revolucionarios conocidos como la “primavera de los pueblos” (insurrecciones democráticas y republicanas en Sicilia, París –derrocamiento del rey Luis Felipe–, Viena, Dresde, Berlín y Frankfurt, etc.). En junio, publicó un artículo en la “Gaceta de Dresde”, donde dio su opinión sobre la opción por la monarquía o la república. Su amigo Roeckel, que integraba la agrupación política “Asociación Patriótica” (de ideales democráticos), lo alentó a leer dicho artículo en una reunión de este último grupo, lo cual tuvo repercusiones en la corte. WAGNER (1944: 300-301) pidió una licencia para ausentarse y calmar los ánimos, al mismo tiempo que elaboraba un plan de reforma para el teatro nacional de Sajonia. Al año siguiente, escribió el ensayo “El hombre y la sociedad existente”, de tintes anarquistas, en el periódico que dirigía Roeckel y un mes más tarde conoció a Mikhael Bakunin, quien se alojaba en la casa del anterior, devenido en periodista y agitador. Bakunin huía del gobierno austríaco por haber participado en los acontecimientos de Praga en 1848 y en el congreso eslavo que los había precedido. La figura rebelde de Bakunin causó una fuerte impresión en Wagner, como él mismo indicó en su autobiografía (WAGNER, 1944: 314-317).

El 8 de abril de 1849 Wagner publicó en el diario de Roeckel (“El diario del pueblo”) el “Himno a la Revolución”, del cual extrajimos este fragmento sobre el advenimiento de la “diosa de la rebelión”:

Que la propia voluntad sea la regidora del hombre, el propio placer su única ley, y nada hay más sublime que él. Y ya que todos sois iguales, yo destruiré todo predominio de los unos sobre los otros. Los unos serán conducidos por mí hacia la felicidad, los otros serán arrollados por mi marcha, ¡pues yo soy la revolución, la vida eternamente creadora, el único dios al que reconocen todos los seres, y que abrazando a todo lo existente, le da vida y lo colma de felicidad (JACOB, 1943: 60).

A finales del mes de abril, el rey de Sajonia, Federico Augusto II derogó la Constitución y el pueblo de Dresde se alzó ante el rumor de que el gobierno había convocado a las tropas prusianas. El 4 de mayo el rey y sus ministros se dieron a la fuga y se estableció un gobierno provisional, mientras los combates continuaban. Wagner refugió a su esposa en Chemnitz, y, al regresar, se encontró con que la lucha había casi concluido. Huyó de la ciudad junto con Bakunin y otro líder revolucionario, Otto Heubner, y, al separarse de ellos en Friburgo, evitó ser detenido (SPENCER, 2012: 55). Sin embargo, una orden de arresto en Dresde hizo que Wagner no pudiera retornar a la ciudad hasta doce años después.

3.4 Los años del exilio (1849-1959)

Comenzó entonces su exilio gracias a los fondos suministrados por un amigo, el compositor Franz Liszt. Cruzó la frontera suiza y llegó a París, pero, ante el desagrado que le causó la ciudad, regresó a Zurich. Como señala LUIT (2011: 12), “la efervescencia revolucionaria y la afiebrada lectura de la filosofía de Feuerbach configuran el ámbito en el que escribe ‘La obra de arte del futuro’, que el propio Wagner se proponía crear luego de postular sus características esenciales”. Esta obra marcó profundamente su obra posterior. En ella, elaboró la noción de “música absoluta” (paso provisorio en la evolución del arte) y de “obra de arte total”, entre otras. Según el historiador Carl Dahlhaus, esta propuesta se convirtió “en el paradigma dominante de la música culta europea hasta hace poco tiempo” (LIUT, 2011: 12).

A partir de entonces, Wagner se inspiró en la obra del filósofo Arthur Schopenhauer, así como en Mathilde Wesendonck, cuyo esposo, Otto Wesendonck, fue su mecenas en los años siguientes. Antes de ello, en 1850, había publicado uno de sus ensayos más polémicos por su tono antisemita: “El judaísmo en la música”. En esta época, comenzó a componer “Tristán e Isolda” (basada, en parte, en su relación frustrada con Mathilde) y continuó con lo que sería finalmente un ciclo de cuatro dramas musicales (o según la estructura de las tragedias griegas, un prólogo y tres partes), denominado “El anillo del Nibelungo”, que compuso a lo largo de veintiséis años, desde 1848 a 1874. Esta tetralogía es considerada su obra cumbre.

3.5 Los años de peregrinaje (1859-1865)

En 1859, Wagner se instaló en París y dedicó todos sus esfuerzos a concretar el estreno de “Tristán e Isolda” en la capital francesa. Organizó reuniones y veladas musicales en su casa, donde asistieron reconocidos artistas y escritores: Baudelaire, Gounod, Saint Saëns, Doré, etc. Sin embargo, la crítica musical parisiense rechazó su obra, al mismo tiempo que las complejidades de ejecución no convencieron a los encargados de los teatros de llevar a cabo una puesta en escena. La amnistía parcial que consiguió al año siguiente, le permitió al compositor volver a todas las regiones de Alemania, salvo su tierra natal (Sajonia). Este acontecimiento le impulsó a gestionar el ansiado estreno de su última ópera, en Baden-Baden, primero, y Viena, después. Abandonó, entonces, París, prácticamente separado de su esposa Minna.

En 1862, consiguió la amnistía total, y ante la imposibilidad de concretar el estreno de “Tristán e Isolda”, se dedicó a componer “Los maestros cantores de Nuremberg”. Al año siguiente, luego de una serie de conciertos brindados en Viena y Rusia, Wagner huyó de sus acreedores ante la imposibilidad de pagar las deudas contraídas. La suerte de Wagner cambió cuando el rey Luis II de Baviera, ferviente admirador de sus obras, subió al trono en 1864 –con 18 años de edad– (NEWMAN, 1973 cit. por SPENCER, 2011). Luis II saldó todas sus deudas, le dio alojamiento en Múnich y se convirtió en su gran mecenas, protegiéndolo y apoyando económicamente el estreno de sus dramas musicales.

3.6 *Tribschen (1866-1872)*

Debido a la influencia política que Wagner ejercía sobre el rey, y su creciente impopularidad en la corte, se vio obligado a abandonar Múnich en diciembre de 1865. En 1866, se instaló en Tribschen (Lucerna, Suiza) y pronto se le unió Cósima von Bulow (hija de Liszt y ex esposa de Hans von Bulow⁷²), con quien había sido padre de una hija el año anterior. Allí, escribió y estrenó las primeras partes de “El anillo...”, tuvo lugar su amistad con Nietzsche y nació su segundo hijo, Siegfried.

3.7 *Bayreuth (1872-1883)*

Durante su última etapa de vida (desde 1872 en Bayreuth,⁷³ el compositor logró emprender su proyecto de construcción de un teatro especialmente diseñado para representar sus obras, hasta 1883, año de su fallecimiento, cuando obtuvo el reconocimiento que no había tenido anteriormente, e, incluso, buscó infructuosamente el apoyo económico de las autoridades alemanas.

4. El Teatro del Festival de Bayreuth

La inauguración del Teatro y Festival de Bayreuth en agosto de 1876 suele ser señalada como el momento cumbre tanto en la carrera de su hacedor, como en la trayectoria decimonónica del Romanticismo europeo (SNOWMAN, 2013: 270). La consecución de un proyecto artístico individual, de un lugar físico (teatro) y un momento específico (festival) para producirlo, parecía hacer real la utopía romántica por excelencia: la de un arte creador de un mundo diferente al cotidiano, alejado de sus presiones y liberador de las limitaciones impuestas a la subjetividad (FREVERT, 2001: 341). En otras palabras, el ideal del artista completamente liberado, tanto del “déspota monárquico” o cortesano, como de los nuevos requerimientos del burgués adinerado. Esta visión del proceso oculta las profundas contradicciones así como el derrotero último de Wagner y su proyecto. Para ello, es

⁷² Compositor que dirigió dos estrenos de Wagner: “Tristán e Isolda” y “Los maestros cantores de Núremberg”.

⁷³ Bayreuth fue la ciudad de Baviera elegida para emplazar el teatro que Wagner proyectaba.

necesario volver brevemente a la biografía del artista, la proyección de su obra y su impacto contemporáneo y posterior.

Wagner logró cierto reconocimiento con *Lohengrin*, concluida en 1848 y estrenada en 1850, como vimos, tras una fase de formación en la composición musical (cuyos frutos fueron sus obras iniciales, entre ellas, *Rienzi*). Desde entonces, y hasta que cumplió cuarenta años, no escribió música (MAGEE, 2013: 11). En ese lapso de seis años, sus preocupaciones y reflexiones se centraron en pensar la ópera y el arte como realidad social anclada en su contexto histórico –según su valoración, signado por el egoísmo materialista– y a teorizar acerca de su futuro. Durante su experiencia exiliar, declaró: “Por el momento, no podrá ser realizada la obra de arte: ésta únicamente habrá de prepararse por medio de la revolución, destrucción y anulación de todo aquello que es digno de ser revolucionado, destruido y aniquilado” (JACOB, 1943: 64-65).

Entre 1849 y 1851, escribió las obras teóricas que se convertirán en el fundamento de su creación: “Arte y Revolución” (julio de 1849); “La obra de arte del futuro” (1849-1850); “Ópera y drama” (1950-1951); y “Comunicación a mis amigos” (1951). En la primera, se basó en la política griega para formular un nuevo Estado y un nuevo arte que habrían de regir mutuamente ligados y generadores el uno del otro (JACOB, 1943: 66).

En “La obra de arte del futuro”, Wagner elaboró la noción de “obra de arte total” como drama musical que podía reunir todas las artes. Esta teoría primordial de lo que debía ser la ópera puede simplificarse *grosso modo* en las siguientes oraciones. La humanidad había alcanzado un culmen creativo con la tragedia griega, por varias razones, entre ellas, porque representaba una combinación de las artes –poesía, teatro, vestuario, mimo, música instrumental, danza, canto–, con un poder expresivo mayor que cada una de ellas por separado; porque iluminaba toda la experiencia humana en términos universales al utilizar el mito; porque tenía un significado religioso, aunque se trataba de una religión de lo “puramente humano”; constituía una celebración de la vida espiritual; e implicaba en ella a toda la comunidad. Con el paso del tiempo, este significado de la tragedia se habría desintegrado, ya que el proyecto de humanismo griego había quedado desbancado por el cristianismo, una religión que había atentado contra la naturaleza misma del hombre. Este largo declive tocó fondo en el siglo XIX: de ser un acontecimiento religioso en el que toda

la comunidad tomaba parte, la interpretación teatral había degenerado hasta el nivel de un mero divertimento para negociantes, un negocio frívolo, sin contenido, cuyo exponente más logrado era la ópera. Se necesitaba una revolución que la convirtiera en una forma artística integral capaz de combinar las artes ante un público formado por todo el pueblo (MAGEE, 2011: 13-16).

Wagner proyectó y pensó estas ideas precedentes a partir de la composición de – quizás sus más aclamadas obras– “Tristán e Isolda” y la tetralogía (trilogía con prólogo) “El anillo del Nibelungo”, creada, como ya explicamos, entre los años 1848 y 1876. Sin embargo, el aspecto consagratorio del estreno completo de “El Anillo...”, en su propio teatro ideal construido en Bayreuth, ocultaba el hecho de que esta obra había sido gestada en el exilio, más cerca de la denuncia que de la celebración: “ni Wagner ni el público que asistió a los primeros festivales de Bayreuth, ni la propia obra son, al final del proceso, los mismos que al comienzo” (FERNÁNDEZ WALKER, 2015: 145).

El eje del teatro proyectado por Wagner debía ser la obra, el drama musical. La estructura interna, con poca ornamentación, debía asemejarse a los anfiteatros griegos: el auditorio con forma de abanico escalonado, sin galerías ni palcos, daba una visibilidad perfecta del escenario desde las 1.925 localidades que lo componían. La orquesta se reubicaba en un foso rodeado de una marquesina curva en base a un doble propósito: para que la música se fundiera con las voces de los cantantes (sin taparlas) y para que el público no se distrajera al observar al director o a los músicos. Con estas reformas, el compositor esperaba que la audiencia se concentrara en la obra y buscaba entorpecer otros intereses como la mera sociabilidad o el exhibicionismo. Al mismo tiempo, esperaba no sólo que los cantantes actuaran gratis, sino que el público no tuviera que pagar una entrada para poder asistir (SNOWMAN, 2013: 270-271). Gracias al rey Luis II de Baviera, Wagner consiguió concretar su proyecto, aunque los costos de mantenimiento hicieron inviable la idea de alejar las prácticas teatrales de la lógica del mercado. En este sentido, George Bernard Shaw trazaba en 1898 un panorama pesimista sobre estas condiciones iniciales:

Las precauciones tomadas para preservar los asientos del público frívolo y elegante, y confiarlos a los primeros discípulos que pululaban en Europa congregados en Sociedades Wagnerianas, acabaron por morir en un monopolio en provecho de los revendedores, quienes colocaban las entradas entre los ociosos turistas que ya no

sabían a dónde ir, y para los cuales, doctrinariamente, había de estar aquel templo absolutamente cerrado (SHAW, 1922: 157).

Para el filósofo esloveno Slavov ŽIŽEK (2005: 266): “quién no quiere hablar de Bayreuth, debe callar sobre Europa”. Esta variación de una célebre frase de Horkheimer, donde capitalismo y fascismo constituyen los términos intercambiables de lo aparentemente inefable (FERNÁNDEZ WALKER, 2015: 131), resulta esclarecedora respecto al problema que nos ocupa.

A partir del proyecto de Bayreuth, la ligazón de Wagner con el rey Luis II de Baviera (quien financió, entre otras cosas, la construcción de este teatro pensado para representar exclusivamente sus obras), y su deseo de contribuir a la consolidación de una nación alemana, por entonces en proceso de unificación, terminaron por silenciar sus aspiraciones revolucionarias. Esta fluctuación suele reducirse al debate sobre el final de “El Anillo...”, ya que cuando Wagner lo compuso se habría vuelto más afín a la filosofía de Schopenhauer que a la de Feuerbach (ŽIŽEK, 2005: 8).

5. Los aficionados se reúnen: las Asociaciones wagnerianas

La primera Asociación Wagneriana⁷⁴ fue creada en Mannheim (Alemania), en 1871, un año después del estreno del drama musical “La Walkyria”,⁷⁵ en Múnich. La idea de fundar una agrupación o “cofradía” de wagnerianos fue iniciativa de un amigo íntimo del propio Wagner, Emil Heckel, editor y empresario musical. Esta asociación inicial sólo tuvo carácter local y persiguió la finalidad de exaltar y difundir la música wagneriana.

En 1870, el compositor alemán había tenido la idea de edificar un teatro que se ajustara exclusivamente a la presentación de sus obras, en especial para la ejecución integral de la Trilogía “El Anillo del Nibelungo”,⁷⁶ considerada, posteriormente, como su obra maestra. En primer lugar, el compositor solicitó un subsidio al canciller Otto Von Bismarck. Ante la negativa de éste, y las dificultades en la obtención de fondos para construir el deseado Teatro y “Festival de Bayreuth”, Heckel le sugirió que promoviera

⁷⁴ Del alemán *Wagner Verein*, *Richard Wagner Verband* o del inglés, *Wagner Society*.

⁷⁵ *Die Walküre*, primera parte de la Trilogía con prólogo (como hemos apuntado, de acuerdo a la intención del propio Wagner de imitar la estructura de las tragedias griegas) o según la denominación posterior, segunda parte de la Tetralogía “El Anillo del Nibelungo”.

⁷⁶ Ver nota precedente.

sociedades adicionales para ayudar a financiarlo. Wagner puso en marcha esta idea y, en 1872, las sociedades se establecieron en Viena, Berlín, Leipzig y Londres. Ese mismo año, el compositor y su familia se trasladaron a Bayreuth para presenciar y dirigir la realización del proyecto. Sólo cuando el rey Luis II de Baviera adelantó el capital que faltaba para dar cima al proyecto, pudo inaugurarse el Teatro en agosto de 1876 con el estreno de la célebre Trilogía (DE LA GUARDIA, 1912: 23). En lo musical, el acontecimiento fue exitoso, pero el balance financiero fue tan desastroso que hasta 1882 no se pudo organizar un nuevo festival.

Desde 1871, año fundacional de la primera Asociación Wagneriana, hasta 1890, la cantidad de sociedades superó la cifra de 200 (DILLON, 2007: 14). A pesar de esta meta originaria, fundada en el apoyo financiero, sus finalidades fueron múltiples, a más de la divulgación en toda forma de la obra del compositor (conciertos, conferencias y publicaciones), organizaron diversas actividades artísticas, y derivaron en otros fines, como veremos a lo largo de esta tesis. Transcurrida la Gran Guerra –una vez que se levantó la prohibición de poner en escena dramas musicales wagnerianos en los países aliadófilos–, el número de asociaciones se incrementó. Por la ligazón de la familia Wagner al nazismo, después de finalizar la Segunda Guerra Mundial, el activismo wagneriano decayó, aunque luego de 1950 volvió a resurgir.⁷⁷

En sus inicios, quienes promovieron estas asociaciones fueron por lo general aficionados, músicos, estudiantes, médicos y profesionales (como veremos en el caso de la Wagneriana de Barcelona), escritores, periodistas, críticos, traductores, pintores, fotógrafos, arquitectos, ingenieros y, en algunos casos, políticos, aristócratas y miembros de las comunidades alemanas emigradas –como por ejemplo el caso de la Wagneriana de Madrid (ORTIZ DE URBINA y SOBRINO, 2003: 229-242) y Londres.

Este auge asociativo no sólo tuvo que ver con la difusión de la obra wagneriana y el incremento de sus aficionados, sino que fue posible gracias a la evolución de las prácticas de sociabilidad cultural, que, durante el siglo XIX, caracterizaron a las sociedades europeas. Como analiza Agulhon para el caso de la Francia decimonónica: “Todo un movimiento

⁷⁷ Desde 1991 existe la “Asociación Internacional de Asociaciones Wagner” (*Richard-Wagner-Verband-International*) que nuclea a todas las agrupaciones wagnerianas del mundo que desean pertenecer a ella. Véase, <http://www.richard-wagner-verband.de/english/index.html>

empujó a la Francia ilustrada, pese a la desconfianza que, durante casi un siglo después, inspiraba la asociación en el Estado pos-napoleónico. A este estado lo habían hecho obsesivamente desconfiado, tanto la izquierda, por el temor al club jacobino, como la derecha por el espectro de las congregaciones. Por así decir, existía un conflicto entre una sociedad civil asociacionista y un estado anti-asociacionista” (AGULHON, 1994: 56). Sin embargo, conforme el Estado fue haciéndose liberal, admitió como beneficiosas estas formaciones, ya que entendió que el asociacionismo no alteraba el orden social, sino que contribuía a ordenarlo y a cubrir las falencias de los gobiernos. A partir de entonces, y en estrecha relación con el proceso de autonomización de las artes –antes mencionado– surgieron nuevas sociabilidades intelectuales, literarias y artísticas que se concretaron en múltiples prácticas sociales como los cafés, las revistas, los banquetes, las conferencias, etc. Las asociaciones wagnerianas fueron un ejemplo de ello.

6. El entusiasmo por “el maestro”

Wagner fue una personalidad clave de la cultura, el arte y el pensamiento del siglo XIX, influyente, conflictiva y multifacética. Su obra y sus ideas han sido y son aún objeto de múltiples polémicas. En este sentido, cabe señalar un antes y un después en la recepción de su obra, marcado por el nazismo, y la *Shoah* u Holocausto judío, además de –como señalamos anteriormente–, la complicidad (cuando no adhesión) de sus descendientes ante la política del Tercer Reich. En este sentido: “[...] cuando se pregunta por una posible relación entre Wagner, por un lado, y Hitler, el nacionalsocialismo y el Holocausto, por el otro, es este extremo de la ecuación el que suele determinar el sentido de la interpretación. Pues éste, a diferencia de un hombre que murió hace más de cien años, tiene un enorme peso moral en el presente” (ZAVALA SCHERER, 2004: 80). Luego de estos trágicos acontecimientos, las interpretaciones han quedado profundamente impactadas por ellos y se han centrado en el componente antijudío de su personalidad y (según algunos) de sus obras, dejando de lado otras facetas del compositor que habían sido mejor conocidas antes de los años treinta del siglo pasado.⁷⁸ Se trata de lo que BADIOU (2013: 68) denomina el “ciclo

⁷⁸ Una narración de Slavoj Žižek, nos ilustra al respecto: “Udi Aloni, un amigo mío israelí, me contó una anécdota que demuestra perfectamente el carácter parcial del antisemitismo de Wagner. Hace un par de decenios mi amigo pertenecía a un grupo de provocadores culturales que, para desafiar la prohibición de

ideológico-político” que se extendería desde 1930 a la actualidad: “La base empírica de este ciclo [...] se inscribe sin duda, por un lado en las declaraciones antisemitas de Wagner y, por otro, en la apropiación de Wagner por los jerarcas nazis”.⁷⁹

La importancia de hacer hincapié en la incidencia de este parteaguas que fue el Holocausto judío, no sólo se debe a la posibilidad de recuperar las facetas menos conocidas del compositor alemán, sino a que estas ideas precedentes han vuelto a ser discutidas durante la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI.

Antes de la ecuación Wagner = nazismo, puede decirse que las distintas interpretaciones se inspiraron en alguna etapa particular de su vida o en el contenido de sus obras, además del hecho de que la renovación estética que propuso (musical e integral) cultivó aficionados y detractores. Como ocurre en otras disciplinas, los seguidores de Wagner tendieron a enfatizar los aspectos de su pensamiento que más les interesaban. El nombre del compositor fue invocado para una larga lista de propósitos contradictorios, y vinculado a una variedad aleatoria de modas culturales, cruzadas políticas, controversias artísticas y teorías radicales de renovación humana, a menudo vagamente relacionadas con la fuente original de inspiración (LARGE y WEBER, 1984: 15).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el atractivo de Wagner fue más fuerte en los países germánicos, ya que –como señala MOSSE (1997b)–, el Romanticismo (de raíz alemana) había bebido de la tradición idealista. Fue más difícil que el wagnerismo se desarrollara con fuerza en Francia durante el gobierno de Napoleón III, aunque sí lo hizo más tarde, durante la Tercera República y –como veremos luego– en España (sobre todo Cataluña), Bélgica e Inglaterra (Londres). Al mismo tiempo, la recepción del filósofo

interpretar en público la obra de Wagner en Israel, anunció en los periódicos que mostraría un video de *El Anillo* completo en su club. Por supuesto, organizaron la velada como una fiesta con mucha bebida y baile, pero ocurrió una cosa extraña. Según se acercaba la hora del pase, un número cada vez mayor de judíos ancianos, hombres y mujeres, vestidos con la ridícula y anticuada solemnidad de la Alemania anterior a Hitler, se presentaron en el club: para ellos, una interpretación pública de Wagner era, al margen de la apropiación nazi de su música, un recordatorio de los buenos tiempos de la República de Weimar, en la que las óperas de Wagner habían sido parte esencial de su cultura” (ŽIŽEK, 2013: 137). En sintonía, la publicación de un artículo sobre Wagner por parte de Josep Lleonart Nart en la Revista de la Juventud Israelita de Buenos Aires (1916) constituye otro ejemplo de esta apertura anterior. Véase CAPÍTULO 9 y Anexo sobre Lleonart Nart.

⁷⁹ Para BADIOU (2013: 67-116), el “caso Wagner” (como objeto de indagación), en su forma actual, se sitúa en la intersección de dos ciclos: el genealógico (la dimensión estético-filosófica de la creación de su caso, lo que equivale –en parte– a intentar responder por qué su obra ha suscitado interés hasta nuestros días) y el ciclo político-ideológico que ya hemos comentado.

Friedrich Nietzsche fue paralela a la de su –en un principio– admirado Wagner, y, en algunos casos, como en Francia, ante el distanciamiento y crítica mutua de ambos: “la disyunción Nietzsche/Wagner arrastró consigo un recorte simétrico y polarizado de las opciones que idealmente acompañaban a cada uno de estos epítomes magistrales” (SAZBÓN, 2009: 23).

Con fines esquemáticos, elaboramos una tipología de las más relevantes interpretaciones del drama wagneriano y, a fin de caracterizar las diferencias entre los distintos campos nacionales, los vincularemos con ellos.

1. La revolución en el arte
2. La revolución social y cultural a través del arte
3. La identidad nacional
4. La revolución conservadora
5. Viejo y nuevo cristianismo
6. La perspectiva antijudía (y proto-fascista luego de 1950).

1. La revolución en el arte

La visión del arte wagneriano como un arte revolucionario se asienta en su proyecto de “obra de arte total” u “obra de arte del futuro” y las innovaciones técnicas musicales que propuso el compositor alemán, como la “melodía sin fin”, la introducción de disonancias y el *leitmotiv*, entre otras. Estas últimas marcaron la apoteosis del sistema tonal que se usaba hasta entonces en la tradición occidental compositiva y permitieron la búsqueda, más allá de esos límites, por parte de las vanguardias posteriores, como la propuesta de una música multi-tonal (el impresionismo de Claude Debussy) o atonal (el dodecafonismo de Arnold Schönberg). La obra de arte total apuntaba a integrar música, escena (drama) y poesía (palabra). Su noción de drama fundía letra y música en una unidad armónica. Esta unidad podía verse en el concepto de “drama musical”, que buscaba revertir el protagonismo de la voz humana en la ópera, para lograr que fuera sólo un instrumento más de la orquesta. El propio Wagner es reconocido en la historia de la música como “compositor poeta”, porque es uno de los pocos creadores de teatro musical que también ha escrito sus libretos (SALMERÓN INFANTE, 2013: 48). En la crítica al arte de su tiempo, dominado por el interés materialista, “Wagner se vuelve al modelo griego en el que el teatro tenía una

función catártica de las penas individuales y a la vez una función integradora de la comunidad en su conjunto. El artista se limita a dar forma consciente a lo que en forma inconsciente está ya en el pueblo” (CASTRILLO y MARTÍNEZ, 2000a: 371). Esa noción de pueblo no era en un principio nacionalista, ya que el pueblo, para Wagner, reunía a quienes concebían la necesidad como una cuestión colectiva (CASTRILLO y MARTÍNEZ, 2000a: 371). En este sentido, y como examinamos a través de su trayectoria vital, existe una clara vinculación con el imaginario de la Revolución Francesa, en lo relativo a un diagnóstico pesimista de su tiempo, un *Ancien Régime* del arte y la ópera en particular, que era preciso transformar, y un pueblo/público que debía hacerse soberano.

En sintonía con esta imagen, en Francia, entre febrero de 1885 y julio de 1888 se fundó *La Revue Wagnérienne* con el objetivo de difundir la música wagneriana y la estética simbolista. Fundada por Edouard Dujardin, Houston Stewart Chamberlain y Théodor de Wyzewa, continuaba la línea de las reflexiones interpretativas hechas en 1861 por parte del poeta Charles Baudelaire: su ensayo *Richard Wagner y Tannhäuser* (escrito luego del fracaso del estreno de este drama musical en París), dio a los simbolistas la base para pensar la interdependencia de las artes. Stéphane Mallarmé escribiría luego “Richard Wagner: reflexión de un poeta francés”. Como señala SAZBÓN (2009: 24), Dujardin – alma mater del grupo forjado en torno a la *Revue...*–, centró su entusiasmo en la percepción de Wagner como poeta, pensador y “creador de una nueva forma de arte”, más que en la versión de moda que corría por entonces del músico alemán. Wagner fue, según MAGÉE (2013: 60), el padre reconocido de los simbolistas. No sólo éstos últimos fueron grandes entusiastas, sino también Émile Zola, el pintor Paul Cézanne (ambos integraban la Asociación Wagneriana de Marsella) y otros como Auguste Renoir –quien llegó a pintar un retrato del “maestro”. En un sentido más cercano al misticismo teosófico estaba también la obra de Eduard Schuré sobre Wagner. En el campo de la música, la lista también es abundante: Debussy, Saint Saëns, Gounod, Chabrier, Bizet, Massenet, etc.

En síntesis, puede decirse que el primer centro cultural que abrazó el wagnerianismo fue el de París de 1880: “el universo entero se juzgaba con Bayreuth en la cabeza”, había declarado Romain Rolland (MAGÉE, 2013: 59).

2. La revolución social y cultural a través del arte

La noción de Wagner como revolucionario social se encuentra, fundamentalmente, en su participación en la revolución sajona de Dresde de 1848-1849, su posterior exilio y los escritos políticos comentados *up supra*. Dicho episodio de agitación constitucional en favor de una reforma liberal, que –como ya hemos señalado– formó parte de una oleada revolucionaria en toda Europa (la “primavera de los pueblos”), ha sido relatado por el escritor irlandés (de filiación socialista) George Bernard SHAW en su libro “El perfecto Wagneriano” (1922 [1898]: 47-48):

A Wagner lo primero que se le ocurrió fue hacer un altisonante llamamiento dirigido al Rey para que rompiera con todos sus compromisos y consultase las necesidades de su tiempo, conquistando una verdadera majestad por sí mismo, cuidando principalmente de que su pueblo se levantase en la postración y de sus errores actuales (¡que capricho a imponer a los pobres monarcas!) y cuando se produjo el estallido, Wagner se alista al lado de los pobres, contra los ricos y la injusticia. Y, cuando el movimiento fracasa, tres son las personas señaladas por la policía: Augusto Roeckel, un viejo camarada de Wagner, al cual éste ha dirigido una serie de cartas bien conocidas; Mijaíl Bakunin, que habría de ser después uno de los apóstoles del anarquismo; y el mismo Wagner.

En esta obra, SHAW (1922 [1898]) analizó “El Anillo del Nibelungo” como una alegoría del colapso del mundo capitalista e industrial por sus propias contradicciones. La revolución tenía que hacerse en el arte para que trascendiera a lo social. Aunque en su autobiografía Wagner minimizó su participación en el alzamiento, lo cierto es que debió permanecer en el exilio por más de una década. Por otra parte, según algunos autores, el espíritu de *Vormärz* (etapa anterior a la revolución del 48) y la versión izquierdista de la dialéctica hegeliana,⁸⁰ marcaron al compositor alemán durante toda su vida (DEATHRIDGE y DAHLHAUS, 1985: 70-71). Además de Shaw, hubo una larga lista de

⁸⁰ Señala Wagner: “Compuse ‘La obra de arte del futuro’ en una época en la que ciertos acontecimientos sobrecogedores de mi vida me habían tenido largo tiempo alejado del ejercicio de mi arte, una época en la que [...] mi espíritu se dispuso a investigar a fondo algunos problemas del arte y de la vida que hasta entonces me resultaban enigmáticos. Yo había vivido la revolución y había notado con cuán increíble desprecio la veían nuestro arte público y sus instituciones, de modo que la victoria total, la revolución social, parecía tener en la mira la destrucción total de tales instituciones. [...] Hube de descubrir [...] el espíritu de dichas instituciones públicas, a saber: la conciencia de que las instituciones y mayormente el teatro, y en especial el teatro de ópera, en su conducta respecto del público siguen tendencias con las que el arte genuino y el verdadero artista no tienen ni lo mínimo en común” (WAGNER, 2011 [1860]: 166).

aficionados en Gran Bretaña, casi todos del mundo literario: Oscar Wilde, A. C. Swinburne, James Joyce, T. S. Elliot, Ford Madox Fox, etc.

En Francia, el político socialista Jean Jaurès (1859-1914) señaló, en la conferencia *L'art et le socialisme*, que lo que había hecho Wagner era transcribir, en una concepción artística, la idea política del comunismo, “fusionando todas las energías humanas” en “un conjunto, una armonía, una unidad, un mundo” (SAZBÓN, 2009: 26).

Finalmente, la concepción de Wagner como un anarquista, puede leerse, al menos, de dos modos: a partir de su acción política o de su estética. En el primer caso, se fundamenta por varias razones: su amistad con Bakunin, sus lecturas y escritos políticos –por ejemplo, en su autobiografía, da claras muestras de sus simpatías, al mencionar la lectura de Proudhon “¿Qué es la propiedad?” (WAGNER, 1944: 433). En el segundo caso, por la estructura de sus obras (la “melodía sin fin”, por ejemplo), las temáticas y la equiparación que algunos autores hicieron de su personaje Sigfried con la personalidad de Bakunin. Finalmente, como se cuestiona Carol VAN DER VEER HAMILTON (1993: 181) ¿por qué Benjamin Tucker, Max Nordau, Ford Madox Ford, H. S. Chamberlain y Henry Adams asociaron a Wagner con el anarquismo? Para la autora, la respuesta está en G. B. Shaw. Gran conocedor de la teoría anarquista, este escritor reconoció en “El Anillo...” varios conceptos favoritos del anarquismo: libertad, liberación, individualismo, comunidad, revolución, destrucción.

En Rusia, la influencia wagneriana comenzó en 1890, alcanzó su máximo esplendor entre 1906 y 1914, revivió en 1917 y los años 20 (GLATZER ROSENTHAL, 1984: 198). Más allá de aquellos wagnerianos que tomaron las ideas de arte total para adaptarlas a sus obras (Sergei Diaghilev o Aleksandr Benois), así como los que priorizaron elementos místico-religiosos (V. Ivanov), estaban aquellos que se basaron en su componente revolucionario: el poeta simbolista Aleksandr Blok y el marxista Anatoli Lunacharsky. Tanto los místicos como los revolucionarios, tomaron la representación del teatro como un templo. Los primeros esperaban llegar a las masas y moldear la conciencia popular a través de él. Es el caso de Vladimir Soloviev, para quien el arte tenía un componente mágico que podía transformar el mundo, así como evocar el ecumenismo, la unión de las iglesias griega y romana y la tolerancia religiosa (GLATZER ROSENTHAL, 1984: 213). Otros, como

Ivanov y Chulkov consideraban el proyecto del teatro-templo wagneriano como precursor del nuevo teatro que ellos deseaban concretar.

El impacto de los acontecimientos de 1905 y la traducción de “Arte y Revolución” (1849) en 1906 llevaron a Aleksandr Blok a profesar la revolución social en 1908, contemplando los problemas de Rusia a través del prisma de las teorías sociales wagnerianas. Por otro lado, el interés del bolchevique Lunacharsky en la idea del teatro-templo reflejó la búsqueda de esta fuerza de izquierda por aunar elementos psicológicos a las argumentaciones más racionales. El proyecto de un teatro-templo tenía la atracción especial de fusionar arte y política, la utopía bolchevique y su visión de vanguardia (GLATZER ROSENTHAL, 1984: 233).

3. La identidad nacional

La utilización por parte de Wagner de las antiguas leyendas y mitos germánicos dio pie a que fuera considerado como un “poeta de la mitología teutónica” (ŽIŽEK, 2013: 140). La crítica más feroz provino de su antes admirador, Friedrich Nietzsche, para quien el compositor se había convertido en un patriota alemán, subsumido al Reich y convertido al cristianismo. En Bayreuth, los discípulos más cercanos del Maestro construyeron una imagen de él consistente con las ideas predominantes del conservadurismo *Wilhelmiano* y el nacionalismo *volkisch* (LARGE y WEBER, 1984: 15).

Por otro lado, en Italia, el impacto del wagnerismo entre 1870 y 1914 pudo haber tenido menos que ver con las ideas y la música de Wagner que con los problemas de una nación italiana dividida, según argumenta Marion S. MILLER (1984). El entusiasmo de los wagnerianos italianos pudo haber servido para encubrir una extendida desilusión con la unificación italiana más que expresar una sincera adhesión. Para sus defensores, representó la libertad y un programa de crecimiento, especialmente en las primeras décadas; para sus oponentes, apareció para ofrecer a los músicos italianos un modelo foráneo y, por ello, juzgado como estéril.

La primera producción italiana de una ópera wagneriana completa ocurrió en Bologna: *Lohengrin* en 1871 y, en parte, fue resultado del intento bolognés por superar a Milán como centro cultural. Puede decirse que fue una nueva fase de la centenaria rivalidad

mantenida por ambas ciudades y que la nueva unificación política había sido incapaz de hacer desaparecer. Manifestaciones anti-wagnerianas se dieron en Milán, dos años después del estreno de Bologna, cuando se puso en escena *Lohengrin*. La Scala no volvió a producir otra obra de Wagner hasta 1888.

Bologna y Turín fueron, en particular, la llave central de la promoción y organización del “culto wagneriano” (en Bologna se formó una Sociedad en 1893 que, desde junio de ese año hasta 1895, publicó la “*Cronaca Wagneriana*”). En 1901, año en el que murió Verdi, el grupo de Turín era lo suficientemente fuerte como para anunciar una puesta completa de “El Anillo...”. Pero Giulio Ricordi (poderoso editor y empresario) boicoteó dicha iniciativa, intercediendo a través del alcalde de la ciudad y redoblando el valor de los derechos de reproducción que había adquirido en 1894 a partir de una fusión con los Lucca de Bologna. En 1911, volvieron a insistir, pero coincidieron con otra fecha patria: el cincuentenario de la fundación del reino de Italia (MILLER, 1984).

4. La visión mística: mesianismo y cristianismo

Si bien en *Parsifal*⁸¹ encontramos el sacrificio cristiano personificado en el caballero medieval, lo menos que puede decirse sobre este drama musical es que su contenido resultaba y resulta ambiguo y polisémico (BADIOU, 2013: 117-135). Algunos de los descendientes y admiradores del compositor alemán, como su yerno H. S. Chamberlain (1855-1927), creían que Wagner era el profeta del cristianismo alemán y así lo difundieron.⁸² Al mismo tiempo, en su ensayo “Lo que es alemán” (1868-1878), Wagner escribió que ser alemán era entender el cristianismo como una religión del alma y no del dogma (MOSSE, 1997b: 31), con lo cual su propuesta estaba lejos de reivindicar la Iglesia católica de entonces.

Para Wagner, no sólo era posible la redención individual sino también la colectiva, y en el mismo devenir de la Historia. El instrumento de esa redención debía ser el arte, por lo tanto, el artista se convertiría en el auténtico redentor de un mundo empobrecido espiritualmente, de una humanidad degenerada por el egoísmo (GUTIÉRREZ, 2011: 7).

⁸¹ En la Cuarta Parte de la tesis, analizaremos las interpretaciones de los catalanes, la importancia de este drama musical en el desarrollo de su afición y sus posiciones opuestas a caracterizarlo como cristiano o sacro.

⁸² También como “anarquista cristiano” (VAN DER DEER HAMILTON, 1993: 180).

Esta respuesta positiva –y que en *Parsifal* se basa en una propuesta de superación del cristianismo– fue leída por Nietzsche como una solución decadente, escapista, como un “narcótico” para escapar del sufrimiento (CASTRILLO y MARTÍNEZ, 2000a: 375). En esta etapa de confrontación anti-decadente, el filósofo argumentaba que había que sustituir el proyecto del “gran arte” por el de la “gran política” (BADIOU, 2013: 75). Esto equivalía a decir que, a través del gran arte, el hombre no podía transformarse, sino que necesitaba aferrarse a la ciencia y a la filosofía. La voluntad de poder, de afirmación de la vida y del sentido de la tierra, frente a toda huida transmundana, no podía ser alcanzada –según Nietzsche–, por un arte religioso y nacionalista, que sólo servía de droga y divertimento (CASTRILLO y MARTÍNEZ, 2000a: 375).

5. La revolución conservadora

A esta visión, que se continúa con la anterior, se le añade la idea (también nietzscheana) de que Wagner era el gran artista de lo que Marx llamaba “socialismo feudal” y que su filosofía estética era entonces una puesta en práctica del revolucionarismo conservador (BADIOU, 2013: 69).

6. La perspectiva antijudía (y proto-fascista luego de 1930)

Como hemos visto, la judeofobia fue un rasgo propio de la cultura europea y de la vida cotidiana de la *belle époque*. Ello puede observarse incluso en la obra del escritor austríaco de ascendencia judía Stefan Zweig (1881-1942), quien relató, de manera magistral en su autobiografía, el clima de excesivo optimismo y seguridad vivido por las sociedades europeas.⁸³ Zweig opuso a la visión estereotipada del judío como un avaro que sólo persigue la finalidad de hacerse rico, el auténtico objetivo de éste, que, según sus palabras, era la de ascender al mundo del espíritu:

En el juicio algo trata inconscientemente de huir de todo lo moralmente dudoso, repugnante, mezquino y falto de espíritu que le es propio a todo comercio, a todo lo exclusivamente mercantil, para elevarse a la esfera más pura, no materialista, del

⁸³ Publicada póstumamente, luego de su suicidio en Petrópolis (Brasil). Para profundizar sobre la amplia acogida de la judeofobia en el pensamiento finisecular y en la cultura popular europea, puede verse (entre la profusa bibliografía existente), MOSSE (1997a y b); STROMBERG (1990); SCHORSKE (2011); BLACKBURN y ELEY (1989).

espíritu, como si pretendiese –para emplear la terminología wagneriana–, salvarse a sí mismo, y salvar a la raza, de la maldición del dinero (ZWEIG, 1942: 21).

Como hemos señalado, la caracterización posterior del compositor alemán como un ferviente antijudío –además de filiarse a la adhesión al nazismo que manifestó la esposa de su hijo, Winifred Wagner–, comenzó a ser resaltada como elemento esencial a partir de la utilización simbólica que realizó Adolf Hitler y el nacionalsocialismo durante el Tercer Reich.⁸⁴

El debate actual retoma las líneas fundamentales de las tradiciones interpretativas dicotómicas: entre una visión de su obra como una alegoría del colapso de la civilización burguesa (perspectiva cuyo referente más emblemático ha sido G. B. Shaw), y otra visión que señala la existencia de un componente proto-fascista y anti-judío (representada por las aproximaciones de Theodor Adorno⁸⁵ y otros). Wagner manifestó un interés evidente en las teorías de Bakunin y Prudhon. Si bien no fue un claro activista, incorporó estas ideas en sus obras y en sus escritos políticos. Como ha señalado VAN DER DEER HAMILTON (1993: 193), a fines del siglo XIX, en el núcleo de la política anarquista, las posturas reaccionarias y de izquierda tendían a confundirse. Esos puntos de contacto son los que podrían llegar a explicar las posiciones políticas contradictorias que asumió el compositor alemán a lo largo de su vida.

Recientemente, el filósofo francés BADIOU (2013) propuso una aproximación superadora: la “unidad artística-política del acontecimiento llamado Wagner”, descontextualizando su obra de las interpretaciones propias de su momento histórico. Para Badiou (ŽIŽEK, 2013), la obra de Wagner representa una visión del estancamiento de la modernidad europea, y de una respuesta a él, que no puede concebirse como protofascista.

⁸⁴ Simbolismo que, por otra parte, incluyó a personalidades como Beethoven, Bach, Schiller, Goethe y otras que, según la ideología nazi, representaban a la “Verdadera Alemania”. Véase, FRIEDMANN (2010). El eco de esta controversia es largo, tanto entre los wagnerianos como entre los anti-wagnerianos, a tal punto que algunos optaron por neutralizar el debate. A modo de ejemplo, la Revista de la Asociación Wagneriana de Barcelona dedicó, en uno de sus números, un artículo que recuerda a “Dos Wagnerianos proscritos”, uno de ellos, un crítico musical olvidado por sus simpatías nazis –Alfred Lorenz –, y, el otro, un músico judío, amigo y ayudante del propio Wagner –Joseph Rubinstein– (MOTA, 2007).

⁸⁵ Señala LUIT (2011: 10): “Adorno dedicó muchos escritos a analizar el carácter profético de la obra wagneriana. Además del estudio de la adopción como música oficial del nazismo, también la estudió en tanto precursor de la industria cultural” (en su lógica, sinónimo de fascismo). Esta postura quedó clara en su ensayo titulado “*In search of Wagner*”, publicado entre 1939 y 1952. Sin embargo, en los años 60, ADORNO (2006 [1970]) cambió gradualmente su posición hacia una apreciación más positiva de Wagner.

7. Wagner en Barcelona

La afición por la música de Wagner fue un elemento constitutivo del modernismo catalán y recorrió un camino casi paralelo a la consolidación del propio Wagner en Europa.

La primera audición de una obra wagneriana en España (la “Marcha triunfal” de *Tannhäuser*) tuvo lugar en Barcelona, el 16 de julio de 1862, en el marco de los conciertos populares ofrecidos por los coros *Euterpe*, que dirigía el maestro y compositor catalán Anselm Clavé (1824-1874). Ante el éxito que obtuvo, la pieza figuró en más de una ocasión en los programas de los conciertos de la “Sociedad Coral *Euterpe*”. Para la ocasión, se reunieron 60 coristas de la Soc. Euterpe, 20 coristas del coro de tiples del Liceo, una orquesta de 60 profesores y 60 músicos de la Banda del Regimiento de la Princesa (“Eco de Euterpe”, N° 154, 16/07/1962). Estos conciertos se realizaban en las fábricas textiles e incluso Clavé llevó a cabo la realización de un coro obrero, de manera que sus propias composiciones fueron susceptibles de ser cantadas por varias voces, por personas que no sabían lo que era el solfeo⁸⁶ (IMAGEN 13).

En 1866, apareció, en Barcelona, “La España musical”, que puede ser considerado el primer periódico divulgador de la obra de Wagner en dicha ciudad. A través de esta publicación, “los barceloneses pudieron tener noticias de diversas particularidades de los estrenos de sus dramas en diversas ciudades, de la vida del músico alemán”⁸⁷, e, incluso, de la defensa de la obra wagneriana (fuera para comentar el éxito de algunos estrenos o para afrontar a sus detractores) (JANÉS I NADAL, 2013: 22-24). Felipe Pedrell⁸⁸ fue uno de sus redactores frecuentes. Posteriormente, en 1874, se formó la primera “Sociedad Wagner”, antecesora de la Wagneriana de inicios del siglo XX. Allí se reunieron los primeros wagnerianos, músicos, aficionados, intelectuales y editores, quienes ofrecieron la

⁸⁶ Señala Duarte (1998: 123-124) que el movimiento impulsor de coros obreros y populares iniciado en Cataluña por Clavé, sirvió de modelo para el proyecto que el republicano Carlos Malagarriga quiso llevar a la práctica en Buenos Aires, a fin de modernizar las prácticas sociales de los españoles, en reemplazo del carnaval. También el wagneriano Josep Rodoreda (1851-1922), autor de “Virolai”, una de las composiciones más populares de Cataluña, y primer director de la Banda Municipal de Barcelona, dio regularmente conciertos populares por los barrios periféricos. En 1905, partió hacia Argentina, donde ofreció conciertos y permaneció hasta su muerte en 1917 (INFIESTA Y MOTA, 2008: 75).

⁸⁷ Como, por ejemplo, el estreno de *Parsifal* en Bayreuth (1882) y el fallecimiento de Wagner (1883).

⁸⁸ (Barcelona, 1841-1922). Es considerado uno de los más ilustres compositores españoles del siglo XIX, por haber sido uno de los primeros en estudiar lo que se consideraba música folclórica española, por ejemplo, el flamenco.

presidencia honoraria al propio Wagner, propuesta que éste último aceptó (JANÉS I NADAL, 2013: 26). Como hemos visto, se trataba de difundir el proyecto de construcción del teatro en Bayreuth y la formación de las sociedades para ayudar a solventarlo.

IMAGEN 13

Enric Morera dirigiendo un coro masivo



Fuente: SOLDEVILA (1955: 202).

Más tarde, Joaquín Marsillach Leonart, un joven estudiante de medicina que, además, había conocido y tratado personalmente a Wagner, publicó, en 1878, un famoso escrito: “Richard Wagner. Ensayo biográfico y crítico”, que tuvo una gran repercusión,

incluso fue traducido al italiano. Marsillach se inspiró en “El drama musical” de Edouard Schuré.⁸⁹ El prólogo estaba escrito por su profesor y amigo, Josep de Letamendi.⁹⁰

En 1882, se estrenó *Lohengrin*, bajo la conducción del maestro Josep Goula, compositor y director que más tarde emigraría a Argentina (Buenos Aires).

IMAGEN 14

Fotografía del escenario del *Palau de la Música Catalana*



Fuente: <http://www.palaumusica.cat/es>

En 1892, en el desaparecido Teatro Lírico, el maestro Antoni Nicolau dio a conocer, en Barcelona, la gran escena de la Consagración del Grial de “Parsifal”⁹¹ y, en 1896,

⁸⁹ Esta obra también formó parte de las lecturas de Ricardo Rojas, véase, CAPÍTULO 8. Para la recepción francesa de Wagner, véase, up supra.

⁹⁰ “La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral” es el título de la carta-prólogo al libro de su discípulo (JANÉS I NADAL, 2013: 57). En 1878, el referido prólogo fue traducido al alemán a instancias del propio Wagner para ser publicado en las “*Bayreuther Blätter*” (periódico oficial del teatro wagneriano construido en Bayreuth), con un prefacio muy laudatorio del compositor alemán sobre la gran personalidad de Letamendi. Sobre el mismo, señala uno de los fundadores de la Wagneriana –Luis Suñé–, “[...] además de médico era literato, filósofo, poeta, matemático, orador, políglota, pintor, músico y compositor” (SUÑÉ, 1999: 4-5).

⁹¹ El Festival de Bayreuth estableció un monopolio absoluto sobre las representaciones de “Parsifal” (última obra del compositor alemán), que sólo podrían darse fuera de Bayreuth 30 años después de la muerte de su autor, es decir, en 1913. El 1 de enero de 1914 tuvieron lugar las primeras representaciones “legales” fuera de

fragmentos de “El Anillo...”. A partir de esas fechas, comenzó en Barcelona un movimiento wagneriano que constituyó uno de los más curiosos fenómenos sociales de la ciudad condal (DUMESNIL, 1956).

Los principales medios de difusión fueron –además de “La España Musical”–, “Arte y Letras”, “Hispania” (donde escribió Joaquim Pena, crítico musical de quien hablaremos en el próximo apartado), “Ilustración Musical Hispanoamericana” y “La música ilustrada Hispano-Americana”, además de los diarios “La Publicidad” y “La Vanguardia”.

Si volvemos a la conexión con el modernismo catalán, el rasgo wagneriano de este movimiento quedó marcado, en lo arquitectónico, con la edificación del *Palau de la Música*⁹² en Barcelona (1908). Aunque el origen concreto del edificio residió en una entidad coral,⁹³ el –*Orfeó Català*–, el *Palau* fue “la cristalización de una serie de elementos sociales y culturales: el resurgir de la colectividad, la recuperación de la identidad política, el afianzamiento económico, la exaltación de una ideología vitalista, y la nueva concepción del hecho artístico, fundamentado en la total integración de las artes” (MUNTADA y SALA, 1991). Así, en la boca del escenario se contraponen la alegoría de la canción popular catalana –el busto de Anselm Clavé– y la evocación de la música moderna a partir de una *Walkyria* que termina en el busto de Beethoven. En la fachada de este edificio modernista, se halla un busto de Wagner, seguido de los de Bach, Beethoven y Palestrina.

Como señala JANÉS I NADAL (2013: 277), la influencia de Wagner fue muy plural en la sociedad barcelonesa, tanto, que, en algunos momentos de euforia, justificó la denominación de “ciudad wagneriana”. “Wagnerismo y Cataluña representaban entonces la misma cosa” (INFIESTA y MOTA, 2008: 76). Se había conformado una “consciencia wagneriana barcelonina” [sic] (VALLS, 2013: 7). El ferviente entusiasmo de las primeras

Bayreuth: la primera de ellas –que empezó la noche del 31 de diciembre de 1913, adelantándose en una hora y media, debido a la diferencia horaria entre Bayreuth y Barcelona–, se dio en el *Gran Teatre del Liceu de Barcelona*. Para profundizar sobre Bayreuth, véase, up supra, así como el CAPÍTULO 9 para el estreno de “Parsifal” en Buenos Aires.

⁹² El *Palau de la Música Catalana* fue construido entre 1905 y 1908 por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner como sede del *Orfeó Català*, financiado con fondos procedentes de una suscripción popular. De esta época, data cierto enfrentamiento con el *Teatro del Liceu*, ya que el *Palau* surgió como alternativa al primero.

⁹³ La práctica coral tuvo un rol importantísimo en el movimiento modernista catalán. AVIÑO (2005: 118) señala que la aportación coral tenía el interés de propagar los valores sonoros en amplias capas de población, a través de protagonistas activos: los cantores, sus familias, directamente afectadas por el movimiento, y la ampliación del público.

décadas del siglo XX, de la mano del accionar de la Asociación Wagneriana, dio lugar a la aparición de revistas, obras literarias y pictóricas inspiradas en su obra, ensayos y escritos de los más importantes artistas e intelectuales y críticas de las representaciones en el *Liceu* y el *Palau*, etc. “Wagner aparecía como la encarnación del arte y no sólo de la creatividad musical” (SOBREQÜÉS I CALLICÓ, 2013: 13). Este entusiasmo traspasó el campo intelectual y artístico: podemos rastrear su presencia también en la vida popular de la ciudad.⁹⁴ Sin embargo, para difundir en Barcelona la obra de Wagner, la Asociación Wagneriana se topó con un gran obstáculo: el público burgués del *Liceu* –la autoridad artística de la ciudad–, que arribaba tarde a la función, miraba con sus binoculares todo menos el escenario y estimaba más las cantantes líricas italianas (JANÉS I NADAL, 2013: 147). De todos modos, y frecuentemente, el drama wagneriano fue utilizado por la alta burguesía para marcar su distinción y ello motivaba la caracterización de esta clase como snob por parte de quienes creían comprender verdaderamente y en términos artísticos dicha obra (músicos, artistas o pequeños burgueses). Según Pere Coromines: “la razón es que el grueso del público y sobre todo el que forma nuestra burguesía, suele cubrir tímidamente su gusto musical con una capa de snobismo. Mientras predica que Wagner es un gran músico, no se fastidia yendo a [ver] ‘Parsifal’” (JANÉS I NADAL, 2013: 148).

Las causas de esta fuerte afición por Wagner son múltiples y se trata de un tema de indagación vigente. La idea típicamente wagneriana de “redención” se encuentra usualmente señalada en algunos escritos de los wagnerianos, ya sea como sinónimo de modernización cultural o renovación estética. Por ejemplo, para Josep de Letamendi:

[...] el Wagnerismo era la alternativa superadora de la incultura colectiva, tenía entonces una proyección social que traspasaba el hecho artístico. El arte total wagneriano era la redención y el proyecto de vida para la Humanidad, y el camino de regeneración para una España que vivía las consecuencias de la derrota de 1898, [...]

⁹⁴ “Podía registrarse el residuo de la obra wagneriana traducido en nombres. En este primer tercio del siglo, diversos comentaristas utilizaron como pseudónimos nombres wagnerianos, aparecieron obras publicadas por la editorial ‘Musicografía Wagner’, se vendían bombones ‘Wotan’, cigarrillos ‘Lohengrin’, los aficionados al cine podían ir al cinematógrafo ‘Walkyria’ (calle de Sant Antoni cantonada Riera Alta), y los amantes de la tertulia podían reunirse en ‘El oro del Rhin’ (Gran Via cantonada Rambla de Catalunya). También, en la montaña de *Montjuïc* había un merendero llamado ‘La walkiria’ y en la misma zona de la ciudad siguió existiendo un pasaje de nombre ‘Walkiria’. En septiembre de 1907 se le dio el nombre de ‘Wagner’ a una calle de *Gràcia* (hoy Siracusa) y en octubre del mismo año se trasladó el nombre del compositor a un barrio del Putxet que se había autodenominado “Wagner de Gràcia” y que desapareció al abrirse la calle Gral. Mitre” (JANÉS I NADAL, 2013: 149).

aparecía, por tanto, como la salida cultural y artística que habría de potenciar el renacimiento colectivo de un país en decadencia política y moral (SOBREQUÉS I CALLICÓ, 2013: 12-13).

La wagnerofilia también se fundamentaba, entonces –entre otros motivos–, en la propuesta de “obra de arte total”, como camino idóneo para crear un teatro lírico nacional (CERDÀ I SURROCA, 1999: 5). Por otra parte, las tramas argumentativas de los dramas, sobre todo en el caso de “Parsifal” (que transcurre parcialmente en el castillo de *Monsalvat*, norte de España), permitían interpretar la idea de un norte hispano espiritual y culturalmente identificado con el resto de Europa y remontarse al medioevo para fundamentar la independencia de Cataluña del Estado español.⁹⁵ Según MACEDO (1998: 98), el wagnerianismo se relacionaba con la voluntad modernista de Cataluña de formar parte del norte de Europa, es decir, con la ilusión de mover simbólicamente la frontera pirenaica. Posiblemente, el espectro de aficionados también podía incluir, desde los más místicos y cristianos, hasta los que consideraban la faceta revolucionaria y humanista de Wagner como su personalidad legítima, es decir, aquel que había participado de la revolución de 1849 en Dresde y había sufrido el exilio de su tierra durante doce años.

7.1 La fundación de la Asociación Wagneriana de Barcelona

Fueron varios los espacios de sociabilidad que propiciaron la formación de la Asociación Wagneriana en Barcelona. En este proceso, seguimos el testimonio de uno de sus fundadores, Luis Suñé.⁹⁶

Como apuntamos *up supra*, en enero de 1900, se fundó, en Barcelona, el semanario *Joventut*, dedicado al arte, la literatura y la ciencia, que contó con la colaboración de eminentes personalidades del mundo cultural de la época. En esta revista, en ocasión de las representaciones liceístas, Joaquim Pena publicó una serie de artículos donde realizaba una severa crítica a las ejecuciones por parte de artistas y dirigentes, remarcaba los principales

⁹⁵ Establecida vagamente en el norte de España, muchos modernistas concebían esta ópera como una obra alemana sobre Cataluña. Véase, CAPÍTULO 9.

⁹⁶ A partir de una conferencia dada por él en el Salón del Tinell del Ayuntamiento de Barcelona el día 28 de noviembre de 1951 con motivo del 50º aniversario de la fundación de la *Associació Wagneriana* de Barcelona. Publicado por el órgano de difusión de la AWB en castellano “Wagneriana Castellana”, gracias a la donación del texto por parte de la hija de Suñé, Isabel.

defectos, errores y supresiones y señalaba, con precisión, los lugares donde residían las fallas artísticas. Estos artículos generaron una polémica entre sus defensores y detractores. Al mismo tiempo, Antonio Ribera, Salvador Vilaregut y, muy especialmente, el propio Pena, escribieron, en la mencionada publicación, una extensa e interesante información sobre los Festivales de Bayreuth, que se celebraban desde el año 1876, y de las notables versiones realizadas en el “Teatro del Príncipe Regente” de Munich:

Su lectura indujo, casi sin querer, a forjar comparaciones con las representaciones de esta ciudad, algunas de las cuales resultaban, en general, algo tanto distanciadas de aquellas en el concepto de realización artística adecuada. Además no había traducciones fieles de los poemas. Gran parte del público no entendía nada del valor real de tales obras y por lo tanto las aceptaba tal como eran servidas, más o menos desvirtuadas⁹⁷ (SUÑÉ, 1999: 7).

En este contexto, tres estudiantes de la facultad de medicina: Josep M. Ballvé, Amali Prim y el propio Suñé, junto a un conocido crítico de teatro –Rafael Moragas– iniciaron una serie de encuentros donde analizaban las partituras y libretos wagnerianos y ejecutaban algunos fragmentos de sus obras. De este pequeño grupo surgió la idea de formar una Asociación, proyecto que también tenía el hijo de Moragas, estudiante de derecho, y Alfonso Gallardo, estudiante de ingeniería. Moragas propuso visitar a Pena para conocer su opinión y pedirle consejo (SUÑÉ, 1999: 8). Pena estuvo de acuerdo y, para contribuir a la causa, se encargó de redactar una nota que fue publicada en el mes de octubre de 1901 en la prensa de la ciudad: “La comisión iniciadora de la ‘*Agrupació wagnerista*’, tiene el gusto de participar a los socios inscritos y demás aficionados, que el sábado 12 del corriente a las diez de la noche, tendrá lugar la primer reunión en el local de los *Quatre Gats*” (“La Vanguardia”, 11/10/1901, cit. por JANÉS I NADAL, 2013: 80). En esta reunión –a la cual asistió una numerosa concurrencia–, se expusieron los medios y las finalidades de la misma y se nombró una comisión gestora encargada de los trabajos preliminares, como redacción de los estatutos, domicilio, adhesiones, propaganda, etc. El 19 de octubre, en el mismo local, se realizó otra reunión en la que se leyeron, discutieron y aprobaron los estatutos y se eligió a la junta directiva que quedó conformada de la siguiente manera: Joaquim Pena

⁹⁷ Estas comparaciones también fueron efectuadas por los aficionados porteños, unos años mas tarde. Véase CAPÍTULO 9.

(presidente), Salvador Vilaregut (vicepresidente), Antoní Ribera (director artístico), Rafael Moragas (secretario), Amali Prim (vice-secretario), Luis Suñé (tesorero), Antoni Colomé (contador) y Geroni Zanné (bibliotecario) (“La Publicidad”, 21/10/1901, cit. por JANÉS I NADAL, 2013: 80).

Finalmente, el 2 de noviembre se realizó una tercera reunión en el mismo café, donde se hicieron los trámites legales para dejar constituida la sociedad y los juramentos de los socios directivos. En síntesis, un grupo de jóvenes, estudiantes universitarios, intelectuales nucleados en torno a *Juventut* y las tertulias que se organizaban en el café *Els Quatre Gats* fueron los espacios de sociabilidad que propiciaron la formación de la Asociación Wagneriana.⁹⁸

Al decir de Vilaregut, la entidad se planteó como una fundación artística no sólo musical, ya que –para ellos– el arte de Wagner era integral, es decir que, además de considerarlo como músico, lo consideraban también como poeta dramático y pensador. La misión de la Asociación Wagneriana de Barcelona [en adelante, AWB] era más educativa que recreativa y, en lugar de lograr simplemente la ejecución de las obras, se proponía profundizar en su estudio para descifrar y propagar su significado (SUÑÉ, 1999: 9). Según los primeros artículos del estatuto, sus objetivos eran –además de prohibir los juegos, debido a que muchas asociaciones musicales en tiempos pasados habían devenido en casinos⁹⁹–:

- A. Estudiar a conciencia la obra wagneriana por medio del análisis poético, musical y filosófico de las obras escénicas y teóricas de Ricardo Wagner y también todas las que directa o indirectamente hayan tenido influencia o hayan sido una derivación.
- B. Preparar la realización práctica de la mencionada obra, fomentando la formación de artistas catalanes aptos para su ejecución, por medio de una escuela de canto y declamación, en catalán, donde se enseñe el estilo de la interpretación del drama lírico.
- C. Propagar y desarrollar las ideas wagnerianas, inculcando la afición a su estudio por medio de traducciones de las obras de Wagner y de sus mejores comentaristas y fundando una revista wagneriana.¹⁰⁰

⁹⁸ Colaboradores de *Juventut*, y, al mismo tiempo, miembros de la Asociación Wagneriana fueron, por ejemplo, Joaquim Pena, Xavier Viura y Geroni Zanné; Miquel Domènech i Español, Adrià Gual, Carme Karr, Lluís Via (fundador de la revista) y Salvador Vilaregut, entre otros.

⁹⁹ Dela misma manera, el *Casal Català* de Buenos Aires prohibirá el alcohol y los juegos en sus estatutos. Véase CAPÍTULO 6.

¹⁰⁰ “*Estatuts de l’Associació Wagneriana*”, artículo 1, citado por AVIÑO (2005: 117).

Señala AVIÑO A (2005: 118) que dicha entidad removió los ambientes culturales de la ciudad al implicar a los músicos profesionales, la burguesía ilustrada, los artistas y los profesionales liberales, según se puede comprobar en el listado de socios protectores, fundadores y corresponsales. Buena parte de los propósitos antes mencionados fueron alcanzados, en especial los referentes a la divulgación y el estudio de la obra de Wagner (conciertos, audiciones, conferencias, estudios ensayísticos), la promoción de una escuela de canto y la traducción de los libretos a la lengua catalana, además de transcripciones de partituras para canto. Según CERDÀ I SURROCA (1999: 5), Joaquim Pena tradujo, junto a Zanné, Xavier Viura y Josep Lleonart Marsillach, los libretos de las óperas del compositor alemán a la lengua catalana.¹⁰¹ A estos nombres, añadimos los de Antoni Ribera, Salvador Vilaregut, Joan Maragall y Anna D’Ax (Nuria Sagnier) (JANÉS I NADAL, 2013: 189-250).¹⁰²

8. Consideraciones parciales

La circulación e influencia de la obra wagneriana se situó en una época pos-romántica marcada por el industrialismo, la fe en el progreso humano a través de la ciencia (Positivismo), “el ascenso de las naciones”, la competencia entre ellas y el pasaje hacia un período de desencantamiento con la modernidad –vivido por los contemporáneos como un sentimiento de hastío–, que, en el pensamiento y en las artes, recibió el nombre de modernismo. Este último contexto fue el de la recepción más entusiasta hacia el arte de Wagner, cuando finalmente éste había logrado cierto reconocimiento social, había trascendido las fronteras germanas, proyectándose hacia el resto de Europa y más tarde América, y conquistado el visto bueno del recientemente creado Imperio Alemán.

Esta aclamación de Wagner, que unía de una manera absolutamente original la tradición con la modernidad, se constata, fundamentalmente, entre las distintas burguesías (altas, medias y pequeñas), y, en menor medida, entre la antigua aristocracia. El lento

¹⁰¹ Por ejemplo, entre 1901 y 1906, se tradujeron y publicaron las siguientes versiones al catalán: *El Capvespredels Déus* (Zanné y Ribera); *L’Or del Rhin* (Vilaregut y Ribera); *La Walkyria* (Viura y Ribera); *L’Holandès Errant* (Viura y Ribera); *Siegfried* (Viura y Pena); *Els Mestres Cantaires de Nurenberg* (Viura y Pena); *Lohengrin* (Viura y Pena); *La Posta dels Déus* (Viura y Pena); *Rienzi* (Viura y Pena); *Tristany i Isolda* (Zanné y Pena), (JANÉS I NADAL, 2013: 91).

¹⁰² Véase, Anexo: Documentación de la AWB

acceso de las burguesías al poder político (aunque no se sucedió de igual manera en cada país) generó una búsqueda de legitimación social que, en muchos casos, fue a través del intento de asimilación con la cultura aristocrática y el mecenazgo artístico (SCHORSKE, 2009: 33). Esto estimuló la aceptación social del arte, su producción autónoma y, en el caso que analizamos, favoreció la formación de revistas y asociaciones promotoras del wagnerianismo que, iniciadas en Alemania, se dispersaron por toda Europa. Incluso por fuera de esas asociaciones, el impacto de la obra wagneriana fue muy grande, generando un amplio espectro de interpretaciones alrededor de la misma.

Como vimos, para comprender la recepción del arte wagneriano durante el siglo XX, resulta necesario señalar un antes y un después del ascenso de los totalitarismos, el holocausto judío y la Segunda Guerra Mundial. Estos dolorosos acontecimientos tendieron un velo de oscuridad sobre Wagner y su obra, debido a la apropiación simbólica que Hitler realizó de la misma. Por ello, para entender cómo interpretaron la obra wagneriana los sujetos de estudio de nuestra investigación, nos hemos centrado en las recepciones anteriores al ascenso del nazismo.

Las distintas versiones de la obra de Wagner, no sólo se inspiraron en el contenido preciso de sus dramas musicales, sino también –y a veces con mayor fuerza– en etapas particulares de su trayectoria vital, a través de la lectura de sus escritos, declaraciones de terceros, de sus artículos o de su propia autobiografía. Así, encontramos –de acuerdo a las comunidades interpretativas, sus contextos, correlaciones de fuerza e intereses–, la valorización del aspecto innovador y transformador de su arte (mayormente en Francia y Gran Bretaña), la exaltación de su propuesta revolucionaria de cambio social a través del arte, donde arte y política iban de la mano (sobre todo en Rusia, Gran Bretaña y también Francia), la visión que permitió pensar las identidades nacionales a partir de su obra (en los rivales operísticos de la época: Alemania e Italia), la perspectiva conservadora y la místico-cristiana, más cerca de las recepciones en su país natal. Estas interpretaciones no se concibieron necesariamente de forma separada –como expusimos con fines esquemáticos–, sino que se combinaron para dar lugar a representaciones específicas, de acuerdo a las circunstancias de cada contexto. Cabe señalar además, la novedosa influencia que ejerció en los diversos campos literarios nacionales en ciernes, proyección que no había adquirido ningún otro compositor en cuanto a su profundidad y alcance.

La fundación de la AWB debe inscribirse en esta coyuntura de modernización social y cultural. La entidad se caracterizó por su pluralismo, en cuanto reunió artistas de variadas disciplinas (pintores, escritores, músicos), promotores culturales, aficionados, burgueses ilustrados y profesionales. Es por ello que se autodenominó como una sociedad artística y no sólo musical, ya que su concepción del arte wagneriano estaba presidida por la idea de “obra de arte total”. La asociación otorgó, además, una gran importancia a la traducción de los dramas wagnerianos al catalán, al editar y difundir estas obras para su conocimiento. Esta profusa actividad de traducción guardó relación con el resurgimiento de la lengua y la cultura catalanas y el objetivo de contribuir a definir un “ser nacional catalán”.

En el campo cultural y musical barcelonés, los wagnerianos de la AWB mantuvieron una fuerte rivalidad con la empresa del “Gran Teatro del Liceo”, por sus puestas en escena (más cercano a la ópera tradicional italiana), y buscaron un espacio de renovación en torno al recientemente creado *Palau* de la Música Catalana. En síntesis, la fe en la inspiración que la obra wagneriana daría a la concreción de un arte nacional catalán, hizo fuerte al movimiento –que tenía raíces populares, como vimos a través de los pioneros coros obreros de A. Clavé– y lo convirtió en un fenómeno que trascendió los círculos de la sociabilidad burguesa.

Si la eficacia de toda representación radica en el reconocimiento, la adhesión o la distancia de los destinatarios con los mecanismos de persuasión puestos en acción (CHARTIER, 1996), podemos decir que los aficionados wagnerianos pusieron en circulación una serie de tópicos y símbolos que trazaban una imagen idealizada del proyecto wagneriano –quizás también una esperanza colectiva sobre el arte del futuro.

La novedad que introdujo y el carácter polémico del arte de Wagner se proyectan aún sobre nuestro tiempo, a juzgar por la gran producción académica y ensayística que continúa reflexionando sobre sus significados y elaborando nuevas preguntas.

CAPÍTULO 5

LOS ESPACIOS DE LA CULTURA MUSICAL PORTEÑA

El impulso modernizador liderado por el Estado argentino y por grandes sectores de la elite gobernante marca el ritmo y da el tono al período que se abre en 1880. Para esa modernización, se necesitaba construir una capital que estuviera a la altura de las europeas, en tanto el proceso de modernización económica, política y socio-cultural permitiría la consolidación de un estado-nación integrado a un orden internacional.

En este capítulo, analizamos, en primer lugar, cómo ocurrió la conversión de Buenos Aires en capital de la nación y, en este sentido, cuáles fueron los grandes cambios acontecidos, aquellos que marcaron su conversión en una metrópoli, centrándonos, fundamentalmente, en el arribo de la gran inmigración ultramarina y el impacto en los procesos de urbanización. Ello nos permitirá detectar los espacios de sociabilidad cultural y literaria donde las élites dirigentes (intelectuales, políticas y económicas) y otros grupos sociales desarrollaron proyectos de formación de una nacionalidad argentina, así como indagar en la naturaleza de esos mismos espacios como lugares donde transcurrían las inquietudes intelectuales, artísticas y musicales, en particular. Por último, examinamos el mundo de la ópera, cómo se constituía, cuáles eran sus principales teatros (circuitos teatrales), así como sus audiencias. En este sentido, nos preguntamos por la relación entre este género teatral, las culturas de las élites y las culturas populares a fines del siglo XIX y comienzos del XX, teniendo en cuenta el desplazamiento producido ante el fenómeno migratorio señalado más arriba.

1. La modernización de Buenos Aires

Existe un consenso historiográfico frente a la caracterización del período de la historia argentina comprendido entre los años 1880 y 1910 como una etapa de

modernización económica, política y socio-cultural, que permitió la consolidación de un estado-nación integrado a un orden internacional marcado por los ciclos del capital. Es sabido que la existencia de una organización política-institucional estable permitió conjugar diversos factores productivos (inversiones de capital, ferrocarriles, inmigración masiva, etc.), que, sumados a otros cambios culturales como la secularización, dieron legitimidad a la preeminencia del pensamiento liberal-conservador.

Para los políticos e intelectuales argentinos de las últimas décadas del siglo XIX era necesario impulsar la entrada del país a la “modernidad”,¹⁰³ aunque las consecuencias no fueran las deseadas. Entre los nuevos desafíos se encontraba el mundo obrero en ciernes, la integración al país de una población inmigrante de gran impacto en la sociedad preexistente por el relativamente escaso volumen de esta última en comparación con el conjunto arribado, la posibilidad de incorporación de esas “masas” a la vida política y, para ello, la definición de una nacionalidad. Esos problemas trataron de resolverse tanto por vía coercitiva (leyes de residencia y de defensa social, estado de sitio, etc.), como por medio de la búsqueda del consenso, centrado en la inclusión de los extranjeros a una nacionalidad argentina a la que había que darle un contenido y símbolos precisos (TERÁN, 2012: 120).

La Capital Federal de la República Argentina (1880), ciudad de Buenos Aires, representa un microcosmos de este proceso de modernización, en tanto punta de lanza de las amplias transformaciones que se suscitarían con diversos ritmos, grados y particularidades en todo el país. La conversión de la capital en una ciudad moderna, es decir su “metropolización” tuvo como uno de sus factores fundamentales el ingreso de grandes contingentes inmigratorios que, sumados a los habitantes nativos (gran parte de ellos provenientes del interior de la provincia de Buenos Aires), conformaron una sociedad culturalmente heterogénea.

¹⁰³ Este ingreso al orden internacional significaba –en gran medida– compartir el proyecto llevado a cabo por las élites europeas y americanas, en donde las naciones viables eran aquellas dotadas de una “raza blanca” y de religión cristiana. Es por ello que la apropiación de las tierras indígenas llevada a cabo por el Estado argentino no fue acompañada por un proceso de integración de las poblaciones indígenas (si bien algunos lo proponían), sino que se buscó su subordinación y, cuando no fue acatada, su exterminio. Fue la solución que llevó al poder al sector político representado por el general Julio A. Roca y que dio inicio a lo que Natalio BONATA (1994) definió como “el orden conservador” centrado políticamente en la hegemonía del Partido Autonomista Nacional.

Entre 1895 y 1909 (catorce años), la población total de Buenos Aires prácticamente se duplicó. Este crecimiento fue un fenómeno sin precedentes en Argentina, en cuanto a la magnitud del cambio operado, transformación comparable a la que vivían las grandes urbes como Londres, París, Berlín o Nueva York, ciudades tomadas como modelo en los propios censos municipales para ejemplificar la trascendencia de las mutaciones urbanas. De 1904 a 1909, es decir en cinco años, la población extranjera de la Capital Federal creció en 133.335 almas, cifra que fue ampliamente superada en los siguientes cinco años (de 1909 a 1914), con un total de 203.295 extranjeros más.

A partir de la asunción de Torcuato de Alvear como primer intendente de Buenos Aires en 1883, fue claro el reconocimiento de la necesidad de implementar reformas para hacer de la Capital una metrópoli, con vistas al modelo o paradigma que representaban por entonces las modificaciones que el Barón de Haussmann había llevado adelante en París durante el Segundo Imperio de Napoleón III. Como señala Susana NOVICK (1995), la visión urbanística decimonónica, que se prolonga en Argentina hasta al menos el Centenario de la Independencia (1910), aún no concebía la planificación urbanística a largo plazo, sino la realización de proyectos concretos (avenidas, mejoras edilicias, obras hidráulicas, saneamientos, etc.). En este sentido, Alvear realizó el trazado definitivo de los límites de la ciudad, extendió la pavimentación de sus calles, inició las obras de modernización de Puerto Madero y transformó la imagen del centro urbano con la demolición de la vieja recova que dividía en dos la Plaza de Mayo, emprendió la apertura de las grandes avenidas y diagonales, la creación de plazas y paseos –como el Paseo de la Recoleta y el Paseo de Julio–, la ampliación de hospitales y cementerios, el ordenamiento de las terminales de transporte y la Avenida de Mayo, inaugurada poco después, el 9 de julio de 1894, por el intendente Federico Pinedo (SAYTTA, 2011).

La ciudad de Buenos Aires quedó delimitada espacialmente por una matriz dual (la grilla y el parque), que aseguraba la integración de los inmigrantes y que delimitaba, a su vez, los lugares para las elites y los espacios de sociabilidad burguesa (GORELIK, 1998). Esta segregación espacial –estudiada por James Scobie (1974 y 1986) en términos de un norte que se hacía rico y un sur que se empobrecía– fue percibida por muchos contemporáneos en torno al Centenario y expresada en términos simbólicos como la

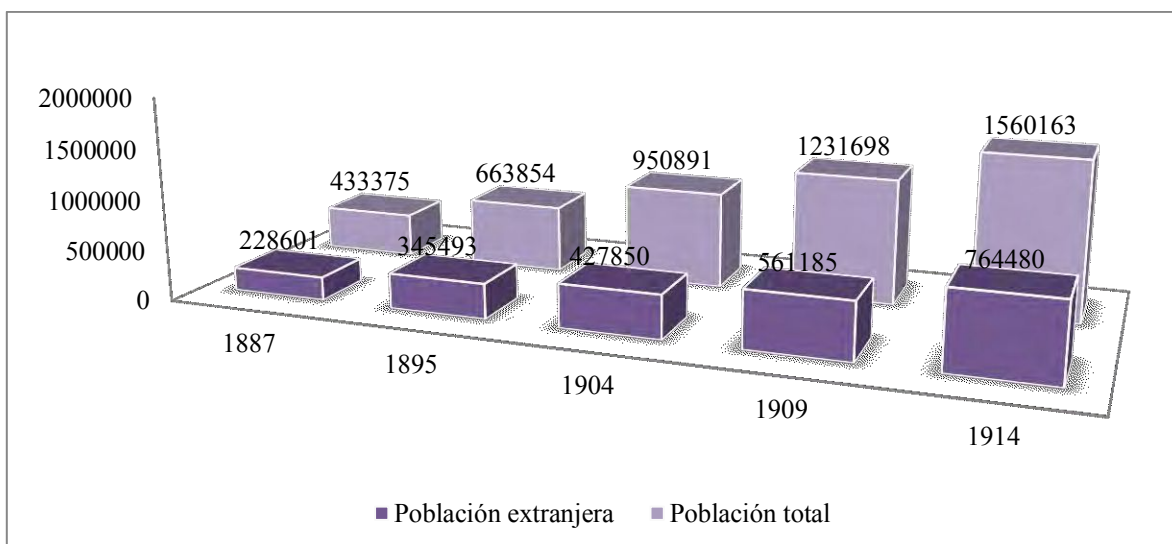
existencia de una ciudad dual: la europeizada y cosmopolita y la abigarrada de extranjeros y conflictos laborales (VALLINOTI, 2007).

CUADRO 3
Evolución de la población de Buenos Aires (1887-1914)

Año	Población nativa	Población extranjera	Saldo crecimiento Pob. Extranjera (de un censo a otro)	% Pob. nativa	% Pob. extranjera	Total
1887	204.774	228.601	-	47	53	433.375
1895	318.361	345.493	116.892	47	53	663.854
1904	523.041	427.850	82.357	55	45	950.891
1909	670.513	561.185	133.335	54.4	45.6	1.231.698
1914	795.683	764.480	203.295	51	49	1.560.163

Fuente: elaboración propia en base al Censo General Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, años 1904 y 1909; Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, años 1906 y 1914.

GRÁFICO 1
Evolución de la población de Buenos Aires (1887-1914)



Fuente: En base a datos del Cuadro 1.

CUADRO 4

Cantidad de inmigrantes españoles e italianos y proporción de ambos colectivos migratorios en la ciudad de Buenos Aires (1904-1914)

Año	Italianos	Españoles	% de italianos en el total de la Pob. de Buenos Aires	% de españoles en el total de la Pob. de Buenos Aires
1904	228.556	105.206	24	11,1
1909	277.041	174.291	22,49	14,15
1914	309.380	304.388	19,83	19,51

Fuente: Elaboración propia en base al Censo General Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, años 1904 y 1909; Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, años 1906 y 1914.

CUADRO 5

Evolución demográfica comparativa entre Buenos Aires, metrópolis norteamericanas New York y Chicago, y Barcelona (1890-1910)

Años	New York	Chicago	Buenos Aires	Barcelona
1890-1900	2.507.414	1.099.850	663.854 (1895)	510.000 (1897)
1900-1905	3.437.202	1.698.575	950.891 (1904)	537.354 (1900)
1905-1910	s/d	s/d	1.231.698 (1909)	587.000 (1910)

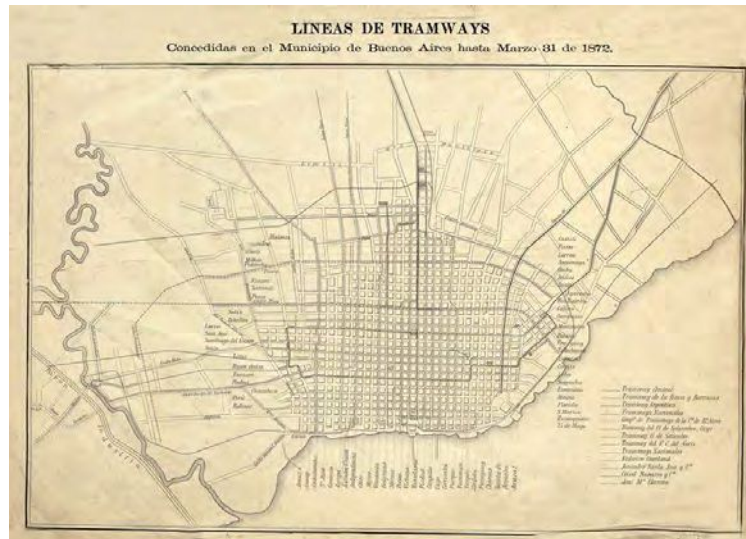
Fuente: Elaboración propia en base al Censo General Municipal, años 1904 y 1909; Instituto Nacional de Estadística Española; Anuario Estadístico de la ciudad de Barcelona, años 1904 y 1909; *The World Almanac and Encyclopedia 1902 y 1905*.

Símbolo de la primera fue la construcción de la Avenida de Mayo, cuya semejanza con un bulevar parisino fue señalada por Jules Huret en el censo municipal de 1909.¹⁰⁴ Sus veredas anchas y arboladas habilitaban el paseo, la exhibición y la observación. Allí se levantaban la Municipalidad (1891), de estilo francés y con elementos italianos, el edificio del diario “La Prensa” (1894), de “estilo Garnier”, edificios de estilo art-nouveau, oficinas, grandes tiendas, teatros (de Mayo y Avenida), enormes hoteles (Metropole, Windsor, Castelar, España), confiterías y cafés –Tortoni, Gaulois, Curuchet, El Molino–, etc. Al decir también de Huret, el aire parisino se mezclaba en esta avenida con el carácter social español aportado por el teatro y la zarzuela.

¹⁰⁴ “Buenos Aires, le jour de mon arrivée me rappel a New-York par ses cireurs de bottes, Londres par le casque noir de ses policemen et par ses banques, Paris par son Avenida de Mayo, Vienne par ses victorias à deux cheveux, l’Espagne par ses maisons à façades plates et à fenêtres grillées, et par se qui reste de caractéristique dans certain quartiers”, “Buenos Aires. Premières impressions d’un étranger” (Censo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1909, p. 489).

IMAGEN 15

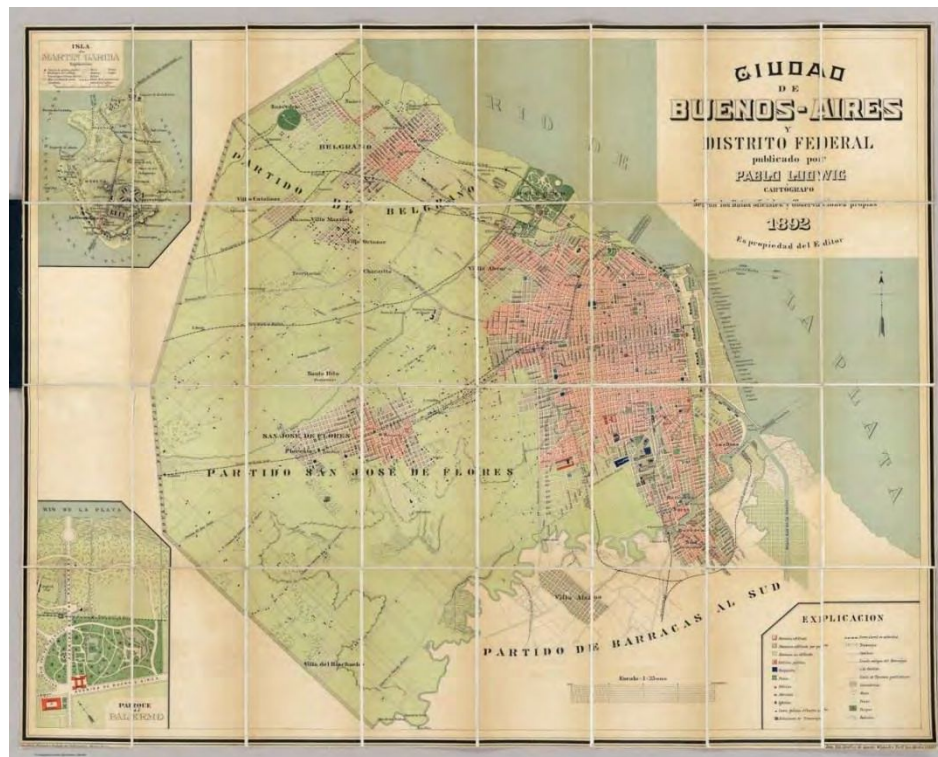
Plano de Buenos Aires - Líneas de tranvías hasta 1872



Fuente: <https://www.geografainfinita.com/2018/06/la-evolucion-de-buenos-aires-a-traves-de-los-mapas/>

IMAGEN 16

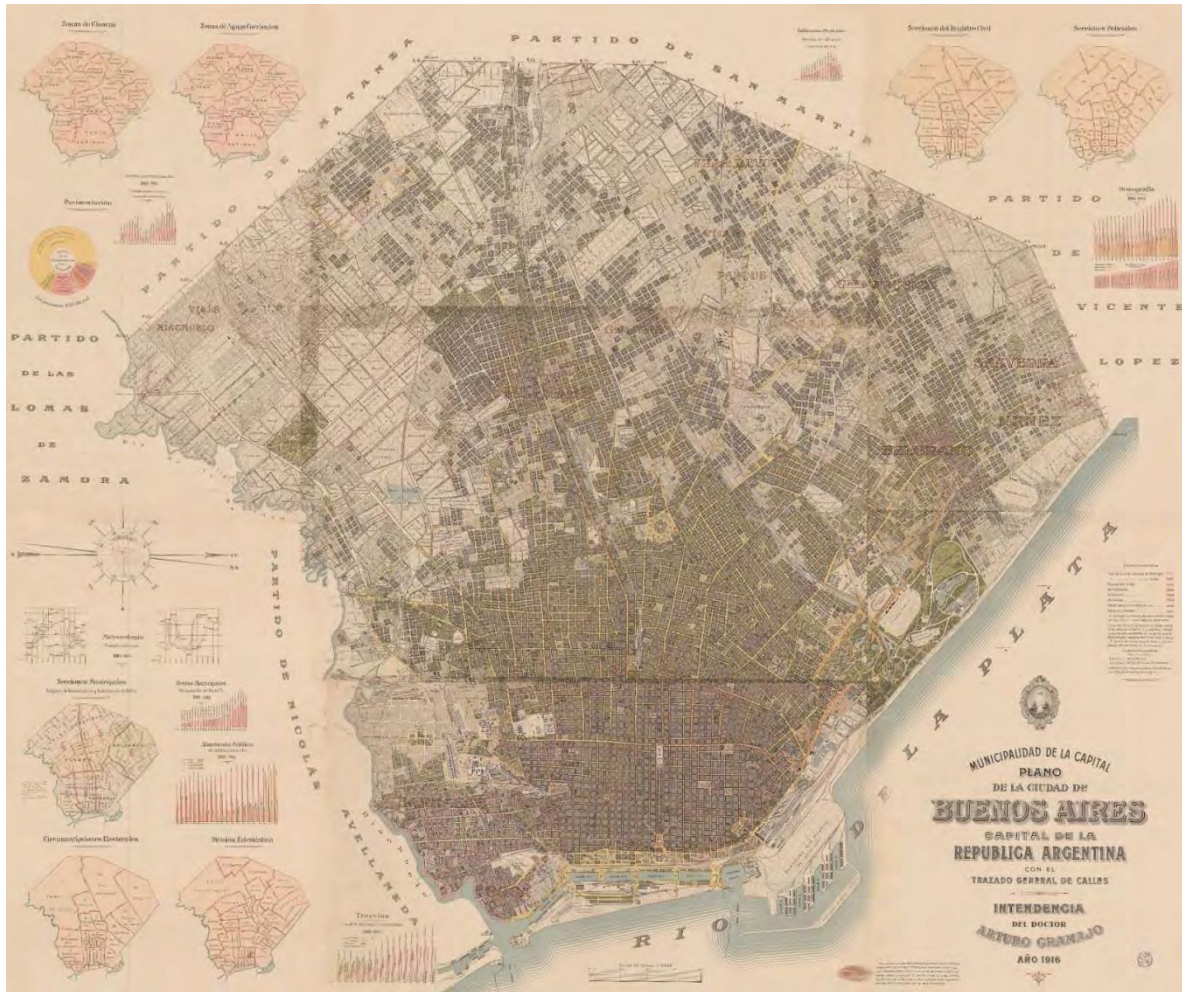
Plano de la Ciudad de Buenos Aires y Distrito Federal 1892



Fuente: www.badd.com.ar

IMAGEN 17

Plano de la ciudad de Buenos Aires Capital de la República Argentina (Municipal) 1916



Fuente: <https://www.geografiainfinita.com/2018/06/la-evolucion-de-buenos-aires-a-traves-de-los-mapas/>

Cambios sociales, transformaciones urbanas, diversidad cultural, variables que llevaron a los miembros de las elites criollas tradicionales a evocar con nostalgia el pasado y cuestionar el presente de una ciudad que se juzgaba mercantilizada, postura inmortalizada en la obra literaria “La Gran Aldea” de Lucio V. López (1884).

2. Instituciones, agentes y prácticas culturales

Los jóvenes, progresistas y liberales,¹⁰⁵ identificados frecuentemente como “generación del 80” por haber vivido su juventud durante la época de organización definitiva de la nación argentina (gobierno del general J. A. Roca) y su Capital Federal, dieron el primer paso en la profesionalización de las prácticas artísticas y/o científicas al impulsar instituciones, tertulias, actividades literarias, musicales y plásticas. Reconocidos por esta última labor, conviene no exagerar su papel en los procesos de autonomización de las esferas artísticas y culturales, en tanto aún la disociación con lo político-partidario no formaba parte de un clima de época (muchos de ellos ejercieron cargos públicos). En este sentido, en las últimas décadas existe una tendencia a abandonar el uso de la expresión “generación del 80” por denominaciones como “liberales reformistas”, “patriotas, cosmopolitas y nacionalistas”, “primeros modernos”, “representantes de la cultura científica”, etc. Una razón para este abandono es que “el cúmulo de actores históricos que han sido incluidos a lo largo de los años en esta expresión no puede ser insertado sin problemas en una grilla conformada por elementos fijos comunes” (BRUNO, 2007: 154). Por otro lado, el refinamiento en las preguntas y problemas hizo que deban seleccionarse ciertos sujetos centrales (y no otros) para el tipo de análisis requerido.

El surgimiento del “Ateneo” en 1892 señaló la transición y conjunción de viejas y nuevas prácticas artísticas a partir de su composición intergeneracional y el abrigo que le otorgó a diferentes posturas y posiciones estéticas e ideológicas.¹⁰⁶ De hecho, este nuevo espacio se presentó como una oportunidad para recibir y difundir las novedades artísticas europeas, sin dejar de lado al mismo tiempo, la preocupación por el resguardo y fomento de una cultura nacional. Según Laura MALOSETTI COSTA (2001: 347-353), una de las novedades más relevantes que introdujo el “Ateneo” en la vida letrada porteña fue que

¹⁰⁵ En su mayoría, profesionales egresados de la Universidad de Buenos Aires o de Córdoba, como Miguel Cané, Carlos Pellegrini, Lucio V. López, Ernesto Quesada, Vicente Fidel López; médicos como Eduardo Wilde, José María Ramos Mejía o Eduardo Holmberg, entre otros, cuyos ámbitos comunes de sociabilidad eran el Club del Progreso, el Círculo de Armas, el Jockey Club o el Congreso.

¹⁰⁶ Entre las personalidades que transitaron el Ateneo, podemos mencionar a Ernesto Quesada, Joaquín V. González, Norberto Piñero, Eduardo L. Holmberg, Alberto del Solar, Rafael Obligado, Carlos Guido y Spano, Miguel Cané, Enrique S. Fontana, Belisario Monterio, Carlos Vega Belgrano, Calixto Oyuela, Juan Antonio Argerich, Domingo Martino, Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales, además del paso de Rubén Darío, Ángel de Estrada, Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones, entre otros.

además de nuclear a varias generaciones de artistas plásticos,¹⁰⁷ científicos, filósofos, escritores y músicos, otorgó carácter público a sus actividades y debates. Los fundadores del proyecto habían convocado a representantes de variadas disciplinas artísticas para darle solidez y aprovechar las redes relacionales ya conformadas por artistas plásticos, músicos y escritores. Para el caso de los músicos, éstos se apoyaron en la creación paralela del “Conservatorio de Música de Buenos Aires”,¹⁰⁸ dirigido por Alberto Williams¹⁰⁹ –quien integraba el Ateneo– desde 1893 (BIBBÓ, 2014: 232). En la primera etapa del Ateneo, tuvieron protagonismo los pintores, escultores y músicos, posiblemente por el rechazo que habría causado en algunos letrados la elección directa de Calixto Oyuela (una figura ligada a lo tradicional, y cerrada a las novedades, según sus opositores).

Asimismo, la preocupación de la dirigencia política por la tarea civilizatoria, junto a la necesidad de lograr cohesión social frente al hecho inmigratorio, incentivaron el debate intelectual sobre la definición de una nacionalidad. Esta idea de nación debía ser, al mismo tiempo, cultural y política (en tanto cívica), de modo que la identificación con lo colectivo fuera fructífera, tuviera la finalidad de otorgar condiciones de gobernabilidad, limitar los efectos de anomia ante la situación de extrañamiento inicial y definir el liderazgo de uno de los grupos sociales dominantes (los viejos criollos por sobre los extranjeros). La educación pública se pensó, entonces, como una necesaria pedagogía cívica (LIONETTI, 2007), que permitiría generar una conciencia uniforme de pertenencia a una comunidad nacional.

El 1 de febrero de 1881 se fundó el Consejo Nacional de Educación [en adelante, CNE] y al año siguiente se convocó el Congreso Pedagógico para diagnosticar y definir la acción de los poderes públicos en materia educativa.¹¹⁰

¹⁰⁷ En las artes plásticas en particular, existió, desde 1876, la “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, primer ámbito donde se discutieron cuáles debían ser las orientaciones y características de un arte que pudiera ser considerado moderno y nacional al mismo tiempo.

¹⁰⁸ La profesionalización de la enseñanza de la música suele reconocer un capítulo inicial en la fundación del “Conservatorio de Música de Buenos Aires” por Alberto Williams en el año 1893. Ello daría lugar –además de otras transformaciones sociales y culturales, como la valoración de la necesidad de una educación artística por parte de las burguesías en ascenso– al surgimiento paulatino de una miríada de instituciones privadas que ofrecieron sus servicios de enseñanza.

¹⁰⁹ A fines de diciembre de 1889, Williams regresó a Buenos Aires (había estado en el Conservatorio de París, becado por el gobierno provincial, y donde se formó con reconocidos maestros y compositores) e inició su labor como pianista, director de orquesta, compositor y pedagogo. Después de dar varios recitales, con 28 años, fundó, en 1893, el mencionado Conservatorio del cual fue su director hasta 1941.

¹¹⁰ El establecimiento de la Ley 1420 de Educación Común (1884) planteó, en sus momentos previos, uno de los primeros debates entre católicos y liberales que, como es sabido, culminó con el triunfo de los segundos y

El CNE, como órgano oficial del estado, se preocupó de limitar la autonomía que habían obtenido algunos grupos de inmigrantes en materia educativa y generar una serie de símbolos y prácticas de identificación con la nación argentina (BERTONI, 2001). Para ello, fue necesario definir uno de los rasgos que por entonces era considerado fundamental en la definición de la nacionalidad: el idioma. “¿Era la lengua que se hablaba en España o la que se hablaba en América, producto del cruce entre el español de los conquistadores y las lenguas indígenas; o era tal vez la lengua que se hablaba en la calle y que había comenzado a incorporar expresiones, términos y modismos de otros idiomas y otros dialectos?” (SAYTTA, 2007: 13). El debate principal enfrentó –sobre la base del acuerdo del requisito de un único idioma– a quienes sostenían la idea de un idioma nacional preexistente –el castellano en el seno de una unidad hispanoamericana y en tanto se trataba de la prestigiosa lengua de Cervantes– como Miguel Cané o Ernesto Quesada,¹¹¹ frente a los que formulaban un idioma nacional en formación, en tanto se trataba también de una nación en proceso de construcción (el más representativo de esta corriente fue Luciano Abeille).

A partir de 1900, se organizó el Congreso Pedagógico Popular y, desde entonces (si bien ya se lo venía implementando), una de las preocupaciones centrales del CNE fue la de conocer los distintos modelos educativos europeos mediante el encargo de tales tareas a pedagogos, abogados, intelectuales y reconocidas figuras de la cultura, cuyos viajes más célebres fueron los de Carlos Octavio Bunge (1899, su informe fue publicado posteriormente bajo el título “El espíritu de la Educación”) y más tarde, en 1909, Ricardo Rojas (publicado como “La Restauración Nacionalista”).¹¹²

2.1 Los espacios de sociabilidad cultural y literaria

Para Ernesto QUESADA (1893: 122), la falta de profesionalización del campo literario a fines del siglo XIX –la inexistencia de editores, “hombre de letras que vivan de su pluma y de su saber”, y de un público lector interesado y competente–, se explicaba por el escaso desarrollo de las revistas frente a la preponderancia de la prensa diaria. El

el establecimiento de la enseñanza laica, gratuita y obligatoria en las escuelas primarias nacionales, al mismo tiempo que el Estado nacional promovería la formación de los maestros mediante las Escuelas Normales.

¹¹¹ *El problema del idioma nacional* (1900).

¹¹² Véase el Capítulo 8.

crecimiento de las primeras –como obras colectivas abiertas–, traería, en su opinión, la posibilidad de generar un gusto literario novedoso y crear “verdadera vida intelectual” (QUESADA, 1893: 141).

Con las innovaciones tecnológicas que posibilitaron, en palabras de Walter Benjamin, “la reproductibilidad técnica” y gracias a la reciente formación de un público lector –a partir de las referidas políticas estatales extensivas de educación pública–, surgieron nuevos medios de expresión en la producción de revistas, libros y periódicos. Apareció entonces la figura que comenzó a revertir esa realidad descrita por Quesada: la del escritor-periodista que podía vender su trabajo intelectual en un incipiente mercado cultural.

Asimismo, como señala Pablo ANSOLABEHERE (2014: 178), las redacciones de las publicaciones que circularon en Buenos Aires fueron espacios de sociabilidad intelectual (además de las tertulias, bares y cafés). De hecho, el periodismo y el empleo en una oficina gubernamental fueron las fuentes de ingreso alternativas para quienes no contaban con medios de subsistencia propios. Desde fines del siglo XIX, se publicaron revistas que apuntaban a un público de amplio alcance, como “La Ilustración Argentina” (1881), “La Ilustración Sudamericana” (1892), “Buenos Aires Ilustrado” (1894), “Caras y Caretas” (1898) o “PBT” (1904), entre otros.¹¹³ “Caras y Caretas”, fundada en 1898 por Eustaquio Pellicer, José Álvarez (Fray Mocho) y Manuel Mayol, impulsó cambios periodísticos duraderos que reaparecieron tanto en los numerosos semanarios que reprodujeron su modelo, como en los suplementos semanales de los grandes diarios y revistas culturales de los años veinte (SAYTTA, 2007: 17).

Desde la aparición de los semanarios ilustrados, se inició un proceso de modernización, tanto en los modos de presentar la información como en el uso de novedosos géneros periodísticos, que dio plena constitución a un mercado periodístico, sobre todo a partir de la aparición de una prensa comercial que, con diversas estrategias, apuntaba a sectores cada vez más amplios. Además de los grandes matutinos nacionales como “La Nación” y “La Prensa”, y de los diarios ideológicos como “La Vanguardia”

¹¹³ Según el *Anuario de la Prensa Argentina de 1897*, en 1896 había seis periódicos de circulación diaria: los matutinos *La prensa* (José C. Paz en 1869), *La Nación* (B. Mitre, 1870, dirigido por Emilio Mitre y Vedia), y *El Tiempo* (1895, Carlos Vega Belgrano); vespertinos: *El Diario* (1881, Manuel Láinez), *La Voz de la Iglesia* (1882, Juan A. López) y *Tribuna* (1892, Agustín de Vedia, dirigido por su hijo Mariano) (SAYTTA, 1998: 30).

(1894), “La Protesta” (1897) o “El Pueblo” (1900), aparecieron el matutino “La Argentina” (1907), los vespertinos “Sarmiento” (1904), “La Razón” (1905), “El Nacional” (1907), “Última Hora” (1908), “La Tarde” (1912), “La Mañana” y “Crítica” (1913)¹¹⁴ (SAYTTA, 1998), los diarios de las colectividades (*Patria Degli Italiani* (1895) o *Argentinisches Tageblatt* (1899), que se añadían a los preexistentes) y los diarios del interior.

Asimismo, también surgieron revistas especializadas en literatura, pensamiento, ideas, filosofía y artes varias, dirigidas a un público más restringido o específico: “El Mundo del Arte” (1891), “La Biblioteca” (1896), “La Montaña” (1897), la “Revista de Derecho, Historia y Letras” (1898), “El Mercurio de América” (1898), “El Sol” (1898), “Ideas” (1903), “Martín Fierro” (1904, suplemento semanal de “La Protesta”), “Nosotros” (1907) o “Ideas y Figuras” (1909), entre otras publicaciones.¹¹⁵ Algunas de ellas serán objeto de análisis en los próximos capítulos, como espacios pertenecientes a una cultura musical en tanto fueron vehículos de difusión de estéticas como el wagnerianismo.

El año 1898 no sólo fue una fecha de gran importancia para la historia española y norteamericana, sino también para el llamado modernismo hispanoamericano,¹¹⁶ que tuvo uno de sus espacios fundamentales en Buenos Aires. Esta fecha marcó la partida a España del poeta nicaragüense Rubén Darío (había llegado en 1893 como cónsul honorario del gobierno de Colombia), como corresponsal del diario “La Nación”.

¹¹⁴ Según SAYTTA (1998), el periodismo de la tarde es el que incorpora formatos periodísticos novedosos. El surgimiento de *Crítica* en 1913, se inscribe en un período en el cual muchos diarios aparecen y desaparecen intentando ocupar un lugar vacante: la tarde todavía no tiene su diario y es disputada por nuevas formas, cuyo rasgo central es la separación formal del poder político al ser fundados y dirigidos por periodistas y no por hombres de gobierno.

¹¹⁵ En los últimos años, los trabajos críticos sobre estas publicaciones se han multiplicado. Para un análisis pionero y general, véase ALTAMIRANO y SARLO (1983). Analizaremos algunas de ellas en los próximos capítulos.

¹¹⁶ El modernismo hispanoamericano ha sido analizado con más fuerza desde el campo de los estudios literarios. En España, un aspecto muy analizado –debido al impacto de la pérdida de las últimas posesiones coloniales y las dimensiones de revisión crítica nacional que abrió dicho acontecimiento– ha sido la relación entre el modernismo y la Generación del 98, minimizando el origen latinoamericano del movimiento. En esta coyuntura, los modernistas hispanoamericanos se acercaron a España en solidaridad con su derrota, abonando la concepción del enfrentamiento entre una nación heredera de la ancestral cultura latina (España), frente a otra, anglosajona y bárbara (Estados Unidos). Para este tema, véase, entre otros, LITVAK (1975); RICO (1980); ALLEGRA (1986); SANTIAÑEZ TÍO (2002) o GULLÓN (2006).

Darío recordaba, en su autobiografía, su paso por la sociabilidad intelectual porteña: el “Círculo Científico Literario”¹¹⁷ o el “Ateneo”,¹¹⁸ admitía su predilección por los nuevos espacios públicos como los cafés y cervecerías, donde se podía hacer vida nocturna con los “jóvenes de letras”. Revelaba entonces que “*Prosas Profanas*” (una obra considerada fundacional para el modernismo), había sido escrita en diferentes espacios porteños, “ya en la redacción de ‘La Nación’, ya en las mesas de los cafés, en el *Aue’s Keller*,¹¹⁹ en la antigua casa de Lucio, en la de Monti” (DARÍO, 1976: 110, cit. por ANSOLABEHERE, 2014: 166-167). Así, a fines de siglo, los cafés, tabernas y cervecerías se habían convertido –como vimos para el caso europeo– en los espacios de sociabilidad cultural más transitados por artistas e intelectuales.¹²⁰ En cierto sentido, la posibilidad de circulación entre las asociaciones artísticas formales preexistentes y estos nuevos ámbitos informales señalaba la ampliación del campo intelectual porteño, el incremento de su autonomía relativa respecto de la política (ALTAMIRANO y SARLO, 1983) y el paso del “letrado” (una figura decimonónica relacionada con los “notables”) al “escritor artista”, que dedicaba íntegramente su vida al arte (RAMA, 1998: 83-101). En estos ámbitos, como veremos, también ocurría y se formaba una cultura musical en cuanto a debate intelectual y discusión sobre su diagnóstico, proyecciones, novedades, protagonistas y también, probablemente, aunque no tengamos registro de ello, se ejecutaba y escuchaba.

2.2 El mundo de la ópera y el circuito teatral porteño

La ópera, en tanto legado artístico del Renacimiento, es una de las formas artísticas más complejas de todas las artes escénicas, en tanto combina un gran número de elementos

¹¹⁷ El “Círculo Científico Literario” y la “Academia Argentina de Ciencias y Letras” fueron las instituciones donde se expresaron las dos tendencias intelectuales más importantes de ese momento. “El primero era un espacio de sociabilidad en el que participaban quienes adherían a un proyecto cultural cosmopolita, mayormente europeo y en especial, francófilo. La Academia, en cambio, desplegaba una orientación estético ideológica de tendencia nacionalizante” (LAURIA, 2014: 92).

¹¹⁸ Véase más arriba en este Capítulo.

¹¹⁹ Célebre cervecería de Buenos Aires fundada por el alemán Carlos Aue y que inicialmente se hallaba en un sótano.

¹²⁰ De acuerdo a los censos nacionales, la población de la capital argentina aumentó 8,3 veces desde 1869 hasta 1914 (de aproximadamente 180.000 a 1.500.000 habitantes). Si bien el Censo de Policía computó la existencia de 523 despachos de bebidas y cafés en 1870, para llegar a la cifra de 1.097 en 1914 (un aumento de alrededor de 2,09 veces), la presencia creciente de estos establecimientos mostró un ritmo ascendente (GAYOL, 1993: 259 y 2000).

en su producción. Es una de las expresiones culturales que más formas puede adoptar, ya que sobre una misma composición lírica pueden ocurrir muchas variaciones: desde el libreto, la orquesta, el coro, los cantantes, la dirección, el vestuario, la escenografía, etc. Todo ello dependía entonces –y depende hoy– de las decisiones de los productores, cuyas consecuencias modifican su puesta en escena, su interpretación y, por ende, la del público asistente. En este sentido, toda producción operística es una creación única, “son remakes, si utilizamos el lenguaje cinematográfico, o variaciones únicas de una misma creación” (LÓPEZ SINTAS, 2015: 190).

Para Daniel SNOWMAN (2013: 10), la ópera siempre ha sido, además de una manifestación artística, un fenómeno social, económico, político y cultural. En cuanto a lo primero, se trata de observar, con mayor detenimiento, los cambios observados en los públicos operísticos, a partir de su importante ampliación desde mediados del siglo XIX: de la aristocracia, la iglesia y altos mandos militares, hasta la emergente burguesía decimonónica y luego el espectro social más amplio de los sectores medios. Estos cambios se vieron cristalizados en las configuraciones físicas del teatro y su estratificación interna.¹²¹

El llamado género lírico es también un fenómeno económico en tanto espectáculo comercial, producto que debe ser financiado para su concreción, distribución y consumo (dentro de las reglas del mercado). En este sentido, la naturaleza costosa de la ópera por su complejidad artística marcó gran parte de las rivalidades del mundo operístico entre empresarios, compañías teatrales y administradores de los teatros, a lo cual se sumó el elemento político con la regulación estatal de los teatros. Es decir, en síntesis ¿quién asumía (y asume) su costo, o, en otras palabras, el déficit?: nobles, monarcas, empresarios, asociaciones, gobiernos, etc. Así, lo político: la promoción de este arte como elemento de legitimación política, la conexión entre contenido artístico y político, la controversia entre su elitismo o su popularidad. Por último –y no por ello menos importante– lo cultural: ¿qué significa la ópera para sus diferentes públicos? ¿Qué identificaciones promueve? ¿Qué o quién motiva a una persona a asistir a la ópera?, entre otras preguntas.

¹²¹ En inglés y en alemán existe un término para referirse al género (ópera) y otro para el teatro físico (*Opera house*, por ejemplo), que en castellano suele ser referido como “teatro de ópera”.

En la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, durante el proceso de “occidentalización” o modernización de las sociedades europeas y extra-europeas, la ópera se convirtió en el “primer espectáculo global”, en una especie de *koyné* artística y cultural que, en su circulación global por el “mundo civilizado”, como señala Gonzalo AGUILAR (2009: 39), “generaba no sólo un arte sino también una serie de interpelaciones múltiples”. En este sentido, más allá del carácter migrante de la ópera como género, que se construye en las mutaciones de sus desplazamientos,¹²² en esa presunta expansión (de las metrópolis europeas a las periferias), se impusieron muchas veces los intereses del lugar de destino, es decir, “se ponen en juego diferentes estrategias de localización en un trabajo de universalización estética” (AGUILAR, 2009: 41).

A mediados del siglo XIX, Buenos Aires vivió un renacer de la ópera luego de un interregno de 16 años (1832-1848). La primera representación de una obra lírica completa sucedió durante la “feliz experiencia” rivadaviana, en 1825, con el estreno de “El Barbero de Sevilla” (G. Rossini). En 1848, la compañía de Antonio Pestalardo y más tarde la francesa de Próspero Fleuriet (GESUALDO, 1961: 9-10), realizaron funciones operísticas en el Teatro de la Victoria. A finales del período rosista, se proyectó el primitivo teatro Colón, construido finalmente entre 1855-1858¹²³ e inaugurado ese último año con “La Traviata” de Giuseppe Verdi.

Las representaciones, incluso hasta comienzos del siglo XX, solían ser fragmentarias, en tanto seleccionaban actos de las obras que consideraran adecuadas según los públicos: arias, romanzas o piezas sinfónicas, dejando de lado recitativos largos u otros números. Al mismo tiempo, las compañías que arribaban a Sudamérica, carecían a veces de todos los elementos necesarios, incluidas algunas de las voces. Los contratos de las cantantes (según su grado de celebridad), muchas veces incluían cláusulas donde limitaban el número de funciones o se les permitía faltar a los ensayos. A partir de 1908, se estabilizó un tipo de

¹²² Para una aproximación a esta perspectiva, véase, por ejemplo, CETRANGOLO (2010).

¹²³ Ricardo LLANES (1968: 30) señala que “un grupo de comerciantes admiradores de doña Manuelita Rozas y Ezcurra, procedió al techado provisional de esa obra, pues no lo tenía, para ofrecerle el gran baile que se efectuó en su honor el 28 de julio de 1851, fiesta que se repitió después de Caseros, pero en homenaje al Gral. Urquiza. En 1855, Carlos E. Pellegrini en sociedad con otros, emprendió la construcción del teatro que llevaría el nombre de Colón, dado por ellos”.

compañía lírica que presentaba óperas completas (coros, orquestas, cuerpos de ballet, escenografía y vestuario) (ROSELLI, 1990: 173).

A fines del siglo XIX, los teatros que ponían en escena el género lírico (consignado en los anuarios y censos como “Ópera, óperas cómicas y operetas”, lo cual incluye otros géneros derivados de la primera), eran siete en total, nueve si incluimos el Doria y el Olimpo con escasas funciones.

El Teatro de la Ópera (teatro Ópera después), reconstruido en 1889 por Roberto Cano, fue el primer teatro moderno, en el sentido tecnológico, ya que incluyó luz eléctrica en sus instalaciones. Ante la expropiación del Colón primitivo por parte del gobierno de T. de Alvear, en 1887, podría decirse que ocupó su lugar como primer teatro de la ciudad (aquel donde se recibían las figuras políticas y artísticas de renombre). El teatro San Martín, reinuagurado después de su incendio en 1892, constituyó, según LLANES (1968: 41), junto al Ópera y el Nacional (Florida), “el *rendez-vous* de la mejor sociedad de Buenos Aires”. De cualquier manera, ofrecía una gran variedad de espectáculos, teniendo como base los circenses acróbatas, luego las óperas y operetas, obras en italiano, proyecciones cinematográficas y comedias en español, en menor medida.

El teatro Odeón, fundado por el alsaciano y empresario cervecero Emilio Bieckert, fue famoso por ser uno de los pocos teatros que ofrecía obras en francés (en 1906, el único), además de recibir a las figuras públicas de esta nacionalidad, si bien sus funciones se centraban mayormente en comedias y dramas italianos y españoles, seguidos por funciones de ópera y opereta. En este teatro, el empresario portugués Faustino Da Rosa¹²⁴, había dispuesto no cobrar entrada a todo portugués que no pudiera costearla, lo cual habría originado la generalización del término hacia todo aquel que no pudiera afrontar el billete de entrada (LLANES, 1968: 46).

El Politeama Argentino (Politeama), por su parte, fue inaugurado en 1879, según las crónicas, con la presencia del entonces presidente Domingo F. Sarmiento. Con base en la ópera y en las obras teatrales (mayormente en italiano), además de haberse iniciado con espectáculos circenses, fue el teatro que ofreció (en el período estudiado), mayor cantidad de funciones líricas, junto con el Coliseo, el Marconi, el San Martín y el Colón (viejo y

¹²⁴ En el CAPÍTULO 9 abordamos brevemente el rol de este empresario en la ópera porteña.

nuevo). En su tiempo fue considerado uno de los mejores del mundo en cuanto a su calidad acústica. Por último, el teatro Marconi, fundado en 1903 (en el mismo sitio que el Doria), cuya oferta de espectáculos era diversa: con mayoría de obras nacionales en 1908, le seguían las comedias y dramas en italiano, las óperas, óperas cómicas y operetas y, en menor medida, las zarzuelas, atracciones varias y proyecciones cinematográficas.

Con gran diferencia, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, el género dramático más representado en los teatros porteños fueron las obras nacionales, seguidas de cerca por la comedia española y la zarzuela¹²⁵ (compañías de ese origen), las italianas, y la ópera, óperas cómicas y operetas, en cuarto lugar; dejando de lado otro género de espectáculos masivos como las proyecciones cinematográficas,¹²⁶ los circos o las atracciones varias que ofrecía el casino (CUADROS 6 a 11).

CUADRO 6

Evolución de la cantidad de funciones de ópera, opereta y ópera cómica ofrecidas en el circuito teatral porteño (1896-1914)

Teatros	1896	1906	1908	1909	1914
de la Ópera	s/d	81	50	32	13
Victoria	64	63	41		
San Martín	59	65	-	180	48
Odeón	41	58	40	20	17
Rivadavia	26	-	-	-	-
Zarzuela	25	-	-	-	-
Politeama	19	160	147	252	105
Doria	6	-	-	-	-
Olimpo	4	-	-	-	87
Marconi	-	58	58	123	51
Colón	-	-	67	69	76
Avenida	-	-	20	49	15
Coliseo	-	-	171	74	203
Nacional	-	-	36		13
Buenos Aires	-	-	-	81	17
Nuevo	-	-	-		10
Argentino	-	-	-	12	-

Fuente: Elaboración propia en base a Anuarios Estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910). En negrita, las cifras más altas.

¹²⁵ Teatro cantado de origen español.

¹²⁶ Para una referencia, en 1908 por ejemplo, las proyecciones cinematográficas llegaban a las 10.550 funciones, las atracciones varias a 1.927.

CUADRO 7

Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de géneros dramáticos en Buenos Aires, 1896-1914

Ópera, óperas cómicas y operetas	1896	1905	1906	1908	1909	1914
Nº de funciones	246	558	485	630	892	657
Nº de asistentes	15.623	459.288	406.341	878.500	959.090	355.346

Fuente: Elaboración propia en base a Anuarios estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

CUADRO 8

Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de zarzuelas en Buenos Aires, 1896-1914

Zarzuelas	1896 ¹²⁷	1905	1906	1908	1909	1914
Nº de funciones	271	711	708	956	1181	1247
Nº de asistentes	86.017	361.653	558.551	1.312.360	1.155.810	612.504

Fuente: Elaboración propia en base a Anuarios estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

CUADRO 9

Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de comedias y dramas en español en Buenos Aires, 1896-1914

Comedias y dramas en español	1896	1905	1906	1908	1909	1914
Nº de funciones	1034	880	924	564	539	1065
Nº de asistentes	406.343	422.860	279.940	450.790	750.836	445.718

Fuente: Elaboración propia en base a Anuarios estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

CUADRO 10

Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de comedias y dramas en italiano en Buenos Aires, 1896-1914

Comedias y dramas en italiano	1896	1905	1906	1908	1909	1914
Nº de funciones	287	155	457	417	457	237
Nº de asistentes	112.578	68.889	210.467	560.580	605.715	404.525

Fuente: Elaboración propia en base a Anuarios estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

¹²⁷ Sin contar las "Zarzuelas por secciones".

CUADRO 11

Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de comedias y dramas nacionales en Buenos Aires, 1896-1914

Comedias y dramas en italiano	1896 ¹²⁸	1905	1906	1908	1909	1914
Nº de funciones	359	1.011	1.002	1.128	1.414	1.071
Nº de asistentes	60.325	357.710	564.485	390.170	650.830	420.530

Fuente: Elaboración propia en base a Anuarios estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

Las variaciones en la cantidad de funciones ofrecidas por los teatros y la cantidad de asistentes, además de guardar relación con el crecimiento natural de la población, probablemente se hayan visto influidas por la gran afluencia de inmigrantes que se observa después de 1904 (CUADRO 3) y hasta la Primera Guerra Mundial. En este sentido, el enorme aumento de la zarzuela y las obras en español a partir de 1904 coincide con el mayor flujo migratorio de esa colectividad en particular (CUADRO 4).

El circuito teatral porteño creció significativamente de 1906 a 1914. En cuanto a la ópera, aumentó incluso el número de teatros que ofrecían este género (y de edificios en sí), de 7 a 12 (CUADRO 6). Las audiencias también se acrecentaron, en 1905 casi medio millón de espectadores asistieron a la ópera, superando a la zarzuela que era la más concurrida por el público porteño, dentro de los géneros dramáticos. En 1909 (cuatro años después), la cifra se duplicó, acercándose al millón de espectadores.

En este sentido, cabe preguntarse si el desplazamiento producido por el aluvión inmigratorio durante el lapso señalado (más español que italiano), efectivamente alimentó esas dos audiencias que señala ROSELLI (1990: 168), como claramente diferenciadas desde 1880: un público a la moda, no italiano en su parte más influyente, y otro popular, casi totalmente italiano; o si, por el contrario, ese esquema dual se vio afectado.

Como señalamos en el Capítulo 2, las investigaciones sociológicas de Bruce MCCONACHIE (1988) y Paul DIMAGGIO (1982) describieron cómo las élites de New York, entre 1825 y 1850, y de Boston, entre 1850 y 1900, desarrollaron un conjunto de

¹²⁸ Consignados como “Dramas criollos”.

estrategias sociales que, gradualmente, lograron separar a la ópera como parte del entretenimiento popular. El proceso pareció haberse desarrollado de manera similar en Europa (STOREY, 2006).

Estas estrategias, o prácticas simbólicas de diferenciación social, habrían emergido a fines del siglo XIX con el objetivo de hacer de la ópera un género propio de la elite (STOREY, 2003). Según Lawrence LEVINE (1988), las expresiones culturales de jerarquía en alta o baja cultura se formaron en ese momento si bien cambiaron con el tiempo. El proceso puede sintetizarse en tres estrategias básicas, señaladas por DIMAGGIO (1982): *entrepreneurship*, clasificación del arte, y *framing* (LÓPEZ SINTAS, 2015: 192). En la primera, las élites trabajaron para separar la ópera del teatro, al crear formas organizativas que pudieran controlar y gobernar. Simultáneamente, levantaron límites claros y permanentes entre el arte y el entretenimiento –por ejemplo, sólo la ópera cantada en lengua foránea podía considerarse arte y sólo ese tipo de ópera debería programarse (MCCONACHIE, 1988). Finalmente, desarrollaron una manera apropiada de consumir la ópera, un código de comportamiento (*framing*) (MCCONACHIE, 1988).

En Buenos Aires, la crisis experimentada por la élite tradicional criolla ante el advenimiento de lo que consideraban “nuevos ricos” e inmigrantes, ocasionó que gran parte de sus miembros intentaran diferenciarse a partir de un estilo de vida definido por el ocio y el tiempo libre (LOSADA, 2005 y 2008).

En efecto, en cuanto a la sociabilidad teatral, los estudios sobre la estratificación de los asientos del teatro Colón muestran la correspondencia de los primeros asientos con 25 de las familias más ricas de la ciudad. Sin embargo, como indica BENZECRY (2014), los intentos por institucionalizar la alta cultura en la capital argentina no fueron protagonizados únicamente por las élites socio-económicas y las políticas, sino también por los inmigrantes italianos (y como veremos, no sólo por ellos). De esta forma, el público de las clases medias ascendentes y bajas encontró formas de desafiar la monopolización del género operístico; algunos grupos lo atacaron físicamente (al aceptar o cuestionar la clasificación que lo convertía en un sinónimo de prácticas de élite);¹²⁹ otros intentaron apropiarse de él,

¹²⁹ Nos referimos al ataque anarquista de 1910 (SALAS, 1996: 241).

al participar en la arena política para legislar o controlar, o usándolo simbólicamente para celebrar sus principales rituales¹³⁰ (BENZECRY, 2014: 24).

3. Consideraciones parciales

La modernización de la ciudad de Buenos Aires y su proceso de metropolización ocasionaron profundas transformaciones urbanas, sociales, económicas, políticas y también, por supuesto, de índole cultural.

La gran inmigración recibida en la etapa de 1880 a 1914 impulsó nuevos espacios de sociabilidad artística e intelectual, dislocó los existentes, así como la necesidad de las élites dirigentes de regular la cultura, la educación y los proyectos de formación de una ciudadanía capaz de integrar a las poblaciones recibidas.

Así, la expansión de la audiencia en el género lírico complejizó la relación entre la cultura de las élites y las poblaciones migrantes que, según los flujos, provenían de diferentes países en mayor o menor cantidad. En el caso particular de la ópera, hemos encontrado que su consumo cultural creció abrumadoramente y sus audiencias se vieron fuertemente modificadas, fundamentalmente a comienzos del siglo XX, coincidiendo con un nuevo micro-flujo inmigratorio (1904-1909), que, en este período, trastocó la composición de la población extranjera: de una mayoría de italianos, la ciudad pasó a albergar una mayor cantidad de población de origen español. Por lo tanto, creemos que el aumento en la oferta y número de funciones de teatro lírico (además, por supuesto, de otros géneros como la zarzuela y las comedias y dramas), guardó relación con el gran aumento demográfico de origen español y no únicamente italiano, como suele vincularse tradicionalmente, en cuanto a típico consumo de los sectores populares de este colectivo migratorio en particular.

¹³⁰ Silvia SIGAL (2006: 199) muestra cómo en 1907, la celebración del 1° de Mayo del Partido Socialista consistía en el himno internacional seguido de partes de Mefistófeles de Boito, las partes instrumentales de Guillermo Tell de Rossini, fragmentos de Iris de Mascagni, que incluía su “Himno del Sol”, y fragmentos de obras clave de Puccini. Blas MATAMORO (1972: 89) por su parte, señala cómo tales actividades se hicieron más frecuentes y comenzaron a tener lugar en el Colón, lo que indica el respeto que algunos de estos inmigrantes tenían por los legados culturales y artísticos europeos.

En síntesis, creemos que esta diversificación de las audiencias fue un elemento que, en mayor o menor medida, contribuyó a obstaculizar o frenar las estrategias o prácticas de diferenciación simbólica que las élites tradicionales porteñas intentaban –en una tendencia global– poner en práctica respecto de la apropiación de la ópera (su definición como alta cultura) para mantener su status y legitimidad en tanto dominante.

Evidenciado en los festejos del Centenario de la Independencia Argentina, había en las elites dirigentes e intelectuales un clima de optimismo. Este optimismo ocultaba los crecientes problemas sociales que la modernización dejaba: las nuevas multitudes, la cuestión inmigratoria, los pobres, la “cuestión social” y la “mala vida” (pobreza, alcoholismo, prostitución, delincuencia), la violencia anarquista, las luchas obreras, etc. Las “recetas” que el reformismo liberal¹³¹ había ensayado parecían no contribuir a la solución de estos problemas sociales y las elites se mostraban cada vez más preocupadas ante el avance de ideologías de izquierda, “maximalistas” o extremistas. En esta coyuntura, el ataque al teatro Colón en junio de 1910 fue visto como un signo de descontento social, aunque también puede ser considerado como una impugnación al accionar culturalmente expropiatorio por parte de las elites.

¹³¹ Para profundizar sobre este tema, véase, entre otros, ZIMMERMANN (1995).

TERCERA PARTE

DEL *CASAL* AL “*SOVIET* DE LA MÚSICA”

CAPÍTULO 6

El Casal Català, centro de cultura

En este capítulo, analizaremos, en primer lugar, las manifestaciones institucionales de los catalanes separatistas denominados “catalanes de América” de Buenos Aires, quienes, – como estudiaremos a lo largo de esta tesis–, dieron un impulso fundamental a la cultura musical a partir de su afición por Wagner.

El proceso de creación del *Casal Català* –el centro de sociabilidad inicial y el más importante–, ha podido ser reconstruido a partir del hallazgo de variadas fuentes documentales, desconocidas hasta el momento, fundamentalmente el Manifiesto de convocatoria inicial, la conferencia brindada por el hijo de Lleonart Nart, Josep, en ocasión del 25° aniversario de la entidad (1933), y la biografía escrita por su hija, Concepción Lleonart Giménez.

Al mismo tiempo, en base a las revistas *Ressorgiment*, la “Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires” [en adelante RAWBA], “El Correo Musical Sudamericano” y el magazine “Orfeo. Album musical”, así como otras fuentes bibliográficas, reconstruimos una tradición de enseñanza vinculada a la música en Argentina, propia de los catalanes, anclada en los orígenes de una institución de vocación musical emprendida por catalanes: el “Instituto Musical Fontova”.

Por otro lado, examinamos las representaciones del exilio habilitadas por las experiencias de los casalences en el devenir de su institución y de las coyunturas políticas argentina y española, a partir del examen de los usos de las categorías en los principales medios de divulgación periodística de la comunidad.

Finalmente, hemos estudiado diferentes memorias y narraciones colectivas de la comunidad inmigrante catalana porteña, a partir del examen de un acontecimiento concreto de rememoración: la celebración, en agosto y septiembre de 1986, del “centenario del Casal

de Catalunya”, a partir de los testimonios de dos de sus recordadores: Joan Rocamora y Concepción Lleonart Giménez.

1. El surgimiento del *Casal*, *Centre de cultura*

Tanto Concepción como José Lleonart Giménez se ocuparon de señalar, mediante descripciones muy vívidas, el momento fundacional del *Casal Català*, en tanto consideraban necesario remarcar el papel crucial que el padre de ambos había asumido en este proceso. En primer lugar, en el relato de los dos se observa una preocupación por describir el ámbito porteño, lo que consideraban el “estado general de su cultura” y de la sociabilidad catalana, para pasar a los sucesos que serían desencadenantes en dicha fundación. Cabe señalar, entonces, que no sólo detectamos un análisis de la situación de la comunidad inmigrante organizada catalana, sino además de la vida cultural porteña.

En primer lugar, la evaluación de la cultura porteña se juzga en extremo diferente a la de la ciudad condal, probablemente esa diferencia se haya visto magnificada por la situación de extrañamiento.¹³² Según Concepción, la divergencia había sido significativa: “¡Qué cambio de vida! ¡Qué aislado del mundo se sintió! Buenos Aires era un pueblo grande, muy grande, pero no habían llegado a él todavía los cambios culturales que aparecieron en Europa, desde el último cuarto del siglo XIX” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 4-5).

En 1938, treinta años después de la fundación del *Casal*, Solanes le escribe a Josep Lleonart Giménez:

Recordarás perfectamente que Buenos Aires no era más que un pueblo grande. Toda la belleza monumental y arquitectónica que hoy tiene y las manifestaciones artísticas y culturales de intensa vida que hoy patenta y que le dan con justicia la categoría de gran ciudad, la soñábamos entonces en Buenos Aires. No vale la pena esforzarse por medir la intensidad del contraste entre un ambiente y otro. Y esa fue la gran tragedia de tu padre cuando arribó acá. Fue una tragedia honda, con todos los aires ibsenianos de un alma solitaria. Pero, la resignación no estaba entre sus virtudes y la reacción no tardó en producirse. El revolucionario, el inadaptable, el humanista lírico se levantó para censurar aquella falta de inquietudes espirituales, y el patriota ferviente, acometió con

¹³² Ya que ambas ciudades vivían procesos de gran crecimiento poblacional y Buenos Aires aún más que Barcelona. Véase, índices comparativos en los Cuadros presentados en los CAPÍTULOS 3 y 5.

todas sus fuerzas, con tal de reunir a los catalanes de Buenos Aires, y predicarles una y mil veces el sagrado evangelio de la Patria (SOLANES, 1938: 9).

Este panorama crítico sobre la vida cultural y urbana de Buenos Aires se vio agravado – según las vivencias narradas– por la falta de espacios asociativos que se juzgaran plenamente catalanes (básicamente donde se hablara catalán como realidad fundamental). Estos espacios, no sólo comprendían las instituciones formales existentes por entonces (como vimos en el Capítulo 3, el *Centre Català* o el Montepío en lo asistencial), sino incluso las informales –bares, cafés, tertulias–, las sociabilidades por donde pasaba gran parte de la vida cultural de entonces.

El cierre del café donde habían comenzado a reunirse los catalanes marcó un punto de inflexión en la necesidad de crear nuevos espacios, que –se juzgaba– debían ser de vocación más firme y formal. Según BANUS I GRAU (1938) y J. LLEONART GIMÉNEZ (1933), existió por entonces un “oasis”, punto de reunión para muchos catalanes en el cruce de las calles Rivadavia y Buen Orden (hoy Bernardo de Irigoyen): un café, cuyo propietario era un catalán, un tal Escofet, denominado “Colón”, indica J. Lleonart Giménez, que “tenía en la época que les evoco, un aire al de nuestros viejos cafés de Barcelona”.¹³³

La búsqueda de Barcelona en Buenos Aires –dentro de un proceso de extrañamiento– parece haber sido una experiencia recurrente, ya que “entre los barceloneses de entonces se conocía como calle de la *Boquería*, dado que los catalanes que diariamente pasaban eran numerosos” (LLEONART GIMENEZ, 1933: 12). Se reunían allí una “banda de jóvenes emigrados, de distintos lugares de Catalunya, que mientras unos conservaban todavía todo el aroma de las rosas y las gardenias de nuestra Rambla de las flores; otros, tal vez los más, añoraban dentro de sus oídos, los rumores del mar de aquella costa brava. Los unía empero, un mismo sentimiento, y era el culto a las cosas nuestras”.

El dueño del bar, Escofet, solía organizar veladas musicales, donde se habrían iniciado varios músicos catalanes como Manuel Jovés, Pere Bosch, Ramón Vilaclara o Sánchez Deyà. El descubrimiento del carácter musical de este establecimiento fue vivido y

¹³³ Muy probablemente haya sido un homenaje (o un intento de recrear un ámbito similar en Buenos Aires) al café homónimo, famoso por entonces en Barcelona. Véase en el CAPÍTULO 3, la nota n° 24.

descrito por Lleonart Nart como un acontecimiento milagroso en la Buenos Aires de entonces. Según el recuerdo de Banus i Grau:

Escofet escuchó sus reflexiones sentado en una mesa de aquel “Café Colón”, esperando el inicio del concierto: “Tengo entre mis manos un programa... Leo: Quinta Sinfonía, Beethoven, Sonata, Haydn, Aria, Bach, y otro número de Mendelshon...” ¿es posible? ¿Eso se toca en un café, y en un café de Buenos Aires? El lugar estaba lleno, había muchas caras de extranjeros y de catalanes. ¿Quién ha hecho aquel milagro? Los músicos catalanes. ¿Quién es el dueño de aquella casa? Otro catalán, que huyendo de la rutina de los establecimientos similares que se podían encontrar en Buenos Aires, daba una nota de alta cultura musical... Van a comenzar. Se hace un silencio sepulcral. No parecía que estaban en un café, sino en una sala de conciertos. Ni ruido de platos, ni gritos de los mozos. Habla Beethoven y habla como lo sabe hacer hablar Sánchez y sus compañeros, sin amaneramientos y efectismos. Las notas llegan al corazón. Las lágrimas me llenan los ojos. Acaba la quinta sinfonía y estalla una formidable ovación (BANUS I GRAU, 1938: 10).

Sin embargo, la heroicidad musical atribuida a este establecimiento, donde podían escucharse autores y estilos que, aparentemente, no solían interpretarse en estos espacios de ocio y recreo (por ello se relata el respeto por la obra que va a comenzar a partir de los asistentes devenidos en público oyente, el silencio de los utensilios típicos del bar o de sus empleados), tuvo un final repentino. Las dificultades fueron, probablemente, de índole económica, ya que según J. Lleonart Giménez, el consumo de los tertulianos era insuficiente:

[...] se reunían en aquel cálido café después de cenar o lo hacían allí, y a las ocho y media a más tardar, se dejaban caer en ensueños sobre su antiguo hogar, o comentaban los últimos hechos políticos, sociales o artísticos sucedidos en nuestra patria. Y cuando los párpados ya estaban casi cerrados, se levantaban de las sillas y se despedían hasta el día siguiente. Estaba claro que para el dueño del establecimiento, aquel cenáculo no era un brillante negocio (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 13-14).

El encuentro de Lleonart Nart con el actor Santiago Artigas, con quien había compartido jornadas en los teatros barceloneses del “Paral.lel”, habría sido la clave para empezar a concebir un espacio de sociabilidad nuevo. Ambos se lamentaban por el cierre del Café Colón y, al mismo tiempo, por la “falta de inquietudes espirituales” que creían

caracterizaba a la sociabilidad formal catalana de entonces.¹³⁴ Después de una cena en casa de Lleonart, se pusieron de acuerdo para poner en marcha el nuevo “Casal”.

Convocaron a una reunión de catalanes residentes en la ciudad, en un café situado en el cruce de las calles Bartolomé Mitre y Andres.¹³⁵ Mientras Lleonart Nart redactó la circular-programa (especie de manifiesto), que fue publicada en algunos diarios, Artigas se dedicó a reunir compañeros y amigos para invitarlos a una primera reunión. “El día 24 de marzo de 1908, en un modesto café [...], se reunieron 22 catalanes, no para matar el aburrimiento como se acostumbraba en aquellos lugares, sino con un designio determinado” (BANUS I GRAU, 1938: 10). Tres o cuatro fueron las reuniones que allí ocurrieron. De ellas, surgió una comisión denominada Junta Organizadora, que habría de acometer las tareas iniciales y alquilar un local: los elegidos para integrarla fueron Josep Lleonart Nart, Santiago Artigas, Antón Puiguriguer y Pere Solanes.

El hallazgo de la circular-programa-manifiesto redactada por Lleonart Nart constituye un documento pleno de información sobre los ideales y el proyecto que quería desarrollar este grupo de catalanes disidentes en Buenos Aires, al tiempo que complejiza la mirada que sobre este grupo se había trazado hasta el momento.

En primer lugar, es posible observar, como base fundamental de la cultura catalana, una concepción lingüística¹³⁶ de la misma: “[...] este Centro disidente, *Casal Català*, donde pueden reunirse todos los catalanes que aquí viven, sin distinciones, ya que todos hablan la

¹³⁴ Según su hija Concepción, Artigas y Lleonart visitaron el *Centre Català* pero “salieron defraudados de esa visita”.

¹³⁵ De este otro bar-café, cuyo nombre no se consigna, LLEONART GIMÉNEZ (1933: 18) da una vívida descripción que incluye un decorado reconocido por entonces como manifestación de patriotismo italiano: “En aquel salón rectangular, ni grande ni pequeño, quizás oscuro, en el cual colgados de las paredes se veían: el retrato del rey Víctor Manuel y de la reina, dos cromografías, en una *Romeo se despide de Julieta*, ella condolidada en el balcón, acepta el último beso de los labios de su amado; en la otra, *Yago*, el siniestro *Yago* recoge del suelo el pañuelo que hacía segundos había hecho caer a la desdichada y bella *Desdémona*, y finalmente un gran espejo de marco calado que acababa por empañarse debido al humo del tabaco. En aquel salón rectangular, perfumado a serrín y donde tampoco faltaba la clásica *gatita negra* para el pasatiempo de los parroquianos, un grupo de compatriotas se reunía para formar un gran *Casal* y cuando los hombres se acoplan para dar vida a una institución, realizan según Arturo Capdevilla, un acto de amor, porque toda entidad presupone una creación y toda creación no es más que un acto amoroso. De aquel café de Mitre y Andes, no queda más que un gran recuerdo, ya que en la esmerada esquina ahora se encuentra otro edificio de mayores pretensiones”.

¹³⁶ Véase, CAPÍTULOS 2 (apartado sobre la identidad nacional) y 3, para profundizar en el aspecto lingüístico de la construcción de la catalanidad a partir de la recuperación de la lengua (“Renacimiento catalán”).

lengua amada”. Enseguida, a la afirmación de esa singularidad, se le añade una realidad relativamente reciente, no contemplada aún en general por los catalanes residentes, que desconocen la etapa de “nuestra amada Catalunya, que nos llena de orgullo decir, atraviesa hoy un período de despertar moral y material en todos los órdenes de la vida”.¹³⁷ El diagnóstico del estado de la cultura catalana en Buenos Aires es entonces una abierta crítica a la comunidad organizada en torno al *Centre*, pero, al mismo tiempo, se convierte en un señalamiento de la superioridad del “pueblo catalán” (presumiblemente dentro del conjunto de la nación española), en cuanto es el que “siente esa hambre de renovación, esa fiebre de trabajo, de gestación, de dignificación moral y material que es posible entre los pueblos líderes en la civilización mundial”. Si en estas tierras existen numerosas “colonias” de diferentes pueblos, “solo los catalanes, que los hay en gran número, están aquí aislados y sin un *Casal* (hogar), que, en cierto modo, sea una pequeña continuación de la patria que han dejado”.

Como decíamos, el manifiesto expresa una constante intención de diferenciarse respecto de la colectividad española, en tanto lo catalán no guardaría relación con la crisis española de entonces y su desprestigio internacional:

Soñamos tener un **Casal Català Centre de Cultura** que demuestre al pueblo argentino y las colonias europeas, lo que valemos, lo que puede la voluntad catalana y el espíritu de nuestro pueblo representado por todos nosotros. No queremos que nos malinterpreten, que nos tomen por otros, queremos trabajar, trabajar continuamente en todos los órdenes de la vida, ser hombres de vida completa (“Manifiesto-circular”).¹³⁸

Luego, señala cuáles serán las prioridades programáticas del centro en tanto “hogar de cultura”: música, teatro, literatura, el conocimiento en todas las ramas del saber. “Soñamos tener una biblioteca repleta de obras de autores eminentes, antiguos y modernos, en todas las ramas del saber [...], dando preferencia a las más importantes que vayan produciendo los genios catalanes”.

¹³⁷ Traducción propia de aquí en adelante.

¹³⁸ Véase, Anexo, portada manifiesto.

A partir de allí, podemos identificar algunas afirmaciones que incluyen en sí mismas algunas fórmulas, principios y prácticas propias del lenguaje libertario y el accionar ácrata, entre otras:

Soñamos que nuestro *Casal* sea una cátedra abierta, donde se den conferencias públicas, y **sesiones de controversia** respecto a todos los problemas que actualmente son la preocupación de los hombres pensadores de todos los países civilizados. [...] Soñamos que nuestro *Casal*, irradie luz, calor, fuego civilizador para estas tierras americanas y que esta luz, calor y fuego, lleven un sello bien catalán (“Manifiesto-circular”).

Mientras los encuentros de controversia formaron parte de las prácticas de sociabilidad, propaganda e intercambio propias de anarquistas y socialistas (ALBORNOZ, 2014: 187), el sol, la metáfora del fuego en tanto abrigo y clarividencia (quizás en signo de lo que –según ellos– no había sido hasta entonces la metrópoli española), solían ser elementos enunciativos propios del ideario ácrata.

Hay también, en estas líneas, una clara vocación de difusión de una forma de ser que se juzga la forma conducente de “civilizar” a un pueblo y una valoración de la actitud contemplativa en tanto ocio creativo, de las artes y el pensamiento, como el verdadero trabajo:

Soñamos que esta actividad, esa plétora de vida civilizada de nuestro *Centre*, se derrame, se derrame constantemente y que esta tierra argentina que nos hospeda, y los extranjeros que aquí se reúnen, con nuestro estímulo, trabajen, y que entre todos hagamos entrar a este país en las vías del gran movimiento intelectual que se desarrolla y colocarlo entre los pueblos adelantados, que no todo ha de ser trabajar y **dar gusto a la bestia**, que es como muchos entienden la vida (“Manifiesto-circular”).

La apertura al cambio, a las voces y a la participación, la vocación universalista, también queda explícita en la última parte del extenso manifiesto, que vale la pena citar:

No somos exclusivistas, somos espíritus abiertos a todas las iniciativas y progresos, vengan de donde vengan, y por eso aunque en nuestro *Casal* la lengua oficial, digámoslo así, sea la catalana, serán admitidas todas las demás, y admitidos todos los hombres de buena voluntad y amantes del progreso. Este es nuestro programa que no está cerrado, que no podemos cerrar, porque así como el mundo no deja nunca de

seguir su curso alrededor del sol, el cerebro humano, elabora, elabora constantemente buscando un ideal, que es su propio sol, y sus producciones tienen que ser consumidas por todos los mercados intelectuales del mundo (“Manifiesto-circular”).

IMAGEN 18

18 de abril de 1908, inauguración del *Casal Catalá* (Salta 935)



Fuente: BACARDÍ (2009).

La informalidad, como condición de posibilidad de la expresión libre, la inclusión de aquellos que económicamente no podrían afrontar el pago de una cuota, la contemplación de la situación crítica del inmigrante catalán a su arribo y la inexistencia de limitaciones

(salvo la prohibición del juego y la bebida) son otras pautas programáticas que manifestaban intencionalidades libertarias, al menos por parte de Lleonart Nart:

¿Estatutos? Casi, casi no necesitamos. Una junta que administre, en representación de todos, de nuestro Centro. **¿Limitaciones?** Ninguna, porque suponemos que los que vengan con nosotros, serán bastante cultos, bastante dignos, por no necesitar prohibiciones, amonestaciones y reglamentos. Únicamente excluimos de nuestro Centro, toda clase de juegos, sea el que sea, y la consumición de bebidas alcohólicas. **¿Cuotas mensuales?** No fijas, el estado del bolsillo no determina el estado del cerebro, que cada uno de lo que pueda y que él mismo se fije la cuota. **Los primeros avances para procurar estadía, movilidad y demás gastos.** Para procurarse todo eso, se emitirán 1000 acciones amortizables de 5 \$ m/n cada una; que cada uno ha de tomar las que pueda o quiera. Aquellas acciones, se irán amortizando a medida que las fuerzas sociales lo permitan, y una vez satisfechos todos, todo será de todos. – ¡Ah! Qué bello día aquel (“Manifiesto-circular”).

Estas observaciones no conducen necesariamente a la conclusión de que el ideario de Lleonart Nart haya sido libertario (no hay una explícita declaración que así lo indique). Probablemente, su contacto con estas ideas en Barcelona haya provocado un impacto profundo en su pensamiento, como veremos en la consideración del teatro como fuerza social transformadora.

La efusiva convocatoria escrita por Lleonart Nart llevó, unos días después, la firma de 61 catalanes residentes en Buenos Aires. La inauguración oficial fue el domingo 18 de abril, con la concurrencia de gran parte de estos socios fundadores, los firmantes. Se había dispuesto alquilar las salas delanteras de la casa de uno de ellos, Antón Puiguriquer, quien vivía en la calle Salta 935. Josep Lleonart Giménez realiza una descripción que permite explicar el entusiasmo inicial, tanto de los adultos como de los menores, y que puede constatar en la fotografía que retrató claramente este proceso (IMAGEN 18):

Chicos, chicos, el fotógrafo! Primero el salón de lectura, después un patio, ahora la fachada, pero faltaba algo y fue así como sin que ninguno lo diga, fui deprisa por la azotea para hacer flamear la bandera. Y a la noche? Santiago Artigas, tocó en el piano las sardanas y nosotros las bailábamos en el patio, con qué deleite [...]. La primera satisfacción grande fue cuando instalamos el farol que iluminaba el consejo. Oh, la importancia de las pequeñas cosas! Aquella noche, hasta que nuestras familias exclamaron: ¡qué bonito... que luz tan clara. No hay muchas como esta en Buenos

Aires! Era una esfera de vidrio, y un socio le había pintado un aguilucho, con unas letras doradas que decían “Casal Català”. Nada más. Mal fin tuvo, al cabo de unos días, la rompieron de una pedrada (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 20-21).

Esta fotografía del momento inaugural, además de poner en imagen los detalles narrados por J. Lleonart Giménez (la bandera, el farol, la contratación del fotógrafo), nos permite resonstruir otros aspectos de ese momento, así como del grupo que lo protagonizó. En principio, la horizontalidad de los retratados –que contrasta con otras fotografías de momentos similares, donde se acomodan las personas en “filas”–, casi en disposición azarosa, parece haber obligado al fotógrafo a cruzar la calle para tomar la fotografía frente a la flamante sede o más probablemente la intención haya sido que la fachada de la casa formara parte del retrato. De esta forma, la escena montada sitúa a las personas dentro de una totalidad más vasta, que le da mayor trascendencia a la intención colectiva, al mismo tiempo que resalta el hecho de haber concretado una sede para la institución. Más allá de la inscripción “Casal Català” en el farol, la ubicación de la bandera arriba de la entrada remarca el motivo de la unión. Por otro lado, la presencia de menores intenta mostrar una vocación “familiar”, si bien denota, al mismo tiempo, la ausencia femenina.

1.1 Música y teatro

En el manifiesto que hemos citado, encontramos la primera preocupación del grupo, además de un interés por todas las formas del arte y “goces del espíritu” (pintura, escultura, etc.): la música y el teatro, ambos al mismo nivel de importancia. En cuanto a la música:

¿Qué sensaciones, qué goces, son comparables a los goces que recibe el espíritu? ¿Qué puede compararse por ejemplo con la fruición que se experimenta oyendo aquellas sublimes y grandiosas audiciones de las magistrales obras de Wagner, Beethoven, Haydn, Schumann, y otros grandes maestros? [...] Deseamos que en nuestro *Casal Català*, cuando hagamos música, por ejemplo, sea obra artística no esa música llapissosa [¿lapidaria?] y ramplona que tan en boga está y tanto agrada a cierta gente: sea sinfónica, de cámara, popular o dramática, el objeto es que sea verdadera música, no latón (“Manifiesto-circular”).

¿Cuál es la “verdadera música” según Lleonart Nart? En principio, al igual que en el teatro (“verdadero”), se trata de ponderar aquellas obras que –según se juzgan de esta forma– produzcan un efecto transformador en el espectador/oyente:

Que si representamos obras teatrales, no sean aquellas obras poco sueltas que tanto abundan o dramas acartonados, que todavía algunos los toman por obra de arte [...]; sino que sean obras educativas, obras de tesis, obras en las que los personajes sean de carne y hueso, que hablen no lo que quiere decir el autor, sino lo que dirían en realidad... sin monólogos, entradas y salidas falsas, sin cortes delatores, sin traidores... queremos en fin, el verdadero drama y la verdadera comedia tal como se comprenden hoy en día, esto es, bien se sabe que al salir de la representación nos veamos obligados a pensar, a meditar sobre lo que hemos visto, que nuestro espíritu haya aprendido algo o se haya enriquecido por una nueva idea, y con nuestro corazón más dispuesto por una palpación generosa (“Manifiesto-circular”).

En tanto la música parece haber ocupado un rol de gran importancia en este manifiesto de Lleonart Nart, no fue la primera tarea de la cual el *Casal* se ocupó inmediatamente, sino de dar a conocer las obras del teatro catalán moderno, probablemente porque fuera más evidente y claro su mensaje, además de contar con recursos teatrales (sobre todo actores y actrices).

Como hemos visto, la trayectoria teatral de Josep en Barcelona es señalada tanto por su hija Concepción, como por su colega del *Casal*, Theodor Banus i Grau, como condición indispensable para llevar a cabo ese proyecto: “[...] había sido a principios de siglo, asesor del Teatro Español, del Paralelo, en las sesiones de la ‘Agrupación Avenir’, donde había dirigido y organizado obras de Brieux, Mirabau, Ibsen, Bjonson, Hauptman, todos autores europeos, y el ‘Fora de la Vida’ (traducida al catalán) del argentino León Pagano, que vivió varios años en Barcelona” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 8).

Sobre la “Agrupación Avenir”, señala Lily LITVAK (1990: 320), que constituía una biblioteca teatral y “sacaba bonitas ediciones de obras de Ibsen y Mirabeau, que se vendían a 25 y 50 céntimos”, en línea con la importancia de estas compañías de producir ediciones baratas de las obras clásicas del anarquismo para lograr una mayor difusión. No hay indicios de la participación de Lleonart Nart en el periódico anarquista que se publicó durante 1905 en Barcelona, bajo el mismo nombre y la dirección de Felip Cortiella

(Barcelona, 1871-1937), salvo que hubiera ocurrido bajo seudónimo.¹³⁹ Sin embargo, los ideales que propugnaba esta publicación eran muy similares a las ideas vertidas inicialmente por él al llegar a Buenos Aires. Más allá de la publicación, la trayectoria del propio Cortiella (compañero generacional de Lleonar Nart) parece iluminar gran parte de la experiencia de contacto de Josep con las ideas del “teatro filosófico y social”.

En 1897, Cortiella era un ácrata internacionalista que, a partir del idioma, “se identifica con la realidad catalana y le dedica uno de sus dramas ideológicos más complejos, *La brava juventud*, donde defiende la catalanización del anarquismo” (LITVAK, 1990: 323). El periódico *L’Avenç* comienza a publicar sus obras y, luego, él mismo continúa desde su casa, a partir de una prensa comprada en base a ahorros personales. En 1901, traduce Mirabau al catalán y en 1902 viaja a París a conocer a este autor francés. Durante su estadía, concibe el proyecto de las *Vetllades Avenir* (veladas). En 1903, funda, junto a otros, el “Centro Fraternal de Cultura”, donde se organizaban veladas musicales, conferencias, representaciones teatrales, etc., y una biblioteca que permitía retirar los libros y llevarlos a domicilio: “el centro tenía como meta principal la cultura. La propaganda ideológica venía como consecuencia de ella” (LITVAK, 1990: 323-324). Entre 1904 y 1905, la Agrupación Avenir estrena otra serie de veladas en el Teatro Español, de la cual, se deduce –según la cita extraída más arriba de su hija Concepción–, habría formado parte Lleonart Nart.

Cortiella también tradujo al catalán y estrenó, por esa época, obras de Brieux e Ibsen. Estas producciones dramáticas eran seleccionadas en tanto cumplían un rol en el proceso histórico de liberación humana y estaban dirigidas “a la masa” a partir de la misión de plasmar en forma artística sus anhelos (LITVAK, 1990: 329). La tarea del dramaturgo era entonces la de ser un re-educador social, las obras “deben estar inspiradas en ideas francas y atrevidas, de verdadera libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad de paz y armonía” (CORTIELLA, 1904: 10, cit. por LITVAK, 1990: 331). Entre los autores europeos, también se daba un amplio lugar a los catalanes, entre ellos, Ignasi Iglesias.¹⁴⁰

¹³⁹ Un artículo aparece firmado bajo las iniciales “J. L”. Por lo demás, esta etapa coincide con su desempeño profesional en la editorial Avaluace.

¹⁴⁰ Ignasi Iglesias Pujadas. En 1896, fundó el grupo cultural anarquista Fou Nou (Fuego nuevo), junto a Jaume Brossa y Pere Coromines, en el “Teatro Independiente”.

Este dramaturgo intentó conjugar en sus obras la realidad y la cultura catalanas con el individualismo ibseniano, la crítica a la moral tradicional y la cuestión obrera.

IMAGEN 19

Cartel de inauguración del *Casal Català*



Fuente: MANENT (1992: 359). Obsérvese –entre otras cuestiones– la importancia de la actividad musical y artística, que se coloca como elemento central del baile inaugural.

Una vez en Buenos Aires, Lleonart Nart promovió estos autores, con especial énfasis en las obras del mencionado Iglesias, además de Rusiñol, Guimerá, Adrià Gual, José Feliú y Codina, Pompeu Crehuet, etc. Su hijo Josep relata, bajo el título “Una noche de gran emoción”, el día en que, poco después de los primeros estrenos teatrales en la capital argentina, su padre recibió una carta del propio Iglesias:

Al arribar Lleonart Nart a la secretaría, había un sobre enviado a esa dirección. Era de Barcelona. Al abrirlo, se encontró con la magnífica y afectiva salutación que el cantante de los humildes y de la “musa popular” Ignasi Iglésies, dio al *Casal*. Era la misma salutación que guarda con todo cuidado y que aquella noche tan solo dios sabe

las veces que fue leída en vos alta, tantas como en cada ocasión en la que llegaba de la calle un socio. A lo último la sabían ya de memoria, y Lleonart Nart la finalizaba con estas palabras: “Estimen su hogar. Estímenlo y llévenlo cada día con ustedes para atizar el fuego que los reconforte. Estímenlo, que él los siente como un trozo de nuestra Catalunya, hagan eco de sus cantos y sus quejas, y resonancia de sus gritos de gloria y revuelta”. Al oír estas hermosas palabras, sentimos los escalofríos producidos por la emoción (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 28-29).

La primera puesta en escena ocurrió el 4 de junio de 1908, dos meses después de la fundación del *Casal*, y fue la primera actividad oficial. Se eligió la obra *La mare* de Santiago Rusiñol. La relativamente rápida concreción de este proyecto había sido posible gracias a que, como afirman LLEONART GIMÉNEZ (1986) y BANUS I GRAU (1938), en el “Teatro Victoria”, actuaba, en el año 1908, la compañía Serrador-Marí, en la que casi todos los actores eran catalanes (Capdevila, Masip, Carmen Jarque, Juan Domenech, Agustín Morató, Erperança Periu, Macías, etc.). Este acontecimiento encierra una de las características más interesantes que adquiriría el catalanismo profesado por el *Casal* y que fue –como había impulsado Lleonart Nart en el manifiesto/convocatoria– la exclusividad de la lengua catalana. Al parecer, en un comienzo, los organizadores no lograban ponerse de acuerdo sobre el idioma en que debía ser publicitada la obra. Esta duda quedó saldada para la realización de los subsiguientes dramas:

Serían unas 25 personas, y cuando la sesión estaba por terminar, Artigas tuvo una inquietud: -Señores, -pregunta- ¿los carteles de la calle como estarán escritos, en catalán o en castellano? Ahora sí, no pueden imaginarse [...] el descalabro que hubo [...] y eso duró hasta que un señor, -no recuerdo si fue uno que se llamaba Nyacs- puso ciertos escrúpulos a todo lo que se discutía.

-Cualquier acuerdo que se tome, afectará el prestigio de la entidad -dijo- por lo tanto tiene que ser una asamblea del *Casal* la que lo resuelva.

Todos estuvieron de acuerdo, y fue nomás cuestión de alcoba, pues los presentes tomaron cada uno su silla y se trasladaron a la sala grande. Allí ya no era la agrupación de arte escénico la que estaba reunida, en vez era el *Casal*; los asambleístas empero eran los mismos, quizás 3 o 4 más- y seguía la discusión. Y al fin, “se vio la luz”. No recuerdo quien propuso hacer dos carteles, uno con las cuatro barras, y otro con la bandera argentina, estos últimos escritos en castellano, y aquellos en catalán. La proposición era gentil sin dudas y así se aprobó. Una vez que los carteles estuvieron pegados por las paredes de Buenos Aires, quedó claro que lo que uno imaginaba como

una atención, resultó un enredo. En las ediciones posteriores van a hacerse todas en catalán, sin asamblea y sin discusión (LLEONART GIMÉNEZ, 1933: 24-25).

Esta anécdota intenta retratar, cierta idea de horizontalidad en la dinámica asamblearia del *Casal* en cuanto a la toma de decisiones y, al mismo tiempo, nos ilustra sobre la implicación de todos los miembros en las tareas que debían llevarse a cabo (según Lleonart Giménez, la agrupación de arte escénico era prácticamente la asamblea que debía decidir).

El estreno fue al parecer un gran suceso (LLEONART GIMÉNEZ, 1986 y BANUS I GRAU, 1938), tanto que, en los meses subsiguientes, se inició un abono de seis funciones en las que fueron representadas las obras *El nuvi* de Felui i Codina, *La mare eterna* y *Joventut* d'Ignasi Iglèsies, *La bona gent* de Santiago Rossyniol y *El contramestre* de Frederic Soler (Serafi Pitarra). Poco tiempo después, se estrenó *El Cor del Poble*¹⁴¹ de Iglèsies, en el teatro San Martín.

1.2 Literatura y “Juegos florales”

En diciembre de 1908, el *Casal* inauguró los primeros “Juegos Florales” de Buenos Aires íntegramente en lengua catalana. La iniciativa tomada por Lleonart Nart suscitó resistencias y fue combatida hasta en el propio núcleo donde tomó forma: “Eran muchos los que no creían en la posibilidad de poder llevar a término una fiesta de tal carácter. En una colectividad asentada en América, compuesta por gente de trabajo en un medio que no tenía otra manía que el negocio, ¿dónde habrían de surgir los cultores de las Bellas Artes?” (BANUS I GRAU, 1938: 11). “Unos decían que aquí no había poetas catalanes, que sería un fracaso, que la gente catalán(a) de aquí era gente de trabajo y nada más. Cuanto más se criticaba la idea de papá, y de los que lo secundaban, más se animaban a llevar a término la idea” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 9).

¹⁴¹ *El cor del Poble* (El corazón del pueblo) es un drama en tres actos. La acción transcurre en un barrio fabril de los suburbios de Barcelona. Jaume Boter, llamado el Passarell, y Madrona Casals reciben en custodia a Fidel, un recién nacido fruto de un amor pasajero y lo adoptan. Al cabo de veinticinco años, la verdadera madre, la Señora Luisa, lo reclama. Madrona vacila ante la pensión vitalicia que le ofrece el representante de aquella, pero Passarell y Fidel se oponen rotundamente. La obra es una apología del espíritu generoso, honesto y noble de los coros obreros de Clavé, al que los protagonistas pertenecen. Extraído y traducido de URL: https://ducros.cat/corpus/index.php?command=show_news&news_id=1307

La temida falta de convocatoria no fue tal a juzgar por los testimonios. Abierto el certamen a poetas catalanes de Argentina y países limítrofes que escribieran en prosa o en verso, excluyó la difusión en España para evitar “el avasallamiento que se hubiese producido si los escritores de allá de Barcelona, hubieran tenido tiempo de mandar sus trabajos. Se quiso tomar el pulso a los escritores catalanes de aquí y con gran satisfacción hubo trabajos de mucho mérito (que se publicaron en un libro)” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 10).

La búsqueda de colaboración argentina para llevar a cabo este certamen, y el reconocimiento posterior, puede verse como una estrategia para dar visibilidad a la nueva entidad catalana en el conjunto de la sociedad porteña. En este sentido, la elección – desconocemos cómo fue el proceso de solicitud y otorgamiento– del “Pabellón Argentino” para su realización, probablemente simbolizara la intención de formar parte de lo que constituían las bases y el potencial argentino dentro del esquema de valores propio del “progreso universal”.

Fue un día de gloria. Papá había conseguido que el gobierno argentino cediera al *Casal*, para que celebrara la fiesta, el “Pabellón Argentino”, que era el Museo de Bellas Artes de aquella época (estaba ubicado en Plaza San Martín).¹⁴² Era el lugar más apropiado para celebrar esta fiesta y para los organizadores un gran triunfo. [...] El gobierno argentino fue tan gentil que incluso cedió la Banda Municipal para amenizar el espectáculo, tocando una marcha triunfal al acceder a la sala el poeta ganador de la flor natural acompañado de la reina de la fiesta. Todo fue estupendo (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 9-10).

En el discurso de esta edición inaugural, Leonart Nart explicó que tanto la fundación del *Casal* como las representaciones teatrales y la instauración de los Juegos Florales en la capital argentina obedecían a un programa bien definido, regido por el principio de continuación del movimiento renacentista catalán.¹⁴³ Así, la intervención del presidente –en nombre del *Casal*– apuntaba a recuperar una lengua que había sido excluida de la

¹⁴² Se convirtió en el Museo de Bellas Artes a partir de 1909.

¹⁴³ *Jochs Florals de Buenos Aires. Discursos y composicions premiades*, Buenos Aires, Imp. Tragant, 1908. Como hemos visto, el *Centre Català* comenzó a realizarlos a fines del siglo XIX. La novedad que introdujo el *Casal* fue la exclusividad de la lengua catalana para participar de los mismos –excepto cuando se incluía un género argentino, como la poesía gauchesca–, mientras el *Centre* aceptaba piezas literarias en castellano (FERNÁNDEZ, 2010: 168).

modernidad y, al mismo tiempo, contribuir al desarrollo cultural del país de inserción (DUARTE, 2006: 142).

La creación y el accionar del *Casal* no agradaron –como era de esperar– a la colectividad española de Buenos Aires, que, bajo su más importante periódico, “El Diario Español”, criticó el uso exclusivista de la lengua catalana. El malestar aumentó en 1909, durante el clima de conflictividad vivido tras los sucesos de la “Semana Trágica” en Cataluña y la repercusión en los medios periodísticos argentinos. En esos momentos, se acrecentó la hostilidad contra el extranjero, visto, en general, como revolucionario o anarquista. El *Casal* abrió una suscripción a través de la publicación dirigida por Puiguriguer –*Catalunya al Plata*– para apoyar a las familias damnificadas por los sucesos revolucionarios (SEGURA y SOLÉ I SABATÉ, 2008: 45). Ante estas circunstancias, el pedido de colaboración a entidades argentinas se hizo frecuente:

En Buenos Aires, casi todo el comercio era español y, con los artículos que publicaba ese diario contra los catalanes del *Casal*, se plegó en gran parte a la lucha. Algunos actos no se pudieron realizar en teatros públicos, por no permitirlo los empresarios (en gran parte españoles). Por ejemplo, el homenaje a Guimerá tuvo que hacerse en el salón Mariano Moreno, y así muchas otras cosas (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 11).

Durante ese mismo año, cuando se cumplió el segundo aniversario de la entidad, nuevamente Leonart Nart recurrió al gobierno argentino. Esta vez accedió directamente (según el recuerdo de Concepción), “nada menos que a la presidencia de la Nación”, para solicitar un espacio que pudiera albergar el certamen literario.

Papá y el Dr. De Vargas, pensaron en lo más hermoso: el “teatro Colón”, que se había inaugurado el 25 de mayo de 1908, o sea, el año anterior. Fueron a ver al presidente de la República, Dr. José Figueroa Alcorta, quien le cedió, recordándoles que era la primera institución extranjera que celebraría allí un acto, recomendándoles eso sí, no se sacaran fotografías del acto para evitar se estropearan los dorados que tiene la Sala, les dijo si, que eso estaba prohibido. Aparte de ello, les concedió disponer ese día por la tarde de la Banda Municipal (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 11-12).

Desconocemos cómo ocurrió el contacto con el entonces presidente José Figueroa Alcorta, probablemente hayan servido de intermediarios el mencionado doctor De Vargas, como el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Rómulo S. Naón (de reconocida labor educativa)

o el músico León Fontova, quien tenía una actuación pública destacada en la enseñanza de la música a través de su conservatorio y llegaría a ocupar algunas cátedras en el Consejo Nacional de Educación antes de 1913.¹⁴⁴

El otorgamiento del Colón por parte del gobierno, por primera vez a una colectividad extranjera –según registran los propios catalanes– indica, probablemente, la confianza del gobierno argentino hacia este grupo, basada en una representación positiva del colectivo catalán, identificado entonces con la iniciativa cultural, o, al menos, no identificado como grupo inmigrante “peligroso”. Al mismo tiempo, señala, como examinamos en el Capítulo 5, que el Teatro Colón comenzaba a ser un espacio disputado por varios sectores sociales (MATAMORO, 1972; BENZECRY, 2014; FERNÁNDEZ WALKER, 2015). Por otro lado, la elección del Colón por parte de la colectividad catalana, pone de relieve el éxito prematuro de la operación de construcción simbólica alrededor del Colón como “el teatro” argentino, más allá del gusto por la música, manifiesto por dicha colectividad nucleada en el *Casal*.

2. Del *Casal* al IECBA

Si bien la visibilidad de los catalanes se vio incrementada en la sociedad porteña, el costo político y social de este afebrado accionar del *Casal* fue, evidentemente, fuerte para su líder, Lleonart Nart, quien, por entonces, trabajaba como contador en la casa de un comerciante gallego de apellido Bernárdez, “hombre de muy poca cultura que solo leía *El diario Español*”, según Concepción. Al terminar el año 1909, después de las muestras de solidaridad por los sucesos de la Semana Trágica acontecidos en Barcelona y el certamen de los Juegos Florales organizado en el Colón, Bernárdez,

[...] lo despidió, diciendo que él había tomado como empleado a un contador y nada más que eso, pero no a un conferencista, a un hombre que escribiera en los diarios, y que hiciera catalanismo, y ahí viene el final de ese acto. Papá quedó sin trabajo, con mujer y cinco hijos. Encontrar trabajo era difícil, ya que el comercio estaba casi todo en manos de los españoles. Pasaron los meses, al fin encontró trabajo de contador pero no aquí sino en Rosario de Santa Fe, en la casa Colombo, italiana. A principio de julio de 1910 se fue para allá, se fue solo porque no sabía cómo era la casa, si era sólida o

¹⁴⁴ Actas AWBA. Véase en este mismo capítulo, el apartado dedicado a su Instituto y trayectoria.

no. Mientras estuvo allí vivió en la casa de Paco Solanes, sobrino suyo (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 13).

Nuevamente, la necesidad de emigrar parece haber estado motivada no sólo por razones de índole estrictamente económica, sino por la politicidad de las acciones del líder catalanista, que condujeron, a algunos dirigentes españoles, probablemente, a la puesta en juego de redes de contactos dispuestos a boicotear la obtención de un puesto laboral que le permitiera mantener su residencia en Buenos Aires.

A principios de 1911, la mencionada Casa Colombo entró en quiebra, con lo cual Leonart Nart dio por terminada su estadía en Rosario. Volvió a Buenos Aires y encontró empleo para llevar la contabilidad, esta vez sí, de tres casas catalanas y, más adelante, de la casa Fitte, de origen francés.

Los seis meses de ausencia de la capital argentina dieron lugar al desplazamiento del liderazgo de Leonart Nart del *Casal Català*, en el marco de sucesos fuertemente conflictivos al interior de la entidad, debido a desacuerdos que comenzaron con mayor efusividad desde el mes abril de 1910.

Luego de dejar su cargo de “Consejero en Jefe” (*conseller en cap*) a Celestí Casamitjana en enero de 1910, la actividad de Josep dentro del *Casal* pasó a ser la de organizar y gestionar la biblioteca. Por entonces, uno de los problemas más importantes tenía que ver con la búsqueda de un local físico para la asociación, debido a que el escaso presupuesto obligaba a rescindir el contrato con la “Asociación Mariano Moreno” –que, hasta el momento, era la que brindaba la sede.

A partir de abril, la organización de los festejos por el Centenario de la independencia argentina, clima de celebración vivido con especial énfasis en la Capital, hizo eclosionar los conflictos latentes. La invitación de la “Asociación Patriótica Española” a acompañar al embajador de España en la presentación de credenciales al presidente de Argentina será debatida y rechazada por la junta directiva del *Casal*.¹⁴⁵ Al parecer, el debate debió haber sido intenso, ya que, en la reunión siguiente, el consejero en jefe, Cassamitjana, presentó su

¹⁴⁵ *Actas Casal Català*, Libro 1, pp. 62-63.

renuncia, la cual fue desestimada por los casalences,¹⁴⁶ y en la subsiguiente sesión, el secretario, Pere Roca i Martí, y un vocal también presentaron sus renunciaciones.

La conflictividad continuó, ya que, a comienzos de junio, la embajada española prohibió izar la bandera catalana. El *Casal* decidió: “izar la catalana acompañada de la argentina y la española, y en caso de que la catalana fuese arriada por orden de la policía, arriarlas todas”.¹⁴⁷ Esto provocó la renuncia del consejo directivo, en su totalidad, en las sesiones siguientes del 13 y 20 de junio: presentaron nuevamente la renuncia el consejero Rin y el secretario Roca, a las que se añadieron las del mismísimo consejero en jefe Casamitjana, el vicepresidente Gorchs, el contador y el consejero de apellido Monreal, quien fundó su alejamiento en el hecho de que el *Casal* debía realizar obra catalana sin dejar de ser también española. La respuesta provino del consejero Roca, quien, ante las acusaciones de anti-españolismo, señaló que “él había venido al consejo a hacer obra catalana, cultura puramente catalana, porque el *Casal* era catalán, y por lo tanto, no ha hecho ni cultura española ni anti-española, como no ha hecho tampoco portuguesa o anti-portuguesa”.¹⁴⁸

Durante la estadía de Lleonart Nart en Rosario, su amigo y pariente Pere Solanes se encargó de mantener la firmeza de las decisiones tomadas antes de su partida y el carácter de las mismas bajo la presidencia de Banus i Grau. La impaciencia ante la situación indefinida del ex presidente y entonces bibliotecario (que prometió viajar a comienzos de diciembre),¹⁴⁹ y la crisis ante la falta de concreción de un lugar para la realización de los terceros Juegos Florales (se realizaron numerosas gestiones entre las que figuraban como posibilidades el teatro Colón, el salón de fiestas del diario “La Prensa” y varios teatros, de las que resultó viable el teatro Coliseo) exasperaron los ánimos. A finales de diciembre, se intentó remover a Lleonart Nart del cargo de bibliotecario y a los consejeros Jacinto Torrent y Josep Pla por estar alejados del *Casal*. Al mismo tiempo, se desplazó del cargo de secretario a Solanes, aduciendo falta de incumplimiento de su tarea ante reiteradas inasistencias y se le envió una notificación. Esto produjo acalorados debates en la sesión

¹⁴⁶ *Actas Casal Català*, Libro 1, p. 64.

¹⁴⁷ *Actas Casal Català*, Libro 1, p. 80. Traducción propia.

¹⁴⁸ *Actas del Casal Català*, Libro 1, pp. 80-86. Traducción propia.

¹⁴⁹ “Se acuerda escribir nuevamente al señor Josep Lleonart demandando el estado de cuentas, por no satisfacer al consejo la carta últimamente enviada”, 19 de diciembre, p. 139.

siguiente, a la cual Lleonart Nart finalmente logró asistir y manifestar su disconformidad respecto de la “carta de censura” enviada a su cuñado, Solanes.

Finalmente, el nuevo consejo, constituido el 10 de enero de 1911, marcó un cambio decisivo de timón en la entidad, lo cual produjo numerosas bajas:

Se aprueban las siguientes bajas: Bartomeu Roca, Enriqueta Roca, Mercé Roca, Manuel López Sotta, Joan Martínez, Pere Solanes, Asumpta M. de López, Lola Martínez.

Se acuerda lo siguiente: aceptar en principio las bajas de los señores J. Lleonart Nart y J. M. Plá, y comunicarles que si antes del 31 del corriente no han satisfecho sus cuotas pendientes, su baja será considerada por falta de pago.

Comunicar a las Srtas. Conchita Lleonart y Mercé Lleonart y Sra. Juana G. de Lleonart que el día 31 serán dadas de baja si no han satisfecho sus cuotas pendientes.

Al Sr. Solanes comunicarle que efectúe el pago de las dos cuotas pendientes y que queda aceptada su baja.

Facultar al Sr. Carol para que seguidamente demore la llave de las habitaciones que ocupan los Sres. Lleonart y Solanes. Demore también seguidamente al Sr. Lleonart la llave de la librería.¹⁵⁰

La premura de las decisiones evidencia la puesta en juego de un acuerdo previo sobre la necesidad del desplazamiento de Lleonart Nart y su grupo afín, lo que permitió dar lugar a la supresión absoluta del artículo 54 de los estatutos, que declaraba lo siguiente:

Siendo el *Casal Catalá* un centro de cultura, y estado ésta reñida con el juego y el alcohol, queda prohibido dentro de su local social la venta de licores y de ninguna clase de juegos. Esa proposición produjo una dolorosa sorpresa a muchos de los socios, pero se votó en su favor, y lo hicieron ilegalmente, puesto que la asamblea era de “carácter ordinario” y no de extraordinario (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 14-15).

¿Cuál fue el siguiente paso de Lleonart Nart y sus correligionarios ante el quiebre asociativo? En principio, la creación de una nueva institución, el “Instituto de Estudios Catalanes” [en adelante, IEC o IECBA], y una peña de sociabilidad informal conocida como “El Soviet”, entre otras iniciativas, que creemos oportuno analizar en el próximo capítulo, ya que sus historias están estrechamente relacionadas con la creación de una Asociación Wagneriana en Buenos aires.

¹⁵⁰ *Actas*, p. 152. Traducción propia.

La vuelta al *Casal* se daría a partir de 1916 y sería recordada por su hija de manera conflictiva en el seno de la familia:

Debo decir que a principios de 1916 y a requerimiento de la Junta y de gran parte de los socios del *Casal Catalá*, reintegróse al *Casal Catalá* como socio. Lo hizo con gran disgusto de la familia, que no había olvidado los malos ratos que le habían hecho pasar a principios del año de 1912, pero, papá, alegó que el “Casal Catalá Centre de Cultura” era un hijo suyo y que un padre perdona los disgustos que dan los hijos (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 23-24).

3. La enseñanza musical y el “Instituto de Música Fontova”

Antes del *Casal*, existió una institución que, si bien no fue de inspiración catalanista sino de pedagogía musical, involucró a un grupo de catalanes que más tarde formaría parte de la institución fundada por Lleonart Nart, así como de otras entidades vinculadas al fomento de la cultura catalana.

En 1904, los hermanos Conrad y Lleó Fontova i Planes (conocidos luego como Conrado y León Fontova), fundaron, en la capital argentina, un Instituto Musical (“Instituto Musical Fontova” [en adelante, IMF], que formaría parte del conjunto de establecimientos de enseñanza musical privada, como lo eran la mayor parte de las escuelas de música más célebres y reconocidas de la época. Al parecer, la excelencia en la formación musical de ambos trajo sus frutos en la cultura musical porteña que, por entonces, carecía de pedagogos musicales que hubieran hecho carrera en esta sub-disciplina.

Hijos del actor catalán Lleó Fontova i Mareca, arribaron juntos a Buenos Aires en el año 1896. Ocho años más tarde, fundaron la mencionada escuela musical, con la colaboración del músico catalán Joan B. Llonch, cuñado de ambos hermanos.

Según MANENT (1992: 250), Conrado, el mayor de los dos hermanos (1865-1923), había estudiado composición con el músico Felipe Pedrell. En 1888, compuso, para la Exposición Universal de Barcelona, la obra “Austria-España”, que resultó ganadora de la Cruz Isabel la Católica. Una vez en Argentina, se desempeñó, durante dieciocho años, en el CNE, como auxiliar en la Inspección General de Música y en el dictado de cátedras. El IMF fue uno de los establecimientos habilitados para otorgar el título de maestro de música. Es probable que este nombramiento haya guardado relación no sólo con el reconocimiento de

su obra pedagógica, sino con la asunción del músico uruguayo –de ascendencia española/catalana– Carlos Pedrell –sobrino de Felipe– a la sección de Inspección musical del CNE, hasta su partida en 1920.¹⁵¹

León, por su parte, obtuvo, a los 13 años, la pensión de la corte de España¹⁵² para estudiar en el Conservatorio de Bruselas, donde obtuvo el Gran Premio de Violín (MANENT, 1992: 250). En Buenos Aires, además de promover la enseñanza en su instituto, fundó la Sociedad Argentina de Música de Cámara,¹⁵³ que dio también lugar a la formación de un cuarteto:

El ímprobo trabajo por amor al arte que representa la organización del cuarteto que dirige, constituiría por si solo el galardón de Fontova, si no lo valiera por los geniales arranques de su violín. Seis años cuenta de vida la Sociedad mencionada, y en sus conciertos se han interpretado obras de todas las épocas y de todos los autores, esto le debe la República Argentina, esto y la saludable labor que en unión de su hermano Conrado, verifica en el Instituto musical que lleva su nombre.¹⁵⁴

Para conocer la estructura del Instituto, hemos analizado las publicidades difundidas en algunas revistas de la época, que pertenecían a dos entidades con las cuales los hermanos Fontova estuvieron vinculados: el *Casal Català* y la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.¹⁵⁵ A partir del inicio de la publicación de la revista más representativa del catalanismo separatista en Buenos Aires (*Ressorgiment*, en 1916), el IMF publicará en ella, de forma ininterrumpida, un anuncio a página completa de su escuela musical, en el que incorporaba las novedades del momento, siempre en el anverso de la portada.¹⁵⁶ Al mismo

¹⁵¹ Como aclaramos, sobrino y discípulo de Felipe Pedrell, nació en Uruguay en 1878. Estudió armonía y composición con su tío en España y luego en la Schola Cantorum de París bajo la dirección de Vincent d'Indy. Se instaló en Argentina en 1906, donde enseñó en la Universidad de Tucumán y ocupó el mencionado cargo en el CNE. En mayo de 1908, este organismo educativo le encargó un arreglo y estudio crítico del Himno Nacional Argentino (para canto y piano en si bemol), que fue publicado por “El Monitor de la Educación”. Cabe señalar la coincidencia de las elites dirigentes argentinas, de volver a encargar un arreglo musical del Himno a un músico de ascendencia catalana, al igual que su creador, Blas Parera. Para un examen de las representaciones y resignificaciones del Himno, véase BUCH (2013).

¹⁵² “León Fontova”, “Album Musical Orfeo”, Revista Mensual de Producciones Musicales, diciembre de 1917, n°2, p. 1.

¹⁵³ Fundada en 1911, tenemos poca información sobre esta Sociedad. Según SURROCA I TALAFERRO (2004: 334), fue “la primera asociación de música de cámara de la América del sur, que tenía 120 socios, de los cuales 85 eran catalanes”.

¹⁵⁴ “León Fontova”, “Album Musical Orfeo”, diciembre de 1917, año 1, n°2, p. 1.

¹⁵⁵ Para la historia del surgimiento y devenir de la AWBA, véanse Capítulos 8 y 9.

¹⁵⁶ Desde 1916 a 1920.

tiempo, también publicó su anuncio en la RAWBA, en su tercera época, desde diciembre de 1917 hasta septiembre de 1918.¹⁵⁷

Los anuncios destacaban que la entidad recibía una subvención del gobierno nacional e indicaban que había recibido un diploma de honor y dos medallas de oro en la Exposición Universal de Gante (Bélgica, 1913).¹⁵⁸ A continuación, solían señalar que se trataba de “El más importante de la República por su excelencia, reglamentación y eficaz enseñanza musical moderna y el más acreditado por su administración modelo”. La subvención nacional seguramente se relacionaba con la circunstancia de que la institución llevaba a cabo la preparación especial para rendir, durante todo el año, el examen para ejercer el profesorado en las escuelas normales y primarias del Consejo Nacional de Educación, hecho que también se encargaban de destacar en sus anuncios.

Desde 1919, las publicidades incorporaban la leyenda de haber recibido el “Primer Premio con la más alta distinción del Real Conservatorio de Bruselas” y que su director, León, había sido el “Fundador en 1911 de la Sociedad Argentina de Música de Cámara”.

El cuerpo docente, detallado sólo en algunos avisos, parecía haber sido lo suficientemente prestigioso como para incluir entre sus filas –por un breve período de tiempo–, al eminente pianista francés Pierre Lucas¹⁵⁹ (entre septiembre y noviembre de 1918, según anuncio de la “Revista de la Wagneriana”), y a Alfonsina Storni, por entonces maestra y poeta:

Cuerpo docente: León Fontova, clases de cuarteto y de conjunto coral; Baldomer Cantos, Carles Gómez, Isabel Corraldi, Leticia Ciancio, profesores de piano; León Fontova, Doménec Garcia Silva, Carles Pessina, Filomena S. de Cantos, de violín; Edgard Gambuzzi, de viola; Ramón Vilaclara de violoncelo; Josep Rovira de contrabajo;¹⁶⁰ H. Baldassari de arpa; Rena Rossomando de mandolina; Francesc Ramírez de clarinete y flauta; Carles Pedrell de armonía y composición; Josep M. Vázquez de solfeo y teoría, de preparación especial para las clases de música del Estado, de Historia y Estética y Enciclopedia musical; Isabel Corradi, Dina Escoubes, Délia Gotuzzo, de solfeo y teoría; Angela Beordi, auxiliar de las mimas asignaturas;

¹⁵⁷ Véase, Anexo.

¹⁵⁸ El anuncio de 1920 incorpora las imágenes de los relieves de las medallas obtenidas. Véase, Anexo.

¹⁵⁹ En su estancia en Argentina, Lucas también publicó una nota en *Proa* sobre Debussy.

¹⁶⁰ Se trata del contrabajista que refería haber escuchado Lleonart Nart en el “Café Colón” poco tiempo después de arribar a Buenos Aires en 1906.

Pere Cesari, Susana S. de Pedrell, de canto; Alfonsina Storni, de declamación, recitado, literatura y arte escénico.¹⁶¹

Sus dos sucursales más estables en la Capital Federal, Callao 511 y Rivadavia 6887 (Sección Flores), se completaban con “más de 20 sucursales en provincias”.

Más tarde, junto a Joan Llonch, los hermanos Fontova formarían parte de “La Asociación Protectora de la Enseñanza Catalana” (1916-1922) y del “Comité Libertad”, abiertamente catalanistas en la década de 1920.

4. De “catalanes de América”, expatriados y exiliados: representaciones del exilio

En este apartado, consideraremos las sucesivas autodenominaciones con las que se identificó el grupo de los catalanes originado en el *Casal*, desde la inicial “catalanes de América”, a la explícita filiación con el independentismo o separatismo, y la categoría que se otorgarían para definirse a sí mismos a partir de 1916, la de “exiliados”. Creemos que esta caracterización pudo haber guardado relación con una representación del exilio como una experiencia o espacio de aprendizaje. Se trata de uno de los tres núcleos de sentido fundantes del imaginario del exilio de los argentinos analizados por JENSEN (2009), junto a las representaciones del exilio “como destino del culpable” y como “espacio de lucha política”. En este sentido, JENSEN (2009: 27) indica que:

Si los exilios son asociados a la pérdida y el dolor por lo no deseado de la partida y aparecen ligados a la penuria económica y la privación de raíces, de afectos, etc., también han sido reconocidos por sus protagonistas en su extremo positivo: no sólo en tanto precio a pagar por conservar la libertad o la vida, sino en tanto momentos para los aprendizajes y las transformaciones individuales y políticas.

Para el caso del exilio español, algunos autores lo consideran como una característica estructural de la historia peninsular y remontan sus orígenes mucho más allá de las circunstancias de la guerra civil y la dictadura franquista (ABELLÁN, 2001; SOLDEVILLA ORIA, 2002; VILAR, 2006). En otros casos, si bien se acepta el hecho de derribar las barreras que existían entre la migración económica (confinada a ser un hecho

¹⁶¹ *Ressorgiment*, diciembre de 1918, n° 29. Traducción propia.

anterior a la Guerra Givil) y el exilio republicano (NUÑEZ SEIXAS, 2001), prefieren utilizar el concepto de “expatriados” para caracterizar las corrientes migratorias anteriores al franquismo.¹⁶² Por ejemplo, FERNÁNDEZ (2014: 100) considera que hubo tres momentos de arribo de expatriados a Argentina, anterior al exilio de la Guerra Civil: luego de la caída de la Primera República (1874), cuando comenzaron las persecuciones contra el catalanismo político (primera década del siglo XX) y cuando se instauró la dictadura de Primo de Rivera (desde 1923). A estas tres se añadiría una cuarta corriente de emigrados por razones económicas, que, una vez en la sociedad receptora, se interesaron por la situación en Cataluña (FERNÁNDEZ, 2011a: 3). Así, el grupo autodenominado “catalanes de América” habría correspondido al segundo momento entre estas oleadas de expatriados.

Los debates sobre las categorías analíticas que se han utilizado, y las que se utilizan para explicar los desplazamientos humanos en contextos socio-históricos determinados, tienen una larga trayectoria. Dentro de esta gran área, la problemática del exilio ha sido y es objeto de continua revisión. Como ha señalado Luis RONIGER (2011), el fenómeno del exilio existe dentro de un espectro más amplio de fenómenos de individuos y grupos en desplazamiento. Los seres humanos se trasladan a través de espacios, tiempos y culturas. La dinámica de tal traslado ubica a los exiliados cerca de una serie de otros tipos humanos, como son los migrantes, los refugiados, los beneficiarios de asilo, los cosmopolitas errantes, los nómadas, los vagos, las redes que forman las diásporas. A menudo, resulta difícil separar el exilio de estos otros fenómenos, es por ello que es necesario “pensar los desplazamientos forzados como fenómenos plurales” (JENSEN, 2011b: 2).

Comúnmente, se define a los exiliados por su desigual condición frente a la del inmigrante. Mientras que los primeros sufren un destierro involuntario u obligatorio, es decir, se ven forzados a abandonar su país, los migrantes deciden salir a fin de resolver una situación económica difícil o prosperar en un nuevo lugar. Los migrantes sienten que pueden regresar a voluntad, mientras que los exiliados esperan que cambien las condiciones de exclusión o el gobierno o régimen que los impulsó al destierro. Esto significa que, analíticamente, la residencia en el extranjero es diferente como experiencia en cada una de estas situaciones (RONIGER, 2011). Es por ello que la definición de “exilio” suele incluir a

¹⁶² Para DUARTE (1998: 48), el uso de este concepto se justifica, principalmente, por “la ausencia de una persecución política generalizada”.

quienes una vez emigrados, como residentes temporales voluntarios descubren que una transformación en las circunstancias políticas impide su retorno (SZNAJDER y RONIGER, 2013: 31; SCHWARZSTEIN, 2001).

El exilio exige tener en cuenta varias escalas de análisis, para empezar, el territorio y la violencia de origen que expulsan y el lugar de destino habitado por otros sujetos exílicos y los construidos como “nativos” por los recién llegados (JENSEN, 2011a: 2). En este sentido, las categorías aplicadas en forma rígida no siempre coinciden exactamente con los grupos humanos o individuos que se intentan caracterizar. Un exiliado puede finalmente perder –por diversas circunstancias– su expectativa de retorno e insertarse en la sociedad receptora. Así, su condición mudaría a la categoría de “inmigrante”. Tampoco resulta sencillo distinguir en ciertos contextos los límites claros entre expatriados y exiliados. Es posible que la observación de su interacción específica en el seno de las comunidades en la diáspora, y en las redes transnacionales en las que interactúan, pueda ayudar a definir su carácter particular en cada caso (RONIGER, 2011).

La expresión “catalanes de América”,¹⁶³ con la que se identificaron gran parte de los miembros del *Casal*, apareció por primera vez en el número 1 del más importante órgano de difusión que tuvo, la revista *Ressorgiment*¹⁶⁴ (1916) y, desde ese momento, definió al grupo que reivindicó el ideario catalanista desde el exterior. Antoni de Paula Aleu¹⁶⁵ ya lo utilizaba en 1912, aunque con un sentido más amplio, ya que con él involucraba actividades sociales, humanitarias e incluso económicas de la colectividad asentada en toda América (LUCCI, 2015: 1). Como vemos, aunque dicha expresión (“catalanes de América” de Buenos Aires) surgió tiempo después de la fundación del *Casal Catalá* porteño, podemos remontarnos a esta última fecha para marcar el inicio de una militancia o activismo que quedará ligado al catalanismo separatista. Al mismo tiempo, en sus primeras manifestaciones periodísticas, se autodefinieron bajo la condición de “exiliados”. Así, para LUCCI (2009) el exilio constituyó un rasgo identitario de este grupo.

¹⁶³ Los “catalanes de América” no fundaron instituciones propias, sino que trabajaron en red por la reafirmación de la identidad nacional catalana desde variadas organizaciones a lo largo de América Latina (CASTELLS, 1986; LUCCI, 2009). La acción mancomunada tuvo buena parte de su incentivo en la coyuntura política catalana de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo a raíz del surgimiento de opciones políticas favorables a la autodeterminación, como Solidaritat Catalana.

¹⁶⁴ Véase nota al pie n° 65 up supra.

¹⁶⁵ Para los inicios asociativos de la colectividad catalana véase el CAPÍTULO 3.

Si bien el exilio figuró en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española a partir de 1956 (CABRERA INFANTE, 1990, cit. por SZNAJDER y RONIGER, 2013: 35), y solía emplearse la figura de refugiado, los catalanes separatistas de Buenos Aires comenzaron a utilizar esta categoría en forma pública desde 1916, en el primer número de la revista *Ressorgiment*. El artículo que lo esgrimió a modo de “manifiesto” fue escrito por el periodista Lluçia Subirachs i Cunill¹⁶⁶ y se tituló “*Els catalans exiliats i la Catalunya de l’Avenir*”.

Subirachs i Cunill comienza su escrito diferenciando –recurso identitario que luego será puesto en práctica por los exiliados republicanos (SCHWARZSTEIN, 2001: 261)– la nueva comunidad catalana, madura en su catalanidad, de la precedente: señala entonces una división entre los catalanes que salieron de Cataluña durante el siglo XIX y los que habían salido a partir del XX:

[...] La mayoría de los catalanes de hace veinte años, tienen de Cataluña un concepto, actualmente, equivocado. Entonces relacionaban al pueblo con un marcado indiferentismo para lo público [...] El abandono de la espiritualidad catalana era un hecho lastimoso, y en los pueblos y en las ciudades eran siempre los mismos los que regían lo público a plena satisfacción del cacique que les dominaba. Debemos convenir, pues, que los que salían de la patria por aquellos tiempos, tenían que sufrir del mal señalado o al menos se llevaban la plena convicción de que la vida política era muy deplorable. Bajo ese pensamiento, es comprensible que su actuación en la patria de adopción fuera de marcada indiferencia para las cosas de la patria verdadera, y así una multitud de aquellos catalanes que aquí han ejercido vida activa dentro de su esfera de acción, llegando a acumular regulares fortunas o un modesto bienestar, al hablar de Catalunya responden: “Ah no, allá no se podía hacer nada, todo es ignorancia”. [...] Bien diferentes son ya los catalanes que dejaron la patria en la última década, la mayoría de los cuales salieron de Cataluña en la plenitud de sus actividades, sintiendo en el fondo del corazón un foco de sano patriotismo. Para los primeros todo es sumisión y desengaños, para los últimos todo es revuelta y esperanza. Los de ayer, opresión... los de hoy, liberación! (SUBIRACHS I CUNILL, 1916: 1).

La condición exiliar aparece ligada a la del catalán patriota o que se transforma en patriota (exiliado) en la sociedad de acogida al propagar “las cosas de Catalunya”. En este sentido, hay, en esta forma de “arenga”, un reconocimiento a la labor previa que se ha realizado en

¹⁶⁶ Periodista catalán radicado en Argentina desde 1908 y director del periódico *El Orden* de la ciudad cordobesa de Río Cuarto. Véase, LUCCI (2015a).

los Casales, no sólo en el de Buenos Aires sino también en el de las ciudades del centro de la Argentina, donde la emigración catalana era importante, como Santa Fe, Rosario, Mendoza, Córdoba, Río Cuarto o Bahía Blanca: “Los líderes del movimiento catalán deben ser escuchados en estas tierras. Los autores del pensamiento catalán deben ser leídos en el *exilio*”. Al mismo tiempo, Subirachs i Cunill traza un proyecto que, según su apreciación, comienza en ese momento a raíz de las posibilidades que –se cree– traerá consigo la finalización de la contienda mundial (LUCCI, 2015a).

Asentada la identidad en aspectos culturales, ahora también en la oposición a los poderes imperiales, la Primera Guerra Mundial fue percibida como una idea “*redemptora*” que “resarciría las injusticias de los pueblos sin estado, propiciaría el nuevo ordenamiento geopolítico en la posguerra y permitiría el afianzamiento de los valores democráticos” (LUCCI, 2015a: 8). Se creía que el desmembramiento de los poderes centrales sería favorable a la independencia de Cataluña –entre otras naciones–, ya que desestructuraría al gobierno español.

Un año más tarde, la valoración positiva de la Revolución Rusa no sólo se cimentaba en la destrucción del imperio zarista, sino también en el concepto de autodeterminación y federación de naciones, presente en el discurso marxista de la Tercera Internacional (que también impactaría en la representación de la nación catalana) y en su proyecto de liberación:

La gloriosa revolución rusa está predestinada a ser, como lo fue la francesa, -ejemplo que ejerció una obra poderosa en el movimiento del pueblo moscovita- el espejo diáfano donde se deben mirar para orientarse todos los pueblos unidos con anhelo de redención. [...] Nuestra ideología es compatible con las doctrinas de Marx: Nacionalismo universal; es decir, federación de naciones. Nacionalismo y socialismo, dos tendencias, según muchos, tan antitéticas, se confunden amorosamente para que un mismo espíritu las mueva: el anhelo de mejoramiento de la humanidad. Y este mejoramiento es imposible si cada uno de los pueblos, con idiosincrasia peculiar, no es soberano de sus destinos (NADAL I MALLOL, 1917: 183).

Como veremos en el próximo capítulo, en las prácticas de sociabilidad cultural y artística del *Casal*, previas y posteriores a 1916, encontramos una referencia a la realidad rusa que

enfatisa la importancia del activismo catalanista previo, antes del uso oficial de la categoría “exilio”, nos referimos a la existencia, desde 1910, de una peña denominada “El Soviet”.

El 21 de diciembre de 1918, una vez finalizada la Gran Guerra, los “catalanes de América” de Buenos Aires publicaron un manifiesto dirigido al pueblo argentino, donde declaraban su posición de apoyo a la *Mancomunitat* de Cataluña y pedían comprensión y respeto por la causa que defendían. Este documento fue redactado por Jerónimo Zanné, firmado por los catalanes de América y reproducido en los diarios más importantes de la capital, así como en *Ressorgiment*, en el mes de enero de 1919.¹⁶⁷

Durante la década de 1920, la radicalización política del *Casal* quedó en manos de su “brazo armado”, el *Comitet Llibertat* (antes había existido el “Comité de Acción Catalana” promovido por el ampurdanés Nadal i Mallol), que intentaría sortear la injerencia de la embajada española para neutralizar las actividades del *Casal*. El *Comitet* publicó, entre 1923 y 1930, el periódico “La Nación Catalana”, dirigido, en sus comienzos, por el socialista Joan Comorera, y cuyo radio de distribución fue amplio (Uruguay, Paraguay y Chile) (BACARDÍ, 2009: 29).

En el transcurso del período republicano y la Guerra Civil, tanto el *Casal* como el *Centre* manifestaron su apoyo al estatuto de autonomía (1932), si bien la primera entidad tuvo una expresión política más decidida. Como representación escrita del *Casal*, la militancia nacionalista de *Ressorgiment* fue muy intensa. Sus críticas al mencionado estatuto autonómico eran frecuentes (por insuficientes facultades otorgadas a la *Generalitat*) (VILLARRUEL, 2013: 185), al mismo tiempo que atacaba también con dureza a la “derecha catalana”, dispuesta, según ellos, a pactar con Madrid. Respecto de la colectividad en Argentina, la revista sostenía (como lo había hecho Subirachs i Cunill en 1916) que los viejos emigrantes tenían una idea anacrónica de Cataluña, en la que todavía gobernaban los caciques. Por eso, pensaban que el impulso correspondía ahora a las nuevas generaciones, empeñadas en la recuperación de la soberanía plena, aún a costa de su separación de España (FERNÁNDEZ, 2011: 10).

A fines de la década de 1930 y comienzos de 1940, el uso de la categoría “exiliados” no sería asociada a los catalanes “viejos” sino a los “nuevos”, los exiliados republicanos.

¹⁶⁷ Sobre Zanné, véase, CAPÍTULO 9, donde retomamos además esta coyuntura.

Los gobiernos argentinos y sus organismos oficiales obstaculizaron la posible llegada de los “rojos españoles”¹⁶⁸ (casos contrarios fueron los de México, Chile o República Dominicana), así como las tareas de evacuación organizadas por los exiliados en Francia (FERNÁNDEZ, 2011b) a partir de 1937 y, fundamentalmente, desde 1939.¹⁶⁹ Esto significó que el contingente de exiliados arribados a Argentina no fuera numeroso –a comparación de los casos mencionados–, ni contara entre sus integrantes con las principales figuras de la política y la cultura que debieron abandonar su tierra (FERNÁNDEZ, 2014: 99).

Además de obtener un lugar de inserción profesional en los principales periódicos, como la revista *Catalunya*, y, en menor medida, *Ressorgiment*, la llegada de los exiliados actuó como cemento de la vida asociativa catalana de Buenos Aires. A diferencia de la ciudad de México, donde el exilio tendió a crear nuevas entidades o a promover escisiones dentro de las existentes, las asociaciones porteñas más representativas de entonces –el *Centre Català* y el *Casal Català*– se unificaron y conformaron el *Casal de Catalunya* en 1940-1941. En esta nueva entidad, los exiliados, y, en general, los directivos que simpatizaban con las ideas republicanas y autonómicas fueron el grupo principal (FERNÁNDEZ, 2011b: 15). Según Fivaller Seras, en septiembre de 1939 se había suscitado la necesidad de crear un organismo colectivo en defensa de los derechos de Cataluña (BACARDÍ, 2009: 97). Al año siguiente, se creó el *Consell de la Comunitat Catalana de l'Argentina* (CC de Argentina), plataforma nacional impulsada por viejos residentes y recién llegados y destinada a reunir, sin distinción, a entidades y publicaciones catalanas (JENSEN, 2011a: 154).

Existen varias hipótesis sobre el origen del proyecto del *Consell* de la Argentina. Lo que sí se sabe es que fue la primera de un movimiento que inspiró similares procesos de

¹⁶⁸ La excepción fue para el caso de los vascos, que pudieron contar con un organismo de ayuda propio reconocido oficialmente por un decreto del presidente Ortiz.

¹⁶⁹ Sobre este tema, véase ALTED (1996). La autora desarrolla, en la primera parte del trabajo, la creación de organismos de ayuda públicos y privados (como la JARE o el SERE), en el contexto de la presencia de gran número de exiliados en Francia, y las medidas tomadas por este país para intentar regularizar la situación de residencia de estos españoles. HEINE (1996), por otro lado, define tres momentos de salida hacia Francia y señala que la gran mayoría de estos refugiados no tenían filiaciones partidarias o institucionales. Sin embargo, el intento de reconstruir el o los gobiernos republicanos en el exilio tuvo el efecto de ahondar más las divisiones previas. Esto se tradujo en una plataforma política que excluyó al PSUC y la línea negrinista. Por su parte, MATEOS (2007) analiza el papel que desempeñaron en la denuncia del franquismo las organizaciones del exilio, cuya propia existencia y continuidad era una forma de deslegitimar la dictadura.

convergencia en México, Colombia, Chile y Costa Rica, bajo la inspiración del *Consell Nacional de Catalunya* (CNC) en Londres (1939), liderado por Carles Pi i Sunyer, y que sería la única representación oficial de Catalunya durante la Segunda Guerra Mundial (JENSEN, 2011a: 158). En ese contexto, el CC de Argentina –según Fivaller Seras– impulsó los primeros Juegos Florales de la lengua catalana en el exilio.

En un primer momento, la cotidianeidad de la ayuda a las víctimas de la Guerra Civil, a los refugiados en Francia o a las familias de los prisioneros franquistas, unieron a viejos residentes y recién llegados, quienes se incorporaron, muchas veces, a proyectos editoriales y periodísticos preexistentes en Buenos Aires. Sin embargo, la aparente unidad de la colectividad estaba atravesada por conflictos y fracturas, originadas tanto antiguamente en el seno de la colectividad, como en forma reciente, a partir de las vivencias de los exiliados republicanos durante la Segunda República y la Guerra Civil.

Según la correspondencia política de la época, JENSEN (2011a: 163-164) reconstruye minuciosamente estas disputas: “Pere Más i Perera, integrante del CC de Argentina y hombre de confianza de Pi i Sunyer, explicaba justamente que pese a la integración, en Buenos Aires se vivía un conflicto latente entre ‘vells i nous catalans’. [...] Más i Parera ponía de manifiesto una cuestión central: los ‘viejos’ reclamaban a los ‘nuevos’ que su visión del ‘problema catalá no sigui, en general, independentista’”. En el primer grupo, Pere Más incluía a la revista *Ressorgiment*, a su director Nadal i Mallo, al *Comité Llibertat*, presidido por Pere Seras, y al grupo separatista de Mendoza. En estos ámbitos, había sectores más próximos y dialogantes y otros más recalcitrantes.

Por otro lado, los catalanes cercanos a los comunistas, los republicanos catalanes que participaban abiertamente con republicanos españoles y los republicanos autonomistas que constituían el núcleo de la revista *Catalunya* (de fuerte peso en el recientemente constituido *Casal de Catalunya*) estaban cerca de los exiliados republicanos.

5. Memorias incómodas. Un centenario a debate

En 1985, las autoridades del *Casal de Catalunya* comenzaron a gestionar las celebraciones de lo que denominaron “los primeros cien años de existencia del *Casal* en Buenos Aires” y que se cumplirían, en teoría, al año siguiente. Se contactaron con el

“Comité Ejecutivo de la Comisión Catalana del Quinto Centenario del ‘descubrimiento’ de América” y consiguieron su apoyo, además del de la *Generalitat* de Cataluña, en aras de, por un lado, mostrar que “Era toda una colectividad nacional la que quería dar a conocer lo que ha hecho y lo que ha sido, lo que sabe hacer y lo que puede ser” (ROCAMORA, 1992: 282), y, por el otro, para el gobierno catalán (en conjunción con el Instituto Catalán de Cooperación Ibero-Americana), “serviría para llevar a los ámbitos internacionales la presencia de Cataluña”. Estos objetivos ensamblados respondían, probablemente, como práctica propagandística del gobierno de Jordi Pujol, a su proyecto de construcción de una nueva Catalunya posfranquista, fuerte en sus reivindicaciones de identidad cultural singular, dentro de la concertación posible de la “España de las autonomías”.

Esta “embajada cultural catalana en Argentina” (que incluyó sesenta y tres empresas catalanas en busca de acuerdos económicos), habría sido criticada:

[...] se alegaba que sería una vergüenza celebrarlo, porque, por un lado, los catalanes no habían contribuido nada, exceptuando el financiamiento de la expedición colombina por parte de banqueros catalanes. Por otro lado, no había sido un descubrimiento, porque anteriormente habían llegado a sus playas los nórdicos, y por otra parte no se trataba de celebrar sino de conmemorar. Pero muy especialmente porque la conquista posterior al descubrimiento fue genocida hacia los indígenas autóctonos del continente americano (ROCAMORA, 1992: 286).

El autor de estas palabras, Joan Rocamora, exiliado republicano, integraba la comisión directiva del Casal de Catalunya. Si bien omitió aclarar quiénes fueron esas voces disidentes, señaló la necesidad de realizar una amplia convocatoria a todos los catalanes de Argentina para que se sumaran a la celebración del “centenario del Casal en Buenos Aires”. Para ello, fue fundamental elaborar una carta abierta bilingüe, de la cual extraemos los párrafos que relatan su versión de la historia de los catalanes en Argentina (Buenos Aires):

Esta presencia catalana en la Argentina se confirmó hace casi cien años, exactamente el 12 de junio de 1886 con el que inicialmente se llamó *Centre Català*, hoy Casal de Catalunya. Nuestras raíces culturales se han mantenido, afirmado y reanimado en esta casa. Se superaron dificultades, han pasado generaciones, y los cien años de existencia demuestran que nuestra historia vive, que el idioma se continua divulgando y difundiendo y que más que nunca hemos de enorgullecernos de nuestro origen. La

secular trayectoria del Casal de Catalunya hace que se convierta en una auténtica representación de los catalanes en la Argentina (ROCAMORA, 1992: 286).

Por otro lado, el testimonio legado por la hija de J. Lleonart Nart, Concepción (1986: 35-37), cuestiona –en forma contemporánea a los acontecimientos– el hecho de haberse celebrado el centenario de una institución catalana en Argentina, dando señales, al mismo tiempo, de un sector disidente a estas manifestaciones conmemorativas:

Con motivo de celebrarse este año, dijeron, el primer centenario de la fundación del Casal de Catalunya (así dijeron), se han originado confusiones al respecto por una similitud de nombres: “Casal Català”, “Centre Català” y “Casal de Catalunya”, y una diferencia de fechas y nombres de los fundadores de estos centros. Así, en nuestra propia familia y amigos nos han pedido aclaraciones al respecto, aclaraciones que creo necesarias en este trabajo.

A fines del siglo pasado la inmigración catalana fue cada vez más importante y con ella apareció el deseo de unirse los catalanes afincados en Buenos Aires, esto dio origen a la formación del Centre Català el 12 de junio de 1886 [...].

Ahora bien, la inmigración siguió en auge; muchos no gustaron del carácter del Centre Català, lo creían una sociedad recreativa, como abundaban en aquella época, deseaban un centro de reunión, en donde se hiciera “cultura” y con ese deseo, José Lleonart Nart fundó el “Casal Català, Centro de Cultura”, en Marzo de 1908.

Estas dos entidades, representaron a la colectividad por separado, eran independientes, pero a fines de 1940, desearon fusionarse y unificar su representatividad con el nombre de “Casal de Catalunya” de Buenos Aires.

Por eso es que celebrando el primer centenario del “Centre Català de Buenos Aires”, ha venido el presidente de la Generalitat de Catalunya, acompañado de un séquito de artistas de todas las ramas, universitarios, científicos, industriales, deportistas, etc., para celebrar el acontecimiento durante todo un mes. Pero, ¿cuál es la entidad que ha cumplido 100 años de vida? Ninguna. Veamos:

El “Centre Català” se fundó en 1886, y terminó cuando se fusionó con el “Casal Català” en 1940. Total años de vida: 54.

El “Casal Català, Centro de Cultura”, se creó en 1908 y se fusionó con el “Centre Català” en 1940. Total años de vida: 32.

El Casal de Catalunya, se inició con la fusión de los dos centros anteriores, en 1940, y continúa. Tiene 46 años de vida.

Como se ve ninguna de las tres entidades catalanas cumplió cien años. ¿Cómo creyeron las autoridades de Catalunya que asistían al centenario de un centro? Si los de aquí no les aleccionaron, está mal hecho, muy mal, ¿qué los condujo a hacer tal cosa?¹⁷⁰

La contrastación de estos testimonios arroja la posibilidad de revisar las relaciones entre identidad y memoria, así como entre historia y memoria.¹⁷¹

Los procesos de producción de identidad (sean colectivas o individuales) operan en base a una selección particular de recuerdos reinterpretados y resignificados según las sensibilidades culturales, las inquietudes éticas y las conveniencias políticas (TRAVERSO, 2007).

Los usos políticos del pasado, que se hacen a partir de lo que E. Hobsbawm y T. Ranger denominaron “la invención de la tradición”, suelen ser instrumentados para que determinados sectores de una sociedad legitimen instituciones y valores. Esta construcción de la memoria conlleva un uso político del pasado. La memoria da forma a las identidades sociales y las inscribe en una continuidad histórica, otorgándole sentido. Se puede usar la memoria para mantener viva una tradición, para hacer honor a las víctimas de un hecho aberrante o para hacer justicia.

En este caso, podemos decir que asistimos al uso de un pasado para la invención o construcción (como señala Anderson, no necesariamente en sentido ficticio, aunque el relato de C. Lleonart Nart parece convencer de ello), por parte de las autoridades del Casal de Catalunya, de una continuidad centenaria, y de una imagen del inmigrante –y el ciudadano– catalán acorde con los tiempos históricos que se vivían por entonces, donde lo que buscaba el gobierno catalán era darle una fuerte impronta cultural al catalanismo, una propuesta que retomara, en el clima ideológico del tardo y pos franquismo, el conservadurismo católico catalanista prebélico (NUÑEZ SEIXAS, 2007), con las reivindicaciones de autonomía, y, muy claramente, sin apelar al independentismo o separatismo. Según ROCAMORA (1992: 282-283), las declaraciones del presidente Pujol, en entrevistas dadas a medios argentinos, “Cambieron la idea de los oyentes o televidentes más enterados, sobre lo que consideraban una atrabiliaria manía del separatismo; una utopía

¹⁷⁰ Se transcribe textualmente. El subrayado es de la autora.

¹⁷¹ Para una crítica de las fuentes testimoniales orales, véase, CAPÍTULO 2.

exótica que transforma a los catalanes en unos pintorescos, tozudos, inofensivos o ilusos; pese a mirarnos con simpatía [...]”.

En el sentido antes expuesto, el encuentro pautado entre el presidente argentino, Raúl Alfonsín, y Jordi Pujol probablemente haya apelado al significado de “construcción” o reconstrucción de unas sociedades que habían sido arrasadas por las dictaduras y las violencias estatales sistemáticas del siglo XX.

Esa necesidad de acentuar la unión en el presente, en base a un ideal común, pudo haber imprimido una mirada al pasado que le otorgara una continuidad histórica, seleccionando recuerdos y silenciando (al incluirlos en la categoría de “dificultades”) los relacionados con la experiencia separatista.

Al rescate de esta última experiencia histórica, que por entonces se hallaba probablemente más representada en la “Obra Cultural Catalana de Buenos Aires” (1961), aluden los párrafos de C. Lleonart Nart, donde destaca la reunión de los legados del *Casal Català* y del *Centre Català* en el acto de fusión de ambas entidades y donde se juzga erróneo el accionar del Casal de Catalunya y de la Generalitat.

6. A modo de balance

El *Casal* fue el espacio donde –en Buenos Aires– comenzó a imaginarse la posibilidad de una comunidad nacional catalana. En ese imaginario en construcción de una comunidad nacional, es decir de lo que se comenzaba a proyectar como nación catalana (para Anderson se trata de un sub-nacionalismo, para Gellner de un etno-nacionalismo), a partir de un reconocimiento previo de identidad regional. El símbolo más importante de ese imaginario debió ser la lengua (ya no sagrada sino como vehículo de una comunidad laica), un territorio (imágenes de la naturaleza), el teatro, la música, la literatura, la creación de un *ethnos* catalán.

El objetivo del *Casal* de “trabajar para lograr la personalidad nacional catalana”, que se plasmó en sus estatutos,¹⁷² estuvo profundamente vinculado con el clima de debate

¹⁷² *Estatuto del Casal Català de Buenos Aires*, Art. I y II, p. 1, 1910. Archivo del *Comitè Llibertat* de Buenos Aires. Colección particular. Citado por LUCCI (2015a: 3).

identitario que se desarrollaba en Cataluña. Si bien el *Casal* declaró su accionar como apartidario, manifestó, poco a poco, sus preferencias dentro del panorama político catalán: a mediados de 1910 canceló su suscripción al periódico *La Veu de Catalunya* (portavoz de la *Lliga Regionalista*) y la cambió por la de *El Poble Català*, que era vocero del *Centre Nacionalista Català* (SEGURA y SOLÉ I SABATÉ, 2008: 44).

Como señala JENSEN (2008: 135-136), “el arribo de muchos catalanes que huían del servicio militar de las guerras de África fortalecía los cuestionamientos a la españolización del *Centre*. Entre los ‘insumisos’ y entre aquellos que no estaban dispuestos a perder su vida y su juventud para servir al Estado español creció el sentimiento catalanista y éstos y otros viejos residentes ya no encontraron en el *Centre* su ‘hogar’”.

La gestión cultural de Lleonart Nart no fue bien vista no sólo por la comunidad catalana preexistente (sobre todo la que reafirmaba la unidad española), e incluso por algunos correligionarios del *Casal* –como puede verse en el proceso de expulsión que sus opositores llevaron a cabo en 1911–, sino sobre todo por la comunidad española. De esta manera, buscó, constantemente, generar su accionar catalanista afirmándose en las sociabilidades con instituciones argentinas.

Más allá de Lleonart, el hecho de que el *Casal* centrara buena parte de su vida en torno al Teatro, quizás, como ninguna otra entidad de la emigración y del exilio (BACARDÍ, 2009: 20 y LUCCI, 2009: 57-58), implica que esta actividad representaba un importante marcador étnico, que, en el caso de los separatistas, se decantó, al menos inicialmente, por la elección de obras afines al teatro anarquista.

El rol que la utilización de la categoría exilio ocupó en la formación del grupo como colectivo identificado con la causa separatista, se convertirá en un fundamento de gran importancia para la elaboración de una imagen colectiva en base a la representación del exilio como un espacio de experiencia creativa. Más allá de la adecuación de las categorías con la realidad (exiliados, expatriados o inmigrantes), si tuviéramos que definir su militancia previa como una realidad básicamente cultural, la impresión sería errónea, ya que, como hemos podido comprobar, el catalanismo desarrollado por este grupo contuvo elementos de fuerte posicionamiento político desde su nacimiento (1908).

Por otro lado, más tarde, el contexto del arribo de los exiliados de la guerra civil y el régimen franquista pondría en vigencia nuevos núcleos de sentido sobre estos desplazamientos forzosos en contextos de violencia: el exilio tanto como espacio de experiencia de lucha política (sobre todo para los alineados al bando republicano),¹⁷³ como será común, para los sublevados, la representación del exilio como destino del culpable (el fugado, el proscrito, el traidor, etc.) (JENSEN, 2009).

Finalmente, la existencia de diferentes memorias y narraciones colectivas de la comunidad catalana, que resignifican un pasado –en gran parte compartido– de maneras diversas, plantea el hecho de que las relaciones entre historia, memoria e identidades colectivas no sólo son complejas, sino que están sujetas al paso del tiempo. La memoria se modifica tanto por la acción del olvido, como por las interpretaciones que pueden hacerse sobre el pasado, rememorado de acuerdo a las experiencias vividas y a los contextos histórico-culturales que dan lugar al surgimiento de nuevos significados y valoraciones diferentes.

El hallazgo del testimonio de Concepción Lleonart Nart nos permite contrastar una suerte de “memoria oficial”, asociada a la historia del Casal de Catalunya, que, como todo testimonio subjetivo, aporta datos desconocidos y, al mismo tiempo, exige una tarea crítica por parte del historiador. De esta forma, tampoco escapa, a esta legítima voluntad de rememorar, la de disputar un espacio en la construcción de una memoria de la colectividad catalana, a la que se le imputan varios olvidos. Este enfrentamiento puede resumirse en dos imágenes opuestas: la búsqueda de unidad u homogeneidad de un pasado desde un presente que se presume también casi carente de conflictos, frente al reconocimiento y la rememoración de una diversidad, y un pasado conflictivo desde un presente que se presenta también diverso, desde el cual –por ello mismo– puede ser más difícil valorar los puntos de encuentro.

¹⁷³ Según JENSEN (2008: 141) “Si bien sería un error definir al *Centre Català* como una unidad profranquista, obliterando las discusiones y debates internos que las sesiones de su *Consell Directiu* permiten conocer (2/2 y 9/1139), por perfil, filosofía y orientación, el *Casal Català* fue el que más decididamente se alineó con el bando republicano”.

CAPÍTULO 7

El Soviet de la música

En diciembre de 1962, con motivo de haberse cumplido el quincuagésimo aniversario de la creación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, las autoridades decidieron homenajear a los socios fundadores “sobrevivientes” mediante la entrega de medallas conmemorativas. Celebrada la reunión en el Club Francés,¹⁷⁴ recibieron la mención ocho socios y socias. Entre los primeros estaban Luis Drago Mitre, Roberto J. Carman –entonces presidente–, Cirilo Grassi Díaz y Orestes Siutti. Las mujeres agasajadas fueron Concepción y Mercedes Leonart Giménez y Enriqueta y Mercedes Roca.¹⁷⁵ En este sentido, una de las primeras inquietudes que despierta el estudio de esta conmemoración refiere al reconocimiento tardío de sus socias fundadoras.

Producto del hallazgo de documentos ligados a la Wagneriana, hemos podido iluminar varios procesos que hasta entonces habían permanecido en penumbras, además de formular nuevos interrogantes. En relación exclusiva con la entidad musical, contamos con testimonios de los propios socios y socias fundadores, además de constatar los roles –hasta ahora desconocidos para la historiografía– desempeñados por Concepción, Mercedes, Enriqueta y Mercedes, hijas y sobrinas de Josep Leonart Nart. Ello ha permitido reconstruir, de manera más certera e íntima, su historia inicial.¹⁷⁶ En este sentido, también hemos tomado en cuenta el testimonio oral de quien conserva actualmente el Archivo Leonart, Álvaro San Sebastián, a fin de acceder a algunos aspectos de las experiencias vitales que, de otra manera, no hubiera sido posible.

Al mismo tiempo, en este capítulo, examinaremos, con mayor precisión, la vinculación histórica de la colectividad catalana con la del devenir de la cultura musical

¹⁷⁴ Edificio Volta, construido por el arquitecto Alejandro Bustillo como sede de la Compañía Hispano Americana de Electricidad (CHADE). Está ubicado en la calle Rodríguez Peña 832.

¹⁷⁵ “Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana”, *La Nación*, 19 de diciembre 1962.

¹⁷⁶ Nos referimos al Archivo personal Josep Leonart Nart, colección particular de Mercedes y Concepción Leonart Giménez, Marta Leonart San Sebastián y Álvaro San Sebastián Llenar, comentado en el CAPÍTULO 2. En adelante, Archivo *Leonart*.

porteña y, específicamente, de la afición wagneriana, fundamentalmente, a partir de las relaciones del IECBA y el Soviet Catalán con la AWBA. Ello nos permitirá pensar –al analizar fotografías y objetos semióforos–¹⁷⁷, la circulación de ideas relacionadas con los imaginarios revolucionarios y las representaciones del Soviet en relación con la música y la comunidad de aficionados wagnerianos.

Como prueba de estas vinculaciones, cabe mencionar que la documentación inicial de la asociación musical pasó a formar parte del patrimonio documental de los catalanes: nos referimos, por ejemplo, a la memoria de reorganización institucional de 1913, a las fotografías de la sociabilidad informal en casa de Cirilo Grassi Díaz (1913-1915), a los carnet de socios y socias de la familia Lleonart, o a los artículos periodísticos de la época sobre el Soviet catalán.

1. El “Instituto de Estudios Catalanes” y el “Soviet Catalán”

Como enunciamos en el capítulo anterior, la trayectoria personal de Josep Lleonart Nart y su grupo afín siguió, a partir de 1911, un camino separado al de la entidad que había impulsado, el *Casal Catalá*. Concepción señala ese momento como una circunstancia penosa y productiva al mismo tiempo, ya que llevaría a su padre a generar nuevas instancias participativas, aunque en sus ratos libres se ocupara de escribir artículos,

[...] le faltaba algo, “una institución” junto con sus amigos y con los que de Cataluña fueron viniendo en esta época (1911, 1912 y 1913). Muchos de ellos pintores como Pascual Monturiol, León Sola, o músicos que vinieron en gran cantidad, resolvieron crear una nueva institución. Para ello y por medio de los diarios, se invitó a los catalanes amantes de las artes, de la cultura, a que formaran parte de ella, y con esta aportación pudo formarse en 1912 la: “Institución de Cultura Catalana” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 16).

De corta existencia (1912-1913 o 1915), el “Instituto de Estudios Catalanes”¹⁷⁸ (nombrado también “Institución de Cultura Catalana” o “Centro de Estudios Catalanes”), recogía su inspiración del Instituto homónimo fundado en 1907 en Barcelona, sobre todo con la

¹⁷⁷ Para el significado de este concepto, véase CAPÍTULO 2.

¹⁷⁸ En adelante, IEC de Buenos Aires o IECBA.

intención de reunir las diferentes manifestaciones culturales catalanas al tomar como base la singularidad lingüística.¹⁷⁹ Sin embargo, hasta el momento, desconocemos si existió una efectiva articulación o comunicación entre ambas entidades, en el sentido de haberse constituido la primera como una suerte de sede o delegación de la entidad madre radicada en la ciudad condal, con todo lo que ello habría implicado.

Una característica central de este nuevo espacio de sociabilidad catalana, según el testimonio de Concepción, habría sido la circunstancia de estar integrado por los nuevos inmigrantes llegados a partir de 1911, muchos de los cuales eran, efectivamente, músicos y/o aficionados, como Ramón Guitart (quien fundaría una academia de canto), Ernst Sunyer –quien, a su llegada, con 21 años, fundó la agrupación coral *Orfeo Catalá del Casal Catalá*–, Josep María Pena (hermano del crítico musical y fundador de la Wagneriana de Barcelona, llegado en 1912),¹⁸⁰ o el poeta y crítico musical Jerónimo Zanné.¹⁸¹ Salvo Sunyer, los tres inmigrantes mencionados participaron activamente en la Wagneriana.

Sobre sus actividades, sabemos que:

Alquilaron un piso en la calle Belgrano 1572, frente al Depto. Central de Policía, y comenzaron a trabajar. Se dieron conferencias, un concierto de piano, otro de piano y violín, dos sobre el lied por la cantante Ana Grenier de Giménez, un festival en el Teatro Nacional, en el cual la Compañía Argentina de Guillermo Battaglia representó “Tierra Baja” de Angel Guimerá, y a beneficio de fomento de la biblioteca de la institución (diciembre de 1912), etc. (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 16-17).

La importancia de la música en esta nueva institución quedó manifiesta con la preponderancia que adquirió en las breves actividades que desarrolló. De hecho, el IECBA será recordado por haber servido de plataforma para la creación de una Wagneriana en Buenos Aires, hecho que refiere, en rigor de verdad, como veremos, al momento de su reorganización (1913): “Esta institución de cultura catalana se mantuvo hasta el año 1915, trabajando siempre espiritualmente, pero debido a la parte económica tuvo que cerrarse. Pero no sin dar lugar a otra institución de envergadura como fue la ‘Asociación Wagneriana de Buenos Aires’” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986). Fivaller Seras no menciona las

¹⁷⁹ Véase, CAPÍTULO 3, donde nos referimos al IEC de Barcelona.

¹⁸⁰ En el CAPÍTULO 4 desarrollamos la fundación de la AW de Barcelona.

¹⁸¹ Examinaremos su trayectoria más adelante, en el CAPÍTULO 9.

circuntancias conflictivas en el seno del *Casal* (aunque señala una incompatibilidad de principios) y da otra fecha de conclusión para la mencionada entidad:

Empujado por la impresión de que se tergiversasen los principios del *Casal*, que no eran preservados con suficiente firmeza, [Leonart Nart] creó un Instituto de Estudios Catalanes, con el objetivo de potenciar todavía más la vertiente cultural de las actividades programadas: conferencias, estudios, lecturas, audiciones... Este instituto sirvió de plataforma para la fundación de una Asociación Wagneriana Argentina [sic] en 1913, de planteamientos similares a la de Barcelona, y que tuvo una repercusión notable en la vida musical de la ciudad. Aquel año, sin embargo, el Instituto tendió a fusionarse con el *Casal*, para no dividir la actuación catalana (BACARDÍ, 2009: 19).

Por razones económicas y/o estratégicas, se deduce que, desde finales de 1913 –o hasta 1915, según Concepción–, las únicas entidades que nuclearon a los catalanes radicales fueron, por un lado, la Wagneriana como instancia formal, y, en cuanto a la sociabilidad informal, la “Peña de La Brasileña”, luego conocida como el “Soviet Catalán”:

El año 1912 fue un año de creaciones, el “Instituto de Estudios Catalanes” y la Wagneriana, pero hay otra. Una de las iniciativas de catalanidad basada en la amistad de los compañeros ha sido, sin premeditación, la creación de la peña de “La Brasileña”, de la calle Maipú (ya no hay tal cafetería), que se creó a mediados de 1912, conocida al cabo de algunos años con el nombre de “Soviet Catalá”, donde el “comisari” Leonart Nart presidía la “mesa de la amistad” y que hablaban de temas que debían de ser tan interesantes, que difícilmente los soviéticos, dejaban de ir a la hora de la reunión, de 6.30 a 8 de la tarde (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 20).

¿Qué fue el Soviet? ¿Por qué se denominó así? ¿Cuándo ocurrió realmente este bautismo?
¿Qué connotaciones o significados adquirió/acumuló?

La referencia más contemporánea sobre la existencia de la “peña de La Brasileña”, la hallamos en los escuetos testimonios (narraciones literarias) sobre la sociabilidad que allí se reunía.¹⁸² Nos referimos a la novela *El mal metafísico*¹⁸³ (1916) de Manuel Gálvez, donde

¹⁸² Este espacio de sociabilidad ha sido abordado inicialmente en mi tesis de licenciatura (2016).

¹⁸³ El tema general de esta novela es la biografía de Carlos Riga, (alter ego de Gálvez), un joven escritor del interior que se muda a la capital argentina y no tiene éxito literario, aunque sueña constantemente con alcanzarlo. Es pues, el sueño de la profesionalización, en tanto escritor que puede vivir económicamente de su escritura. En este sentido, para algunos autores, Gálvez recrea, en términos ficcionales, la constitución del campo literario de los años veinte. Véase, DELGADO (2009) y BENDAHAN (2009).

puede hallarse un retrato –ficcionalizado y en cierta medida estereotipado–¹⁸⁴ del ambiente bohemio e intelectual que se reunía en el mencionado café. En cuanto a los wagnerianos, el personaje de la novela, Riga, describía:

[...] Aquí se reunían todas las noches, en pequeños grupos, seres de la más diversa catadura intelectual. Anarquistas violentos, perseguidos, más que por la policía, por el hambre, que veneraban a Kropotkin, a Salvador y a Angiolillo y amenazaban destruir la Sociedad a fuerza de bombas y de pésima literatura, se codeaban con músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas que ahogaban en conmovidas laudatorias a Wagner o a la Blavatsky las ganas de comer [...] (GÁLVEZ, 1916).

Es muy probable que esos “músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas” hayan estado integrados, al menos en parte, por el grupo de catalanes que se reunía asiduamente en el café, conformando una Peña. En cuanto a ella, testimonios posteriores, recientemente hallados –atravesados por la nostalgia de la distancia histórica o por otro tipo de mediaciones–, permiten, sin embargo, componer una imagen mucho más rica de un espacio por naturaleza difícil de reconstruir empíricamente, en tanto su carácter informal lo alejaba más de lo habitual del registro histórico. Además, un artículo (ROMERO, 1930), de una página y media de extensión, publicado en la “Revista Atlántida” (octubre de 1930), permite extraer características peculiares del Soviet, así como analizar los sentidos otorgados al concepto, en tanto conexión obligada para esta época con el comunismo soviético.

¹⁸⁴ Adolfo Prieto (1969) ha propuesto la hipótesis de que Gálvez adoptó la técnica del realismo naturalista (y los recursos técnicos que imponía el positivismo para la forma literaria de la novela), para describir el ambiente germinal del espiritualismo y rechazo al positivismo en Argentina. Respecto a lo documental: “En efecto, los numerosos datos recogidos con el deliberado propósito de congelar un fragmento del tiempo, el sostenido afán por registrar detalles del mundo exterior, vuelven a esta novela de recomendable consulta para el conocimiento de la época en cuyo marco desarrolla su trama argumental. Aquí está el Buenos Aires de comienzos de siglo, el escenario, el ambiente físico, los tipos humanos característicos, la reproducción de la voz, del tono, de los giros con que se expresan las confidencias, y de las fórmulas en que cristalizaban las opiniones más representativas. Aquí está la minuciosa crónica de una generación literaria y también el cumplido inventario de las ideas generales, de los estilos de vida, de los prejuicios, y de las preocupaciones compartidas por los diferentes grupos sociales” (PRIETO, 2013: 30-31). Más allá de que Gálvez manifestara posteriormente el carácter mítico de esa “pseudo bohemia” porteña de la cual participó y describió en la mencionada novela, ANSOLABEHERE (2014: 172) señala que –aún con sus limitaciones–, es pertinente hablar de una bohemia porteña del 900 y considerar a “El mal metafísico” como uno de los textos fundamentales en la construcción de su imagen, así como el relato de Henri Murger lo fue para la bohemia parisina.

IMAGEN 20

Café “La Brasileña” Casa Matriz. Maipú 232



Fuente: www.sites.google.com/site/buenosairescultural/josemariape%C3%B1alosquefueronyyanoestan

La crónica periodística señala, en tono jocoso, que un día, Josep –quien concurría al café–, había fundado la peña al encontrarse con otro catalán, también separatista. Con el correr del tiempo, habrían ido agregándose numerosos catalanes ilustres de Buenos Aires: financistas, escritores, pintores, industriales, músicos, poetas y periodistas. “Un día, alguien mostrándose asombrado por la extrema libertad, por la casi anarquía en que se desarrollaban las reuniones, comentó algo acalorado: – ¡Hombre, aquí cada cual dice y hace lo que se le antoja! ¡Esto es un Soviet!... – ¡Un Soviet! ¡Un Soviet! – exclamaron los demás”.

El carácter narrativo del periodista, que busca generar un relato atrapante para el público, y donde no existen referencias a la realización de una entrevista (no se refleja la situación de entrevistador-entrevistado/s o entrevistada/s en base a preguntas y respuestas, sino que se presenta un relato construido a posteriori), quizás describe menos la Peña y habla mejor de los juicios y valoraciones que por entonces existían hacia todo aquello que

se relacionara con los grupos de izquierda, en particular la realidad comunista a la que el soviét hacía referencia. En este sentido, la nota comienza con la siguiente advertencia:

[...] pero no hay que alarmarse. Un Soviet instalado en pleno centro de la ciudad, sin escondites, sin dinamita, y sin bandera roja. [...] “guarida” de artistas *burgueses*, de gente toda muy simpática e inteligente, que ni es comunista ni tiene nada que ver con el anarquismo, pero que, al mismo tiempo, es libertaria por temperamento y por definición filosófica (ROMERO, 1930).

Con estas palabras, en primer lugar, el autor de la nota, Héctor Romero, resguarda de cualquier repercusión que pudiera vincular –tanto a él como a las personas teóricamente entrevistadas, no sabemos a quiénes– con ideologías catalogadas por entonces como peligrosas (anarquismo unívoco en su sentido “terrorista” y comunismo vinculado a la idea de revolución por las armas). Para ello, y propablemente como característica de la revista, utilizó un estilo humorístico al detallar las actividades de la Peña.

Si bien parece haber existido habitualmente un espíritu jocoso y hasta burlesco, así como de “revolucionarismo platónico” –según Solanes describía a Lleonart Nart–, estos rasgos no estuvieron tan claros durante la década de 1910 y, sobre todo, hacia el final de la misma, cuando los catalanes abiertamente separatistas admiraron el proyecto soviético y se definieron cercanos al socialismo revolucionario, en tanto creían posible la formación de un estado catalán autónomo al finalizar la Gran Guerra (como vimos en el capítulo anterior), o hasta de una federación de naciones hispanas al estilo soviético. Una vez disuelto ese sueño durante los años 20, podía hablarse sin –serias– sospechas comunistas, de la actividad de esta peña en las páginas de una revista de alcance relativamente masivo.

Al mismo tiempo, la caracterización de “artistas *burgueses*” (en itálica en el original) muestra el desconcierto del periodista para caracterizar a un grupo marcado por la ambigüedad de la “burla” hacia lo comunista y, al mismo tiempo, hacia las costumbres burguesas. En cualquier caso, esta especie de “peña comunista de la burguesía” se asemejaba bastante más a una parodia teatral, o a un acto digno de una vanguardia estética. Un breve repaso sobre sus costumbres puede ilustrar al respecto. En principio, ¿quiénes acudían?:

Todo catalán ilustre, en ciencias, letras o arte, que llegaba a Buenos Aires, lo visitaba, y si se quedaba mucho tiempo se hacía habitué del Soviet. Así, visitaron al Soviet políticos como Cambó, Maciá, Ventura y Gassol, científicos como los Dres. Pi y Sunyer, Leandro Cervera, escultores como J. Llimona, Viladric (h), Masriera, etc. (ROMERO, 1930).

[...] pintores, músicos, escritores, actores, algunos de ellos de paso por Buenos Aires, como el actor y dramaturgo Santiago Rusiñol (BACARDÍ, 2009: 19).

[...] hombres de letras, industriales, artistas, residentes todos en Buenos Aires, que aman a Cataluña, que aspiran a su legítima independencia, que aman el arte entrañablemente [...] (ROMERO, 1930).

Aunque “los soviéticos catalanes” no aceptaban “diferencias de actuación ni categorías de ninguna especie”, para las visitas ilustres se servía un “suculento café con leche de honor”. “Las bromas de gusto, las discusiones acaloradas, las pullas, todo está permitido en estos homenajes, todo menos las posturas graves y los discursos formales. Se dio una vez el caso de un socio que pretendió sentar cátedra en un banquete...– ¿Lo silbaron? –No señor, fue exonerado del Soviet”.

La peña, sin afiliados, reglamentos ni organización formal, tenía, sin embargo, sus autoridades: el comisario, el secretario general y el jefe de policía.

El comisario por ser el más viejo y el más simpático, fija la fecha de los banquetes y su opinión es la más respetada. El secretario corre con todo lo relativo a la introducción de visitantes o aficionados. Y el “jefe de policía”... bueno, este Hermelo del soviético catalán es el encargado de conocer la llegada de las personalidades catalanas que arriban a Buenos Aires, averiguar el hotel donde paran e invitarlas a concurrir a la peña del soviético, donde reciben el bautismo de simpatía, y el primer aplauso consagratorio (ROMERO, 1930).

Obra cultural (financiación de publicaciones y arte en general), obra catalana, también debía hacer obra argentina: “Uno de los soviéticos, helenista de talento indiscutido, tradujo a Horacio al catalán. Y el soviético costó su trabajo y pagó la edición”, en referencia a Jerónimo Zanné.

IMAGEN 21

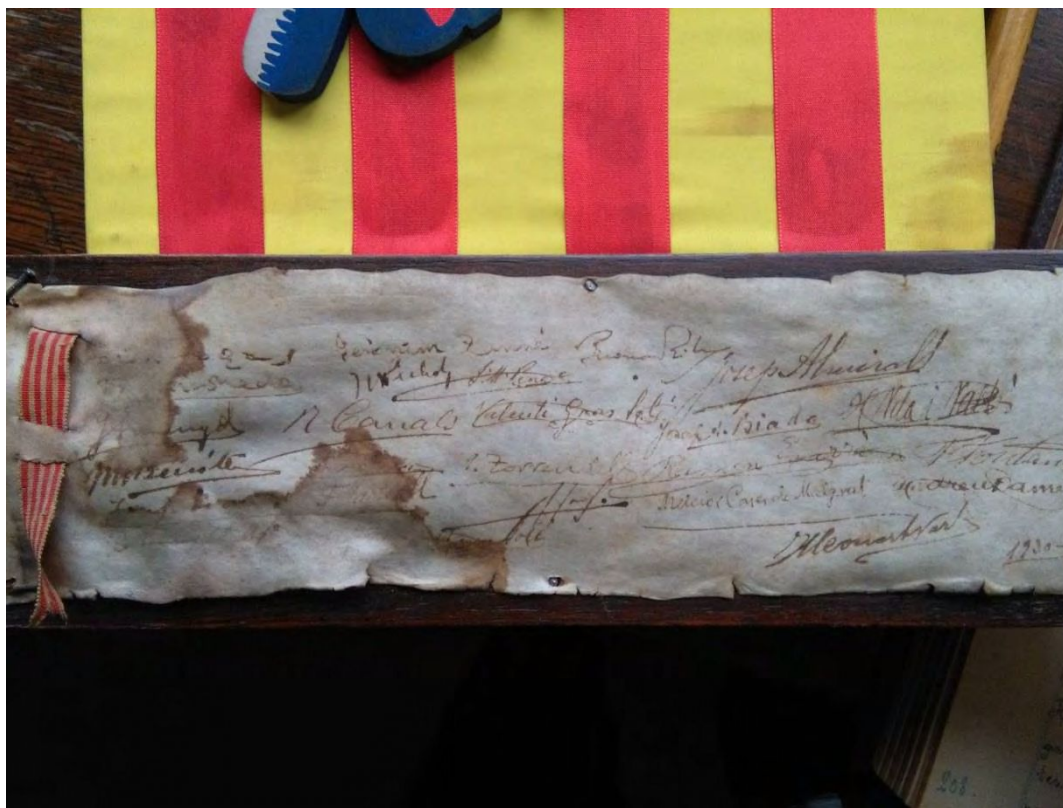
Insingia en conmemoración del “Soviet Catalá”, 1930



Fuente: Archivo *Leonart*.

IMAGEN 21 (bis)

Detalle del regalo/insignia en conmemoración del “Soviet Catalá”, 1930



Nota: Pueden reconocerse las firmas de: Banus i Grau, Jerónimo Zanné, Josep Ramoneda, J. María Pena, Valentí Gras Solé, Josep Almiroll, Josep Biada, Ramón Canals, J. Armengoll, Joan Torrendell, Ramón Escarrá, Melcior Cases de Malgrat (¿?), Ferrán Fontana, J. Leonart Nart (abajo a la derecha), entre otros.

“Otro de ellos –el actual comisario– fue uno de los fundadores de la Wagneriana, asociación de cultura musical que honra a Buenos Aires”, en clara referencia a Leonart Nart. Cuando ROCAMORA (1992: 74-75), reconstruye el pasado institucional del actual “Casal de Catalunya”, lo presenta, en el epígrafe del retrato que incluye del mismo, como “Comisario’ del Soviet. Patriarcal, bondadoso y nobilísimo. Simpatía, entusiasmo catalanista y conjugación permanente del verbo Amar”.

En la IMAGEN 21, puede observarse una especie de emblema, objeto insignia del Soviet. Comencemos por indagar la historia del objeto para poder reconstruir luego sus significados, que, como hemos apuntado en el Capítulo 2, son “acumulados” por todo objeto semióforo en el sentido dado por POMIAN (1999).

Según Josep Lleonart Giménez (1930), para el cumpleaños número 69 de su padre Josep –el 9 de octubre de 1930–, se reunieron en su hogar los integrantes del Soviet Catalán.

Ese regalo fue de sus compañeros del Soviet a Lleonart Nart, octubre de 1930, homenaje previo dice y después reunión en su casa. Si esta fue la oportunidad y el motivo en particular lo desconozco pero como dice allí lo visitaban por el día de su cumpleaños, no sería difícil que le hubiesen llevado ese obsequio o se lo hubiesen dado en la ceremonia anterior que nombra.¹⁸⁵

El “dice allí” refiere a las memorias de Marta Isolda Lleonart, hija de Josep Lleonart Giménez, escritas en varios tomos. Como regalo para el fundador del Soviet, no sabemos exactamente quién o quiénes fueron los autores de su diseño dentro del círculo sovieta, aunque podemos saber cómo fue el devenir de su conservación:

Estaba en poder de mis tías (Chita y Mecha, en realidad tías abuelas). Lamentablemente alguna vez se mojó y están borrosas las firmas. De la casa de Chita y Mecha yo me lo llevé cuando ellas murieron.¹⁸⁶

En la composición de este objeto cabe observar la superposición de varios materiales: estructura de madera aparentemente recubierta de una tela amarilla, cintas rojas, diseño en madera de la insignia y/o motivos del centro, además de un símil pergamino en la parte inferior a modo de inscripción, con una pequeña bandera en el costado izquierdo (a modo de estandarte), donde se incluyen las firmas de sus integrantes, además de la fecha.

Sobre el fondo de la bandera oficial de Cataluña (la *senyera*¹⁸⁷), al centro, el relieve del café contenido o rodeado por la hoz, se muestra como el símbolo representativo del Soviet Catalán. Obsérvese que, del emblema de la hoz y el martillo, que en esos años y para la posteridad se convertiría en característico del comunismo soviético,¹⁸⁸ se seleccionó la

¹⁸⁵ Entrevista con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Lleonart (febrero y octubre de 2018).

¹⁸⁶ *Ídem.*

¹⁸⁷ La oficial desde el Estatuto de Autonomía de 1979.

¹⁸⁸ En abril de 1918, el moscovita Yevgueni Kamzolkin presentó la versión que conocemos de la hoz para representar al campesinado y el martillo al proletariado industrial, ensamblados para simbolizar la unión de todos los trabajadores. Esa propuesta fue aprobada oficialmente en el marco del V Congreso de los Soviets. En diciembre de 1922, durante el I Congreso de los Soviets de la URSS, se decidió que el emblema formara parte de la bandera de la URSS y así se hizo en noviembre de 1923. Posteriormente, también fue incorporado a las banderas del resto de los países comunistas.

hoz, probablemente porque el café (en cuanto símbolo de la sociabilidad burguesa) replazara mejor al martillo del proletariado industrial que a la hoz de los trabajadores campesinos, aunque desconocemos si tuvo que ver con ello, si se trató probablemente de un criterio estético o si esconde otras razones.

En cuanto al uso de los colores, puede interpretarse que el fondo típico de la señera (que coincide con el rojo y el amarillo de la bandera soviética), sumado al azul y blanco de la inscripción “Soviet Catalá” y el motivo del café con la hoz (colores de la estrella blanca sobre fondo azul), transformaría todo el conjunto en la estelada independentista.¹⁸⁹

El pocillo de café, único “copetín” tolerado en las reuniones, adquiere, a través de la hoz campesina, un tono “revolucionario”, que se afirma en la libre palabra habilitada por la sociabilidad del café.

Los significados y funciones pueden ser múltiples, nos atrevemos a pensar en algunos de ellos. En principio, se trata de un objeto plástico pensado, diseñado y confeccionado como regalo de cumpleaños para el fundador del Soviet y de la comunidad separatista catalana de Buenos Aires. En este sentido, se instituye también como recuerdo de esa particular celebración del aniversario y como reconocimiento a la iniciativa de Lleonart Nart. Al mismo tiempo, condensaba y condensa una sociabilidad en cuanto actividad de pensamiento basada en la libertad e igualdad de la palabra, intercambio y reconocimiento de los pares, al incluir, en un orden (aparentemente azaroso), las firmas de sus integrantes. Por otro lado, la referencia lingüística y visual de la Revolución Rusa y el comunismo, en conjunción con el café, muestra la finalidad de presentarse como un grupo con sentido del humor, crítico e irreverente, que al mismo tiempo perseguía un cambio —mediante la palabra. Por último, representa un grupo de catalanes identificados con el separatismo, con las artes y el conocimiento.

¹⁸⁹ La estelada surgió a principios del siglo XX y su versión definitiva es obra de Vicenç Albert Ballester, militante de la Unión Catalanista, quien la dio a conocer en 1918, en el contexto de su presidencia del Comité Pro Cataluña (quien, como vimos, en base a sus repercusiones en Buenos Aires y en América, se proponía pedir a la Sociedad de Naciones que apoyara la independencia de Cataluña). En la convulsa década de los años 30, llegó a ondear en varios ayuntamientos y fue el símbolo de la columna Macià-Companys durante la Guerra Civil. En abril de 1922 los “catalanes de América” ofendieron a la *Mancomunitat* de Cataluña una bandera catalana confeccionada a partir de los esfuerzos organizativos y económicos de los exiliados y emigrados de Sudamérica, nucleados en el accionar del *Comitè d'Acció Catalana de Sud Amèrica* (fundado a iniciativa del Centre Català de Mendoza, Argentina) (LUCCI, 2008).

No te podría decir el significado que tenía para mi bisabuelo o familia, lo que si te puedo decir por todos los cuentos escuchados es que esa actividad era fundamental en la vida de él, imagínate que se juntaban TODOS los días de 7 a 8 de la noche, en la confitería Brasil (creo),¹⁹⁰ o sea que era un grupo de amigos comprometidos sobre todo con la actividad cultural y artística (seguramente habría otros temas pero quedaban en el ámbito privado).

Dicen que después que el “Comisari” murió duraron poco tiempo las reuniones y ponían una silla vacía que representaba su presencia/ausencia. Por lo tanto era un recuerdo de esa actividad diaria y muy significativa. Pensá que todo catalán del mundo artístico que llegaba a la Argentina era convocado en esas reuniones y ellos mismos les ayudaban a financiar exposiciones, publicaciones (Rusiñol, Villadrich, etc.).¹⁹¹

Respecto a las firmas, hemos podido identificarlas gracias a la existencia de una foto (IMAGEN 22), que conmemora el banquete de homenaje a Lleonart Nart, donde, al dorso, se indican los nombres de los asistentes retratados, gran parte de ellos coincidentes con dichas firmas de los miembros del Soviet.

Como advertimos en el Capítulo 2, podemos tomar la fotografía en su sentido narrativo, como lo han señalado varios pensadores, entre ellos Roland Barthes. Esta imagen reproduce un momento pasado –implica el anacronismo–, que representa la celebración del banquete a Lleonart Nart, de allí su centralidad en la ubicación de los retratados. Pondera asimismo la mirada de la sociabilidad masculina. También actualiza, en el presente (su presente y el nuestro), un gesto (DIDI HUBERMAN, 2015) particular: el registro del homenaje al fundador, la acción de participar en ello.

¿Quiénes están sentados y quiénes parados? Existe una jerarquía, el lugar que ocupa cada uno en la composición del retrato, que bien pudo ser obra del fotógrafo, como representar un conjunto de relaciones sociales mediadas por la cercanía o la lejanía espacial y/o real. En respaldo a la primera opción, los hijos de Lleonart Nart están lejos: Juan y Pedro en la tercera fila, se asoman tímidamente (apenas se ven sus caras), y Josep en la cuarta fila hacia la derecha. Por otro lado, algunos de los más cercanos al homenajeado son

¹⁹⁰ Se refiere al café ya mencionado “La Brasileña”.

¹⁹¹ Entrevista con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Lleonart (octubre de 2018).

figuras de cierto poder político en la comunidad (Ramón Canals exactamente arriba), así como de poder económico (Ferrán Fontana¹⁹² a la izquierda de Lleonart).

IMAGEN 22

Asistentes al banquete en homenaje a Lleonart Nart (9 de octubre 1930)



Nota: De izquierda a derecha- Primera fila: Josep Serrá, Ferrán Fontana, Josep Lleonart Nart, Armengol Vila Vallés, Francesc Fábregas. Segunda fila: Eugeni Campllonch, Francesc Martorell, Ramón Canals, Mena Bandranas Palá, Francesc Constant y Josep María Pena (músico). Tercera fila: Amareu Damesón, Josep de Miró, Juan Lleonart, Eduard Nogués, Pere Lleonart y Quintana. Cuarta fila: Josep María Pixot, Juan Cunill, Jerónimo Zanné (escritor), Joan Armengol, Lluís Macaya (dibujante), Ramón Girona, Josep Lleonart Giménez y Francesc Ramoneda (pintor). Entre ellos –hasta donde sabemos– fueron socios de la Wagneriana: Josep Lleonart Nart, Francesc Martorell, Josep María Pena, Jerónimo Zanné y Josep Lleonart Giménez. Fuente: Archivo Lleonart.

¹⁹² Industrial barcelonés dedicado a la explotación del tanino en el Chaco, que financió la revista *Catalunya* desde 1930, cuando la publicación ya se había separado del *Centre Català* (FERNÁNDEZ, 2009: 9).

2. La fundación de una Asociación Wagneriana en Buenos Aires

Según algunos musicólogos argentinos, la reunión iniciática para organizar una asociación wagneriana en Buenos Aires fue convocada por el periodista y musicólogo Ernesto de la Guardia, a través de un llamamiento titulado “Aurora”.¹⁹³ Sin embargo, a partir de esta indagación, podemos afirmar que de la Guardia, en su carácter de periodista, probablemente haya sido una especie de “vocero” público de un grupo muy diverso de admiradores wagnerianos.

El impulso inicial para constituir la Asociación de aficionados partió del grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires: José Leonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, quienes, unidos a Ernesto de la Guardia, expusieron la idea de organizar la institución a Mariano Barrenechea.¹⁹⁴ Este último fue quien se encargó de la difusión de la propuesta y de conseguir el salón de actos del diario “La Prensa” para su concreción (DILLON, 2007: 17).

Toscanini había triunfado imponiendo Tristán e Isolda en el Colón. No obstante, Wagner no cuajaba en el gran público que se iba distanciando de una fuente notable de formación estética. Quebrando esa incomprensión cuatro hombres de pueblo, que desde la ciudad condal, junto a los recuerdos de la tierra traían el corazón desbordante de melodías wagnerianas, después de ponerse en contacto con Ernesto de la Guardia, iniciador de la idea, se lanzaron a la tarea de constituir una asociación dedicada a difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner. Aquellos cuatro wagnerianos de alma y corazón, hermanados en un mismo fervor, José Leonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, expusieron a Mariano Barrenechea sus propósitos y le contagiaron sus entusiasmos, a punto tal, que de inmediato solicitó el salón de *La Prensa*, para efectuar una reunión y dejar constituida la entidad (GRASSI DÍAZ, 1963: 7).

¹⁹³ Por ejemplo, VALENTI FERRO (1992: 66): “El recordado musicógrafo Ernesto de la Guardia –nervio motor de la idea– Cirilo Grassi Díaz, el compositor Julián Aguirre, Rafael Gironde, Julio B. Jaimes Répide, Orestes Sciutti, José Lozano Moujan, José Leonart y Lorente Solá suscribieron (...) el acta de nacimiento de la Asociación Wagneriana”. También “(...) es destacable que la iniciativa de crear una Asociación Wagneriana partió del crítico y musicólogo Ernesto de la Guardia, que la hizo pública en ‘La Prensa’ en un exaltado escrito, una suerte de llamamiento que tituló ‘Aurora’” (MANSILLA, 2004: 3).

¹⁹⁴ En el CAPÍTULO 8 examinamos su biografía, en el contexto de la sociabilidad intelectual porteña.

Esta narración de Cirilo Grassi Díaz¹⁹⁵ (1963), quien fuera posteriormente uno de los más afamados directivos del Teatro Colón y de la AWBA, es muy similar, en los hechos seleccionados, al relato realizado por Concepción Leonart Giménez para iniciar la misma historia 23 años más tarde:

Fue el despertar musical del país que se coronó con la “Asociación Wagneriana de Buenos Aires”. El mundo vivía en 1912 un noble clima de elevación musical e intelectual. Toscanini triunfaba imponiendo Tristán e Isolda en el Teatro Colón. La iniciativa primitiva de fundar la Wagneriana había surgido de papá, de José Leonart Nart, quien con José María Pena, Ignacio Paris, y Pablo Henrich (todos catalanes) ayudados por Mariano Barrenechea (crítico musical del diario *La Nación*), obtuvieron que el diario *La Prensa* les concediera uno de sus salones donde poder convocar en un día determinado a los aficionados a la buena música (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 17).

No obstante, el breve diagnóstico de la cultura musical porteña (la “incomprensión”), enunciado por Grassi Díaz, contrasta con la versión de Concepción, quien remarca “el despertar musical del país” como una realidad previa a –y condición de posibilidad para– la acción wagneriana. En línea con el primer análisis, un cronista de “La Nación” (muy posiblemente Barrenechea), ante el estreno de *Parsifal* en 1913,¹⁹⁶ señala que el entusiasmo por Wagner se trataba de un dictado de la moda:

Wagner está de moda, esto es evidente y esto es terrible para Wagner mismo y para los wagnerianos de buena fe, porque cuando una obra del espíritu, cuando una producción artística *cae* de moda, es seguro que el público no ha comprendido absolutamente nada de ella. [...] Que este wagnerismo sea sincero en todas partes del mundo es lo que no puede ponerse en duda, al fin y al cabo todas las sugerencias son sinceras.¹⁹⁷

Esta valoración negativa de la conversión de una obra en moda (propia del “interés por el desinterés” que debe manifestar todo artista en un campo artístico, Bourdieu, y dentro del mercado de los bienes culturales), no sólo forma parte de un sentimiento de “sensibilidad burguesa amenazada”, sino que manifiesta, además, la creencia en la incapacidad de un público masivo para comprender estéticamente una obra. Como veremos, esta postura no

¹⁹⁵ Véase apartado dedicado a su trayectoria vital en el CAPÍTULO 9.

¹⁹⁶ Abordaremos este hecho en el CAPÍTULO 9.

¹⁹⁷ “Teatros y Conciertos. La escena lírica. En el Colón”, *La Nación*, 25 de julio de 1913, p. 11. El énfasis es mío.

será compartida por todos los wagnerianos. Por otra parte, si el problema era la incompreensión del gran público, Grassi Díaz enfatiza, en su relato, la voluntad propia de los catalanes de quebrantarla, en tanto el principal objetivo era “difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner”. Por supuesto, las implicancias de legitimidad intelectual en el liderazgo de la acción cultural, así como el concepto de buen gusto, por un lado, caracteriza a cualquier fanático, y, por el otro, implica, además, una imposición en base a criterios por definir.

La primera fundación de la AWBA se realizó, efectivamente, el 4 de octubre de 1912 en la sede del diario “La Prensa”. El Acta Inaugural habla por sí misma en cuanto a objetivos, protagonistas y sucesos:

En la ciudad de Buenos Aires a los cuatro días del mes de Octubre de mil novecientos doce, con objeto de adoptar los primeros acuerdos encaminados a fundar en esta Capital una Asociación Wagneriana análoga a las que existen en Europa, se reunieron en uno de los salones de actos públicos de “La Prensa” un núcleo de partidarios de la idea.

A las diez p.m. se constituyó la mesa, presidiendo el acto el señor Mariano Barrenechea, teniendo como secretarios a los señores Ernesto de la Guardia y Pablo Henrich. Concedida la palabra, el señor Henrich expuso el fin de la convocatoria sentando la orientación de la Asociación en esta forma.

El objeto de la Asociación es reunir en una sola agrupación a todos los admiradores del arte de Ricardo Wagner, para la realización de los fines siguientes:

- 1- Estudiar a conciencia la obra wagneriana por medio del análisis poético, musical y filosófico de las obras escénicas y teóricas de Wagner, como también todas aquellas que más o menos directamente hayan tenido su influencia o sean una derivación.
- 2- Preparar la realización práctica de dicha obra fomentándose la formación de artistas aptos para su ejecución, valiéndose de una escuela de canto y declamación, en la que se enseñe el estilo de interpretación del drama lírico.
- 3- Propagar y desarrollar las ideas Wagnerianas, inculcando la afición a su estudio por medio de traducciones de las obras de Wagner y de sus mejores comentaristas.
- 4- Fundar una revista mensual (AAWBA¹⁹⁸, Libro I, 4/10/1912).

La experiencia previa de los catalanes en la Asociación Wagneriana y el movimiento wagneriano de Barcelona adquirieron un lugar relevante. Como vimos, fue Pau (Pablo)

¹⁹⁸ Actas de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (en adelante, AAWBA)

Heinrich quien tomó la palabra para señalar cuáles serían los fines de la sociedad, hecho que señaló, por ejemplo, el diario “La Nación”.¹⁹⁹

Luego, los objetivos establecidos, son llamativamente similares –incluso fieles en su redacción–, a los indicados en el Estatuto de la AWB: difundir la obra de Richard Wagner, fomentar la formación de artistas aptos para su ejecución, propagar las ideas a través de traducciones de las obras del compositor alemán y fundar una revista.²⁰⁰ Asimismo, la estructura organizativa, la propuesta de una dirección artística (que será incorporada un año más tarde), la fundación de una biblioteca y una revista fueron sugerencias del grupo de catalanes (Lleonart Nart, Heinrich, Paris, J. M. Pena y más tarde Zanné). Si bien se advierte la presencia de éstos últimos, la comisión directiva quedó formada mayormente por distinguidas personalidades de la élite socio-cultural y económica porteña, así como reconocidos músicos de la época: Julián Aguirre (presidente), Carlos Tornquist (vicepresidente), Ernesto de la Guardia (secretario), Pablo Heinrich (pro-secretario), Rafael Gironde (bibliotecario), Roberto Carman (tesorero), Luis Drago Mitre, Luis Silveyra, Jorge M. Rojas Acevedo, Miguel Cané, Santos Gómez, Baudilio Alió y el pianista Ernesto Drangosch, como vocales.

La mayor parte de la prensa periódica que registró el acontecimiento de la fundación se hizo eco de los fines de la nueva asociación, de la elección de los integrantes para una comisión directiva provisoria que redactaría los estatutos y de la cantidad de personas convocadas. Mientras *La Patria degli Italiani* (05/10/1912) registró cerca de un centenar de adherentes, otro medio capitalino expuso: “Acudieron más de setenta personas que iniciaron con gran entusiasmo la constitución de la nueva sociedad” (“La Nación”, 05/10/1912). El Acta fundacional incluye al final una lista de firmas (aproximadamente 60)

¹⁹⁹ “El señor Pablo Heinrich, uno de los primeros iniciadores leyó algunas cuartillas en las que logró sintetizar y expresar las ideas y los sentimientos de los concurrentes. (...) La exposición del señor Heinrich mereció los más vivos aplausos e inmediatamente se pasó a votación el nombramiento de la comisión directiva provisional (...)”, “Ecos Diversos. Asociación Wagneriana”, *La Nación*, 5/10/1912.

²⁰⁰ Véase, CAPÍTULO 3, donde abordamos la fundación de la Wagneriana de Barcelona, e incluimos los artículos iniciales de su estatuto.

de gran parte de los convocados, más allá de los que integrarían la primera comisión directiva de carácter provisorio.²⁰¹

No obstante el entusiasmo inicial, la entidad musical se disolvió en diciembre de 1912, dos meses después de su creación. Salvo una conferencia ofrecida por Ernesto de la Guardia, con acompañamientos del pianista catalán Rafael González, no se concretó ninguna otra actividad o encuentro. Desconocemos las razones de este desenlace, aunque podemos enunciar algunas conjeturas. En principio, es probable que la heterogeneidad social que reunió esta amplia convocatoria y la consiguiente dificultad para aunar diferentes simpatías wagnerianas haya causado su temprana disolución. El conflicto que esta diversidad podría haber causado quedó manifiesto explícitamente –de manera profética– en el Acta fundacional al enunciar la necesidad de:

[...] unión más íntima, el espíritu de fraternidad más amplio entre todos los wagnerianos, dejando a un lado al entrar a la Asociación, las diferencias que puedan separarlos en particulares esferas con el fin de que esta obra colectiva enaltezca el arte del maestro y propague en esta tierra la cultura wagneriana (AAWBA, Libro I, 04/10/1912).

Asimismo, la capacidad y/o voluntad de liderazgo de Julián Aguirre aparece sutilmente cuestionada en el relato posterior de GRASSI DÍAZ (1963: 7):

Hubo música de palabra... y partieron las promesas en vuelo para detenerse en la única realidad que dejó esa reunión: la designación de un Consejo Directivo presidido por Julián Aguirre, exquisito y docto que dejó en el pentagrama la generosidad de su espíritu. Ese consejo directivo quizá por qué motivos no pudo propulsar una obra constructiva, reduciendo su labor a una conferencia.

Incluso, un cronista anónimo, que rememoró, en 1968, el centenario del nacimiento de Aguirre, señaló su falta de disposición para llevar adelante los asuntos prácticos de un proyecto: “Por extremada discreción rehusó ser el primer presidente de la Asociación

²⁰¹ Muchas de estas firmas (más de 20) resultan ininteligibles por su carácter figurativo, y, en algunos casos, por ser pseudónimos o por el tipo de letra utilizada, AAWBA, Libro I, 4/10/1912.

Wagneriana ('Busquen a una persona de acción', se excusó) y tan sólo se doblegó bajo la insistencia de Lozano".²⁰² De todos modos, la reacción tardó en hacerse escuchar.

IMAGEN 23

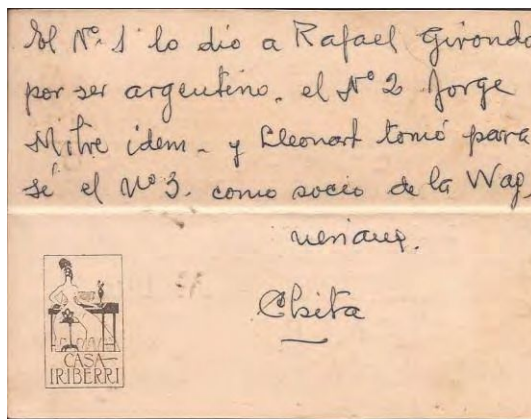
Carnet perteneciente a J. Leonart Nart, donde indica su n° de socio (s/f)



Fuente: Archivo *Leonart*

IMAGEN 24

Reverso del carnet de socio de J. Leonart Nart, comentado por su hija Concepción (Chita)



Fuente: Archivo *Leonart*

Nota: "El n°1 lo dio a Rafael Gironde por ser argentino, el n°2 Jorge Mitre *idem*, y Leonart tomó para sí el n°3 como socio de la Wagneriana"

²⁰² "Julián Aguirre. Fundador de la música argentina", *Primera Plana*, 23 de enero 1968. José María Lozano Mouján, pintor, fue su amigo y biógrafo.

IMAGEN 25

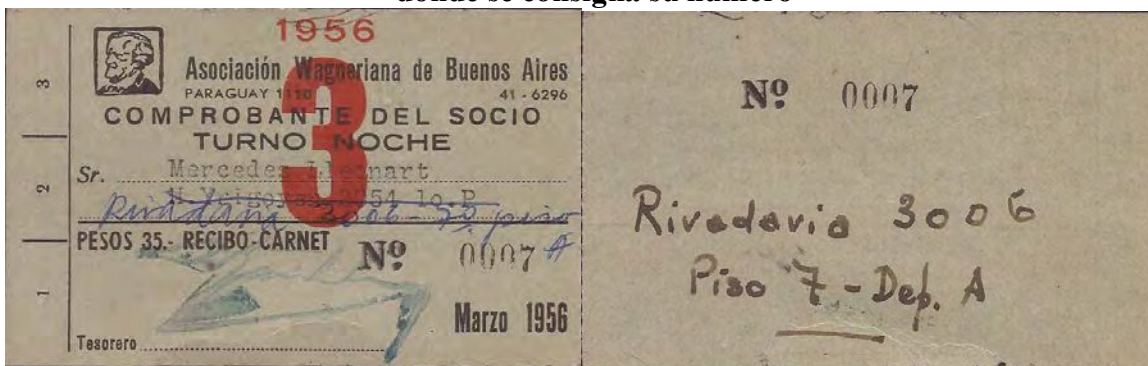
Anverso y reverso del carnet de socia de Mercedes Leonart Nart (1951)



Fuente: Archivo *Leonart*

IMAGEN 26

Anverso y reverso del carnet de socia de Mercedes Leonart Nart (1956), donde se consigna su número



Fuente: Archivo *Leonart*

Por entonces, una asociación civil formal, surgida de la interacción entre nativos e inmigrantes, solía contar con la presidencia de una mayoría de miembros argentinos, al menos para comenzar sus funciones. Probablemente este factor, sumado al prestigio de Julián Aguirre, haya decantado en su elección. De hecho, los dos primeros socios registrados fueron Rafael Gironde y Luis Drago Mitre (LLEONART GIMÉNEZ, IMAGEN 24), o Luis Drago Mitre y Cirilo GRASSI DÍAZ (1968: 22). El tercer socio, con seguridad, fue Josep Leonart Nart.

Según Concepción,²⁰³ su padre habría tenido un rol preponderante en la decisión de esta numeración, aunque no podemos saberlo con exactitud. Lo que podemos saber es que su hermana Mercedes (no contamos con el carnet de Concepción), tenía el número de socia n° 7, lo cual hace suponer que la hermana mayor tendría el n°6, o quizás el siguiente, el n° 8.

3. El “Soviet de la música”

Después de su única actividad acontecida en diciembre de 1912, la Wagneriana no logró activarse cuando se cumplió la fecha del centenario del nacimiento de Wagner en febrero de 1913. Tampoco se quebró la pasividad cuando, en junio del mismo año, en el Teatro Coliseo, se publicitó el estreno sudamericano de *Parsifal* (GRASSI DÍAZ, 1963: 8).

Fue, precisamente, durante este estreno cuando se dio la ocasión de juntar voluntades para volver a constituir la Asociación. Según Grassi Díaz, Lleonart Nart fue quien convocó, en esa ocasión, para la reorganización de la wagneriana y consiguió local para las reuniones. Ese local fue el “Instituto de Estudios Catalanes”:

Esa noche, en un entreacto, algunos de los adherentes de la Wagneriana, no ocultaron su descontento. Se pronunció una palabra de orden: –“Hay que reorganizar la Wagneriana...”. Recuerdo que, en otro entreacto, me entrevistó José Lleonart Nart, el fervoroso wagneriano que prolongó sus entusiasmos en un hijo, José Lleonart Giménez, que asimiló su pasión por el arte. –“Hay que entregarse a la obra definitiva – me dijo. Y agregó: –Usted debe acompañarnos y extraer de este fracaso el triunfo que merece Wagner”. Pasaron unos días y recibí un llamado de Lleonart Nart que demostraba todo su afán y pasión: –“He conseguido local y la reunión se efectuará la noche del 25 de julio; venga Ud. a vernos esta noche” (GRASSI DÍAZ, 1963: 8).

Un relato similar puede encontrarse en las memorias de Fivaller Seras (BACARDÍ, 2009: 19), al igual que LLEONART GIMÉNEZ (1986).

²⁰³ Lamentablemente, no se han conservado los libros de socios, si existieron. La única información sobre sus identidades proviene de las entradas y salidas registradas en las actas institucionales, una vez constituida la asociación, o también puede saberse la cantidad de socios consignada en las Memorias institucionales (sabemos de su existencia a partir de 1916) y en artículos de la Revista de la AWBA.

En la invitación a la reorganización de la entidad (con fecha del 22 de julio de 1913), se percibe cierto grado de molestia ante la inactividad de la comisión directiva que se había elegido anteriormente: “Los que suscriben, socios fundadores de la AWBA, [...] después de esperar inútilmente que la comisión directiva de la misma cumpliera los fines que se perseguían...” (Véase, IMAGEN 27). Así recordaba Grassi Díaz el acontecimiento de la refundación:

Concurrí esa noche a la cita. El local de la calle Belgrano 1572 era una pequeña habitación donde desenvolvía sus actividades el “Instituto de Estudios Catalanes”. Pero, había algo en el local que predecía el triunfo. Tenía la fuerza de algo superior. Aquellos catalanes, apegados al estudio, habían dejado en las paredes un poco de sus inquietudes. Mientras observaba el local, Pablo Henrich me decía: –“Esto no debe ser una sede, debe ser un templo...”. Y daba a su voz un extraño poder de convicción que infundía la mayor fe. –“Desde aquí –repetía Lleonart Nart– emprendemos el gran vuelo...”. Tuvo visión. La profecía se cumplió. En aquel pequeño local, la wagneriana vio crecer sus alas y surcar el infinito, dejando un legado precioso a la cultura continental (GRASSI DÍAZ, 1963: 8).

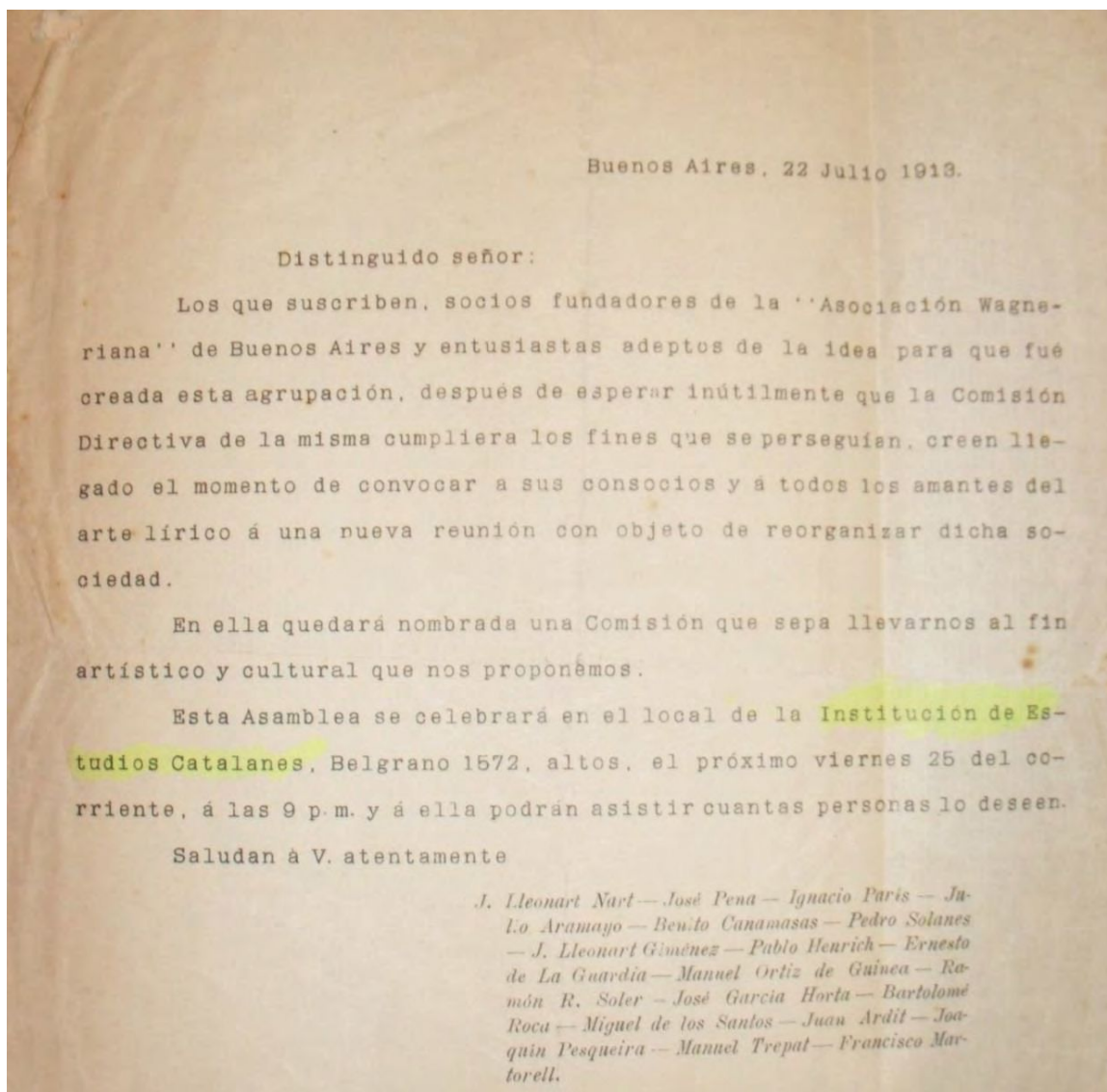
La valoración negativa de la primera comisión directiva –además del tiempo de espera aducido para que funcionara– y la inacción de la misma para convocar una nueva elección, son los argumentos esgrimidos para dar legitimidad al cambio de dirección de la AWBA. El protagonismo del grupo de catalanes es destacado con palabras de grandeza por Grassi Díaz, que indican una apreciación positiva de los catalanes como colectivo “apegado al estudio” y fiel devoto wagneriano (plasmado en las expresiones religiosas como “templo”, “fe” y “profecía”).

Entre los firmantes de la convocatoria al relanzamiento de la institución wagneriana había una gran mayoría de catalanes, muchos de ellos vinculados previamente al *Casal Català* y en el momento de creación de la Wagneriana, al IECBA: J. Lleonart Nart, José Pena, Ignacio Paris, Benito Canamasas, Pedro Solanes, J. Lleonart Giménez, Pablo Henrich, Ramón Soler, Bartolomé Roca (padre de Mercedes y Enriqueta Roca), Francisco Martorell, Juan Ardit, Manuel Trepas... (IMAGEN 27). En rigor de verdad, se trató de una

convocatoria lanzada básicamente por un grupo de inmigrantes, ya que Ernesto de la Guardia –aparentemente– era un español nacido en París.²⁰⁴

IMAGEN 27

Convocatoria pública para la reorganización de la AWBA

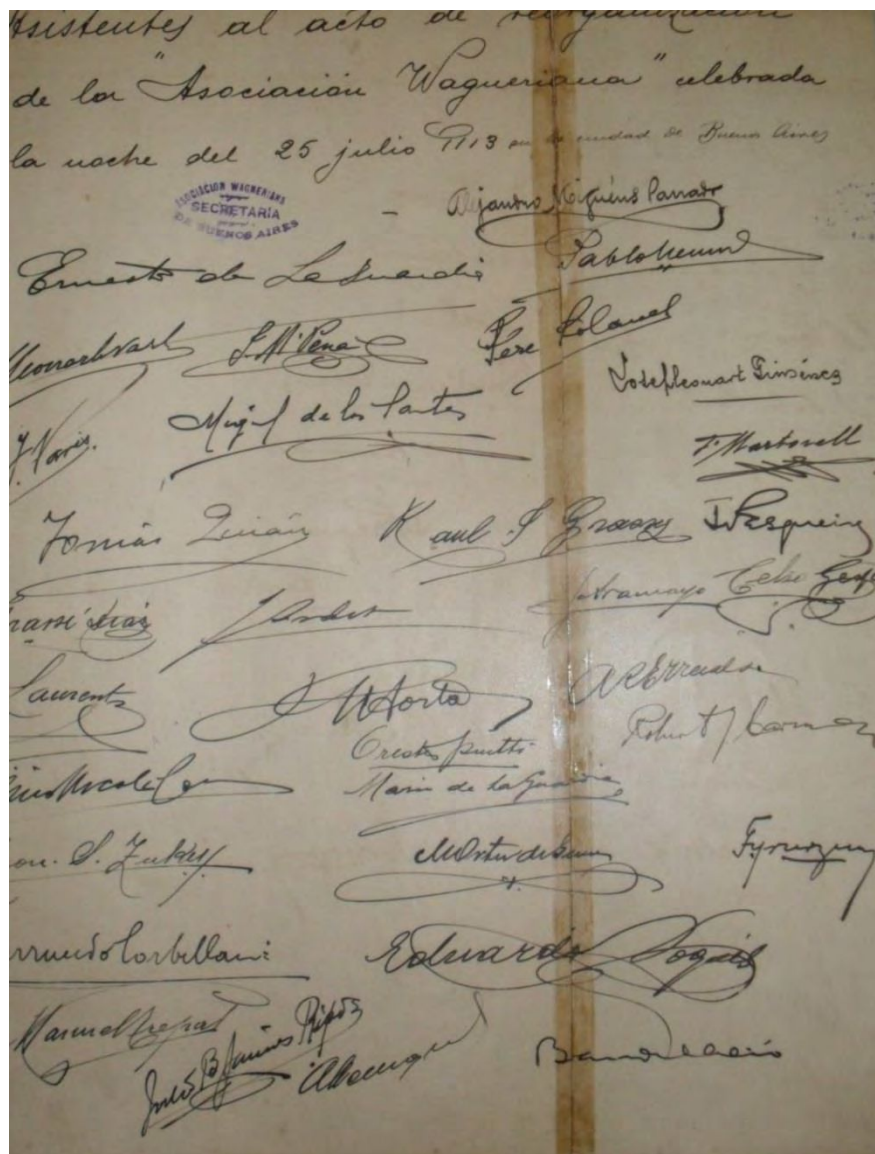


Fuente: AIWBA. Libro I, 1912-1917 (el resaltado amarillo no es obra nuestra).

²⁰⁴ Decimos aparentemente, ya que si bien los diccionarios de músicos argentinos señalan que nació en París (por ejemplo, ORTIZ ODERIGO, 1959: 754), Concepción indica que era español (1986), así como la nacionalidad indicada en la carta de desembarco del único Ernesto de la Guardia que figura en las Actas de desembarco (CEMLA).

IMAGEN 28

Acta de refundación de la AWBA. 25 de julio de 1913



Fuente: AIWBA. Libro I.

Finalmente, el 25 de julio, reunidos en la sede del IEC, se eligió una nueva comisión directiva, de carácter provisorio. No hay registro de que hayan concurrido a esta reorganización los hombres públicos de las élites sociales y económicas que habían figurado en la primera fundación. Nuevamente, en el orden de los firmantes del Acta, se encuentra el protagonismo de los catalanes: Pablo Henrich, J. Leonart Nart, J. M. Pena,

Pere Solanes, J. Lleonart Giménez, Jerónimo Zanné (probablemente recién llegado), F. Martorell y Manuel Trepas.

De la primera comisión, sólo permanecieron Pablo Henrich como secretario, el musicólogo Ernesto de la Guardia –ahora como director artístico– y Roberto Carman –antes vocal– como contador. La lista de integrantes completa de la nueva comisión provisoria quedó constituida de la siguiente forma: E. de la Guardia (director artístico, cargo nuevo), Josep Lleonart Nart (presidente), Pablo Henrich (secretario), Julio Aramayo (pro-secretario), Roberto J. Carman (contador) y, como vocales, Ortiz de Guinea, Cirilo Grassi Díaz y J. García Horta.

Según se consigna en la Memoria de la reorganización,²⁰⁵ los asistentes a la reunión del 25 de julio de 1913 fueron 28 y para comienzos de noviembre del mismo año habían sumado un total de 90 adherentes. En dicha Memoria, quedan explícitas las razones por las cuales la primera AWBA había quedado disuelta:

Sres. Asociados: tres meses acaban de cumplirse que en entusiasta reunión preparatoria, tuvimos el honor de merecer vuestra confianza, de ser por vuestro mandato los encargados de reorganizar aquella disuelta Asociación Wagneriana. Disuelta no por fracaso de la idea a cuyo calor naciera, eso no; **sino por divergencias suscitadas entre algunos elementos de la primera comisión nombrada.**²⁰⁶

GRASSI DÍAZ (1963: 9) señala que poco tiempo después, “en el pequeño local de la calle Belgrano”, habían conseguido formar “un hogar de wagnerianos”. Entre los cambios y las actividades que menciona, tanto la Memoria de la comisión re-organizadora como el mencionado socio, se encuentran las siguientes:

- Designación del cargo de Director Artístico para Ernesto de la Guardia (“por haber sido uno de los primeros que en este país rompió lanzas públicamente en pro de la Idea wagneriana”²⁰⁷). Cargo que se creó previa modificación de los estatutos iniciales.

²⁰⁵ J. Lleonart Nart: “Memoria que la Comisión reorganizadora de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires presenta a la Asamblea del día 3 de noviembre de 1913.” Documento manuscrito original. Archivo Lleonart.

²⁰⁶ *Idem.* (énfasis mío).

²⁰⁷ *Idem.*

- Elección del IEC de Buenos Aires como local físico de la entidad. “No era posible dejasen de surgir dificultades en nuestra obra y efectivamente al poco tiempo, divergencias surgidas entre los elementos directores de aquella sociedad nos obligaban a tener que buscar nuevo local”.²⁰⁸ Ese nuevo local fue el “Ateneo Hispanoamericano”, sede hasta 1915. Al respecto, según GRASSI DÍAZ (1963: 9), la reacción había sido elocuente:

– ¡Ya no tenemos templo! – gritaba Lleonart Nart
– No hay que desesperar– le contestaba Pena – también se puede predicar en la calle...
No tuvimos necesidad de predicar en la calle. Dispusimos por una semana del local del Centro Valenciano, y luego conseguimos el Ateneo Hispanoamericano.

- Ernesto de la Guardia pronunció una conferencia sobre *Parsifal*, y tres conferencias sobre el contenido literario, filosófico y musical de “Los Maestros cantores”.²⁰⁹

- Lleonart Nart, Pena y otros consocios tradujeron y leyeron los trabajos ofrecidos en la Wagneriana de Barcelona y se contó con algunos artistas que ilustraron esos trabajos.

Finalmente, en el salón del Ateneo Hispanoamericano,²¹⁰ el 3 de noviembre de 1913 se eligió (siempre por mayoría de votos) a Rafael Gironde como presidente, Lleonart Nart y Carlos Tomquist como vicepresidentes (si bien este último, a juzgar por las actas, nunca

²⁰⁸ Como indicamos anteriormente, el IEC se integró al *Casal Catalá*: “Se dio cuenta por el Sr. Presidente [Lleonart Nart] de los rumores que según informes oficiosos habrían llegado a oídos de los individuos de la comisión, de que la institución de estudios catalanes, en cuyo local social estaba ubicada la asociación, iba a disolverse: creía era preciso ver con tiempo la mejor manera de trasladarnos a otro local adecuado y en el que pudiéramos dar las veladas artísticas. Dicho señor presidente expuso la idea de gestionar cerca del Ateneo Nacional para trasladarnos a dicho centro de cultura: idea que fue aprobada delegando a los Sres. de la Guardia, Carman y el presidente, para que se entrevistaran con la presidencia del referido Ateneo” (AAWBA, Libro I, 08/09/1913). Días más tarde, la Wagneriana se vio desplazada sin notificación previa: “Se encontró esta comisión que no pudo reunirse por haber ordenado arbitrariamente el presidente de la institución de estudios catalanes el cierre del local, y haber ordenado además fuesen sacados de él todos los objetos que pertenecían a la wagneriana y que efectivamente fueron llevados a casa del presidente en ocasión de estar éste ausente. Tenía derecho nuestra asociación ante este acto de descortesía a recurrir por las vías legales, pero en consejo celebrado a pie derecho en el vestíbulo del referido local mandado a abrir a la fuerza, se acordó no hacerlo y buscar prontamente sitio donde poder reunirse” (AAWBA, Libro I, 22/09/1913).

²⁰⁹ Véase, Tabla de Actividades de la AWBA en Anexo.

²¹⁰ Creado en septiembre de 1912, como parte de una incipiente política hispanoamericana, que llevaba a cabo la dirigencia de la colectividad española. Con el apoyo de algunos letrados de la colectividad, como el republicano catalán Carlos Malagarriga (posible contacto activado para conseguir el local), Justo López de Gomara, Juan Mas y Pí y Martín Dedeu, se inauguró el Ateneo con la asistencia ilustre de Vicente Blasco Ibañez y Rubén Darío (por entonces en Buenos Aires) y las autoridades argentinas y españolas. Para un itinerario sobre la trayectoria política e intelectual de este líder republicano, que mantenía relaciones tanto con la comunidad española como catalana (aunque apoyaba claramente la identidad española por sobre las regionales), véase, entre otros, DUARTE y GARCÍA SEBASTIANI (2010) y DUARTE (1998).

asistió a una reunión, es decir, se trató de un cargo honorario),²¹¹ Ernesto de la Guardia como director artístico, P. Henrich y Grassi Díaz como secretarios y, como vocales, Ramón Guitart, José García Horta, Manuel Ortiz de Guinea y José Rojas Acevedo. Girondo, por encontrarse de viaje, se integró a las reuniones a partir del 25 de noviembre y aunque, según consta en actas, manifestó ciertas razones para no asumir la presidencia, finalmente aceptó bajo la insistencia de J. Lleonart Nart y del resto de los miembros.

IMAGEN 29

Reorganización de la Wagneriana (s/f)



Fuente: Archivo *Lleonart*.

Nota: Consignado como tal por C. Lleonart Giménez. Primera fila (de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha): J. Lleonart Giménez, NN. Segunda fila: R. Girondo, C. Grassi Díaz, F. Corbellani, C. Monés Ruiz, L. Lucero. Tercera fila: J. Lleonart Nart, Jack Llobera, R. Grassi, R. Guitart, O. Siutti, R. Carman, J. Zanné y J. García Horta.

²¹¹ La introducción de la doble vicepresidencia –con un cargo efectivo en la práctica y otro honorario– fue un rasgo novedoso respecto de las figuras institucionales precedentes.

IMAGEN 30

Reorganización de la Wagneriana 2 (s/f)



Fuente: Archivo *Lleonart*

Nota: Consignado como tal por C. Lleonart Giménez. Primera fila: N. N. y C. Mones Ruiz. Segunda fila: J. García Horta, J. Lleonart Nart, R. Carman, J. Llobera, J. Zanné. Tercera fila: F. Corbellani, R. Grassi, R. Gironde, C. Grassi Díaz, J. Lleonart Giménez, O. Siutti, L. Lucero y R. Guitart.

Estas fotos aparecen consignadas en sus dorsos por parte de C. LLEONART NART como “Fotos de la Fundación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires”. Probablemente, se refiera a una de las primeras reuniones, ya que, como vimos, el comienzo de la entidad fue en el seno del IECBA, del cual, al parecer, no se han conservado registros visuales. A juzgar por las vestimentas, el mobiliario, el entorno (casa de Grassi Díaz) y las identidades repetidas, sabemos que las fotos fueron tomadas el mismo

día, al mismo tiempo que sabemos que retrata el acto de la “fundación” únicamente gracias a la inscripción consignada al dorso.

Como señala Peter BURKE (2005: 191-192), “algunos de los problemas que suscita el afán de convertir en escena un relato pueden soslayarse mostrando dos imágenes o más de un mismo acontecimiento [...] Las imágenes realizadas con fines propagandísticos a menudo recurrieron al uso de la serie”. Con la intencionalidad de reflejar dicho acto como una reunión cuasi íntima (“entre pocos”) entre pares, con cierto entusiasmo en los rostros de llevar a cabo un proyecto nuevo, las dos fotos permiten construir un “relato visual”, una secuencia narrativa de dos momentos diferentes que transcurrieron el mismo día. De hecho, el lugar elegido dentro de la casa para ambas fotos es el mismo (una especie de living), aunque la ubicación de las personas, las disposiciones y actitudes cambian considerablemente. Mientras que la IMAGEN 29 parece inaugurar la velada, por las poses un poco más formales, los trajes menos arrugados y la centralidad del anfitrión (Grassi Díaz sentado, el único que abraza a un colega, gesto que se repite en la Imagen 29 con otro colega pero que se advierte menos), la IMAGEN 30 parece contar el momento posterior quizás al banquete.

Los únicos que han ocupado el mismo lugar en ambos momentos son Orestes Siutti y el personaje más joven que aparece sentado en el piso y cuya identidad desconocemos (NN). El resto ha cambiado su ubicación. El fotógrafo parece haber indicado cómo debían distribuirse en cuanto a las cantidades, en este sentido aparecen siempre dos personas sentadas en el piso –como mencionamos–, dando un aire informal y de amistad. Tal vez fuera azarosa la disposición, tal vez no, lo cierto es que quienes aparecen sentados en una fotografía (como el anfitrión en la primera) suelen merecer algún tipo de reconocimiento y reflejar una jerarquía basada en algún tipo de valor, prestigio o autoridad (moral, espiritual, material, etc.). En este sentido, la postura relajada de Jerónimo Zanné en la segunda foto resulta llamativa. Esta pose recuerda a la de Charles Baudelaire en el retrato pintado por Émil Deroy (1844) o al “*Baudelaire au fauteuil*” (1855) fotografía tomada por Félix Nadar y que se encuentra en el Museo de Orsay en París. En ambas, el poeta francés se encuentra reclinado sobre el sillón de manera similar, con el brazo derecho sobre el posabrazos. Traza de esta manera una intertextualidad visual (consciente o no) con la característica expresiva

del desencanto, el hastío y el desdén por las normas sociales típicos de los retratos y fotografías tomados a dandis-literatos y bohemios (Oscar Wilde constituye otro ejemplo).

Desconocemos si estas imágenes circularon impresas en algún medio reconocido (al menos no las hallamos en los más importantes), lo que sabemos es que no sólo guardaron la memoria del acontecimiento, sino que además influyeron en la forma en que ese mismo acontecimiento fue visto en su época y como lo concebimos hoy.

4. Del Soviet a casa y de casa al Soviet

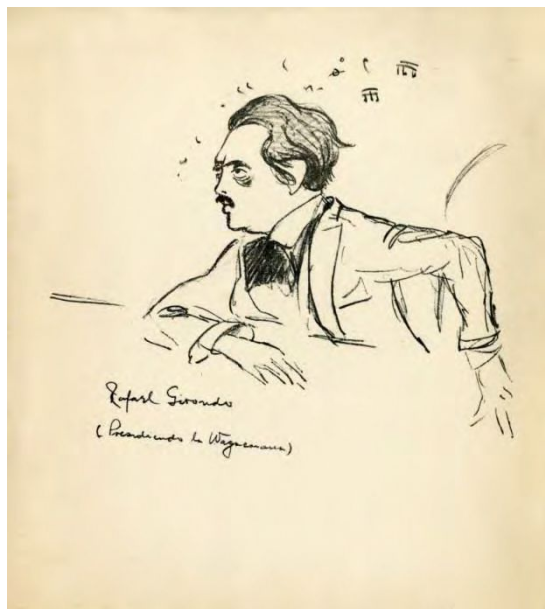
Al menos durante sus primeros años, las reuniones informales de los aficionados wagnerianos parecieron ser la forma de sociabilidad a la hora de coordinar voluntades, compartir ideas y opiniones, elaborar folletos o planificar conciertos, audiciones y conferencias, etc. En parte porque el carecer de un espacio físico dedicado especialmente para tal fin limitaba las oportunidades de su uso y, probablemente, se prefiriera reservarlo para las audiciones y actividades; en parte porque la camaradería también pareció haber sido un rasgo que caracterizó a este primer grupo directivo.

En primera instancia, debemos a Grassi Díaz una semblanza de estos encuentros y a Concepción Leonart Giménez el resguardo de las fotografías que inmortalizaron algunos de esos momentos.

Por largo tiempo las reuniones dedicadas a la organización se efectuaron en mi casa, que cobraba una actividad de excepción. Suplíamos la falta de personal y nuestra jornada de labor era extensa. Remisión de circulares e invitaciones, disposición de todos los trabajos previos a cualquier acto; organización de la propaganda; realización del plan de extensión artística; correspondencia de la entidad; en fin, todo el mecanismo de su existencia y de su prosperidad, estaba a nuestro directo cargo. [...] Esas reuniones en mi casa, bajo el signo de la mayor familiaridad, trabajando todos por un anhelo de arte, contaban con el auspicio de buena música. Hacíamos un paréntesis a la labor. Era la pianola (un Ángelus) que nos traía los dones maravillosos de los grandes compositores e intérpretes. Eran momentos de recogimiento. Después, de nuevo, nos entregábamos a las tareas oficinescas. Y otro paréntesis, con proyecciones de cuarto intermedio, hasta la noche siguiente. La señal era una taza de chocolate servida para recuperar energías y rendir amable la despedida (GRASSI DÍAZ, 1963: 12-13).

IMAGEN 31

“Rafael Gironde (Presidiendo la Wagneriana)” por Pelele



Fuente: URL: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/2757>

Nota: Fecha de publicación: 1900 (sic)

Esa “falta de personal” complementa lo que indica C. Leonart Giménez sobre los comienzos de la AWBA: “Hay que admirar el trabajo de los primeros organizadores, la gran mayoría trabajadores, de muy escasos recursos, que muchas veces hubieran necesitado ser protegidos ellos, y no ellos a la Wagneriana. Fueron gente de empuje y Leonart Nart de los primeros trabajadores al igual que Ernesto de la Guardia”. Sin embargo, la selección de los aficionados más ilustres que, según el recuerdo de la vivencia y la opinión de Grassi Díaz, habrían sido claves en esos primeros años de la Asociación,²¹² y el examen de sus profesiones, da un panorama mucho más amplio en cuanto a la posición social y económica de los asociados. Asimismo, esta selección de Grassi Díaz parece superponer diferentes momentos de la entidad y constituir una lista de los que, según su propia percepción, habrían accionado con mayor firmeza durante lo que se clasifica (cincuenta años más tarde) como parte de los “años iniciales”.

²¹² Véase, ANEXO, Cuadro de Socios de la Wagneriana según Grassi Díaz.

No existen detalles sobre donaciones particulares, al parecer se debía costear la contratación de los artistas o conseguir que actuaran *ad honorem*: “Como es de imaginar, buscando artistas que por poco dinero se prestaran a colaborar en la obra que se quería realizar. Y así se dieron muchos conciertos. Debo agregar que muchos artistas catalanes se prestaron a colaborar gentilmente en la obra. Hubo también conferencias sobre temas musicales” (LLEONART GIMÉNEZ, 1986: 19).

Las dos fotografías que podemos observar a continuación (IMÁGENES 32 y 33), también conservadas por las hermanas Lleonart, immortalizan dos momentos de un banquete celebrado (al igual que la conmemoración de la fundación de la AWBA) en la casa de Grassi Díaz. Si comparamos con las imágenes anteriores, observamos que, a diferencia de ellas, donde las mismas personas aparecen en ambas, en estas dos fotos hay diversidad de retratados. Los que aparecen siempre (“repetidos”) son el anfitrión (parado y sentado), así como el crítico E. de la Guardia (siempre sentado), Orestes Siutti, Feruccio Corbellani y A. Pinto, en situaciones diferentes. Ambas parecen referir a momentos de sobremesa, a juzgar por el desorden de las copas, las servilletas y el resto de la vajilla. En este sentido, la intencionalidad de retratar el final del banquete, espontáneo e informal –y no otro momento–, probablemente haya sido la de “contar” la intimidad de la Asociación, quiénes asistían, quiénes habían sido invitados a formar parte de esa sociabilidad.

La IMAGEN 32 pareciera reunir a aquellos que estaban en puestos con mayor prestigio o responsabilidad, como E. de la Guardia y J. Zanné, que, junto a A. Menchaca, eran, podría decirse, profesionalmente críticos musicales. Por otro lado, Lleonart Nart, Grassi Díaz y Carman ocupaban puestos en la comisión directiva. Contrariamente, la siguiente foto parece ampliar las bases iniciales e incluir la diversidad de los asistentes, la otra parte de los convocados debió acurrucarse más para quedar encuadrado en la captura.

Por otro lado, también podría sospecharse que la presencia de unos y la ausencia de otros –así como la cercanía y la lejanía en la composición del retrato colectivo– remitiría a posibles desaveniencias, conflictos, rencillas, así como a lazos de amistad y camaradería. En cuanto a los catalanes –y quizás en general también– aparece una diferenciación generacional y de afinidad: Zanné, Lleonart Nart y Mones Ruiz en la primera fotografía, Solanes y Lleonart Giménez, más jóvenes, en la segunda.

En cuanto a la historia de la cultura material se refiere, señala BURKE (2005: 127) que el testimonio de las imágenes parece especialmente fiable en lo tocante a los pequeños detalles, como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos.

IMAGEN 32

Momento 1 en Casa de C. Grassi Díaz (31 de julio 1915)



Fuente: Archivo *Leonart*.

Nota: De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, primera fila: J. Zanné, E. de la Guardia, A. Menchaca, C. Mones Ruiz, O. Siutti. Segunda fila: J. Leonart Nart, F. Corbellani, T. Vela, C. Grassi Díaz, Alfredo Pinto, O. Carrère y R. J. Carman.

IMAGEN 33

Momento 2 en Casa de C. Grassi Díaz (31 de julio 1915)



Fuente: Archivo *Lleonart*.

De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, Primera fila: Telmo Vela, E. de la Guardia, C. Grassi Díaz, J. J. Répide y J. García Horta. Segunda fila: Errecalde, A. Pinto, C. Rodríguez, O. Siutti (sic), R. Grassi, O. Peter, J. Lleonart Giménez, P. Solanes, Julio Aramayo, O. Siutti y F. Corbellani.

Lo antes dicho llevaría a un estudio más profundo de las imágenes, que no estamos en condiciones de llevar a cabo, así como tampoco forma parte de nuestros objetivos. Sin embargo, cabe señalar una práctica muy común en los aficionados a la música, cuando la imprenta comienza a hacerlo posible, y que será ubicua posteriormente en los consumos populares a lo largo del siglo XX: la colocación de retratos/pinturas/fotografías (podría decirse la antesala de los pósters) de aquellos artistas admirados. Por ejemplo, en la IMAGEN 33 puede distinguirse (atrás de Raúl Grassi) el retrato del músico noruego

Edvard Grieg, objeto de afición, en este caso, de C. Grassi Díaz. También, al narrar la vida de su padre, J. Lleonart Giménez nos dejó el testimonio de la urgencia que el dirigente catalanista tuvo al llegar a la capital argentina de comprar dos láminas: una de Wagner y otra de Beethoven.²¹³

Finalmente, el análisis de esta sucesión de imágenes (análisis del conjunto) muestra claramente el paradigma de la sociabilidad masculina (¿habría mujeres y niños/as presentes en las reuniones o quizás “no fueran retratables?”), es decir lo que podría identificarse como una “mirada patriarcal” (a semejanza de la “mirada colonial” que propone BURKE, 2005).

Además de la casa de Grassi Díaz, existió una conexión con la Peña catalana del Soviet, que, como hemos visto, se reunía en el café La Brasileña. Esto lleva a preguntarnos si la denominación de “*Soviet* de la música” provino del Soviet Catalán, lo cual parece ser lo más acertado, a juzgar por el rol del grupo de catalanes en la reorganización de la entidad musical. Se relaciona, al mismo tiempo, con la descripción dada por Galvéz en su citada novela, así como con la sociabilidad del Soviet catalán, que examinamos *up supra* y que confirma el testimonio de Grassi Díaz sobre estos aficionados que allí se reunían:

Aquella taza de chocolate era la señal de cuarto intermedio. Ese intermedio se interrumpía muchas veces, en una amable tertulia, que fue tomando carácter de peña, en un café de la calle Maipú: “La Brasileña”. Desde 1913 hasta principios de 1918 esa peña fue inseparable del destino de la wagneriana. Nos reuníamos y la wagneriana polarizaba la conversación. -Somos el Soviet de la Música! - sentenciaba Constant Mones Ruiz. Y de esa frase suya surgió la denominación Peña del Soviet (GRASSI DÍAZ, 1963: 13).

En el caso de estos aficionados –así como en la peña catalana propiamente dicha–, es factible que la identificación con los consejos obreros rusos no fuera político-partidaria, sino que estuviera ligada a uno de sus sentidos construidos sobre sus implicancias, es decir a una de sus representaciones: el significado de promover un cambio radical o “revolucionario”, en este caso en la música y en la cultura, mediante la democratización – según la propuesta– de la obra wagneriana. Recordemos también la difusión de la obra del compositor alemán que había hecho Anselm Clavé en Barcelona, a través de los coros

²¹³ Véase, CAPÍTULO 3.

formados por conjuntos de obreros y que pudo servir de inspiración para esta idea.²¹⁴ El pulso revolucionario del concepto también parece haber sido un rasgo destacado por uno de sus integrantes: “Diríase que eran reuniones de una logia. El símil no puede resultar temerario, por cuanto, si bien no se tramaba un golpe de gobierno, se encaraba una verdadera revolución artística” (GRASSI DÍAZ, 1963: 11).

5. Memoria e historiografía sobre la Wagneriana

Al abordar la fundación de esta institución musical en Buenos Aires, hemos mencionado la existencia de una suerte de “versión oficial” de los hechos que –con sus diferencias– atribuye la iniciativa de la convocatoria al musicólogo Ernesto de la Guardia y, al mismo tiempo, hace un balance sobre sus primeros años, como “años de titubeos” en su organización institucional (VALENTI FERRO, 1992; DILLON, 2007; MANSILLA, 2004).

Por otro lado, el papel de los catalanes en la gestación de la AWBA ha sido resaltado por la historiografía catalana del exilio y la emigración, incluso como una creación hecha propiamente por catalanes. Podemos resumir las principales divergencias o “puntos de confusión” de las fuentes historiográficas catalanas consultadas en el CUADRO 12.

MANENT (1992: 291), en su *Diccionari dels Catalans d'America*, vincula la organización de la misma con las personalidades que le dieron vuelo a un proyecto Wagneriano en Barcelona: José María Pena y Jerónimo Zanné. Contrariamente a lo esperado, en la entrada de Josep Lleonart Nart, no se da información sobre los vínculos de este expatriado con el colectivo wagneriano, cuando sabemos que fue uno de sus precursores e, incluso, presidente de la entidad en 1913. También llama la atención la alusión a Pere Seras Isern como uno de los fundadores, cuando no hemos podido hallar su firma en el libro de Actas o evidencia de su participación. Por otra parte, Jerónimo Zanné (MANENT, 1992: 73) se incorpora durante la reorganización de la asociación, en julio de 1913. Podría preguntarse, entonces, a partir de las referencias que traza este *Diccionari* sobre el grupo fundador, si, en definitiva, es la segunda fundación la que se alude como si fuera la primera, teniendo en cuenta –como hemos visto– que la reorganización de 1913 estuvo integrada por un grupo de inmigrantes catalanes más numeroso, que incluso obtuvo

²¹⁴ Véase, CAPÍTULO 4, IMAGEN 13.

un lugar de mayor preeminencia respecto de la participación en la primera convocatoria oficial en 1912.

CUADRO 12

Versiones de la historiografía catalana sobre la fundación de la AWBA

Autor	Año de fundación	Carácter de la institución	Principales fundadores
-R. Surroca i Tallaferro - Segura y Solé i Sabaté	1910	Porteña	Lleonart Nart, León y Conrado Fontova
A. Manent	1913?	Porteña/argentina	José María Pena, Jerónimo Zanné, Pere Seras Isern (...)
X. Aviñoa	-	Argentina	Jerónimo Zanné

Fuente: Elaboración propia en base a MANENT (1992); SURROCA i TALLAFERRO (2004); SEGURA y SOLÉ i SABATÉ (2008) y AVIÑO A (1990).

Una segunda referencia la encontramos en un artículo escrito por Aviñoa. Este autor expone sobre la actividad musical desplegada por los catalanes en América en cuatro campos: pedagogía, instituciones, vida coral e himnos patrios. En cuanto a las entidades o instituciones, ubica a la Asociación Wagneriana “Argentina” como “puesta en marcha por Jerónimo Zanné” (AVIÑO A, 1990: 162).

La tercera referencia, proveniente de la tradición historiográfica catalana, la obtuvimos a partir de una obra reciente que analiza la prensa catalana en el exilio y la inmigración. Luego de realizar una enumeración de las principales asociaciones y entidades catalanas fundadas en Argentina, el autor expresa:

En el año 1910, Lleonart Nart y los hermanos León y Conrado Fontova, fundan la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y posteriormente la primera Asociación de Música de Cámara de la América del Sur, que tenía 120 socios, 85 de los cuales eran catalanes (SURROCA I TALAFERRO, 2004: 334).

Los mismos datos señalan SEGURA y SOLÉ I SABATÉ (2008: 390). Aquí el contraste con el mencionado *Diccionari* es drástico: éste último, no sólo ubicaba la creación de la Sociedad –o Asociación, según la fuente– Argentina de Música de Cámara un año antes que la Wagneriana, en 1911 (lo cual parece acertado), sino que no menciona a los hermanos León y Conrado Fontova como participantes en la gestación de la AWBA.

En síntesis, ¿por qué se mencionan diferentes fundadores? ¿Por qué presentar a la Wagneriana como antecedente de la Sociedad Argentina de Música de Cámara, o a la inversa? Probablemente, estas confusiones de fechas y protagonistas se deban a que no existió –ni existía entonces– un abordaje sistemático sobre los momentos fundacionales y el devenir de las asociaciones mencionadas, tanto en Cataluña como en Argentina.

Asimismo, la transmisión oral (o escrita) de estos acontecimientos, en el seno de las redes de sociabilidad catalana locales e internacionales, pareció haber afectado (a modo de “teléfono descompuesto”) los detalles de la fundación, generando diferentes versiones. En lo que todas concuerdan es en la autoría catalana de la entidad. Al respecto, un reportaje realizado en 1968 a Grassi Díaz²¹⁵ apoya esta versión, al reproducir lo que este aficionado había enunciado oportunamente en su discurso en ocasión del cincuentenario de la Asociación (1962):²¹⁶

[...] La iniciativa primitiva de fundar la Wagneriana había surgido de José Lleonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, ayudados por Mariano Barrenechea. Pero la etapa de consolidación de la entidad llegó en 1913 en una fría noche de un 25 de julio. Recuerdo que yo era vocal, pero mi entusiasmo me impulsaba a cumplir cualquier tarea (GRASSI DÍAZ, 1968: 22).

Concepción Lleonart Giménez, quien guardó un ejemplar de esta entrevista, consignó, en la portada de la misma, la siguiente inscripción: “Ver revista ‘Clarín’ de febrero de 1968 un artículo de Cirilo Grassi Díaz pág. 22 en el que cuenta quiénes fundaron la Wagneriana de Buenos Aires. Ojo: es historia, no cuentos como después leo sobre ese tema” (IMAGEN 34, énfasis de la autora). En esta afirmación, que toma un tono de indignación y advertencia, resulta interesante el recurso a la oposición entre memoria/historia relacionado

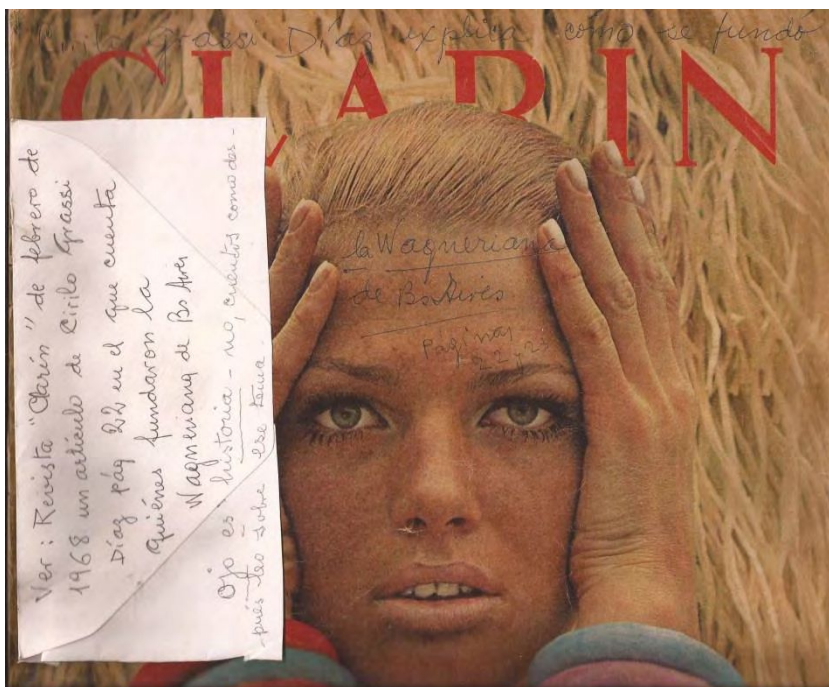
²¹⁵ Consultar apartado especial sobre Cirilo Grassi Díaz en CAPÍTULO 9.

²¹⁶ Véase, próximo apartado.

con falsedad/veracidad, respectivamente, para legitimar una versión del pasado. En este sentido, parece oponerse a la tarea de la memoria (diversa, errónea, olvidadiza o manipuladora), la misión del control de verdad/veracidad que ejercería la historia como disciplina. ¿Cómo acceder a esta última tarea? Precisamente, creemos que el interés por conservar la documentación de la Wagneriana (con el criterio de comprobación empírica), que es también la de la familia y la de la colectividad, haya sido una forma de apoyar la construcción de una memoria grupal que, permanentemente, va unida a la idea de constituirse en verdad histórica. Otro ejemplo de ello es la conservación de una carta enviada por Grassi Díaz a Josep Lleonart Giménez (febrero de 1943), como respuesta a otra misiva enviada previamente por éste (IMAGEN 35).

IMAGEN 34

Portada de la Revista Clarín (febrero 1968)

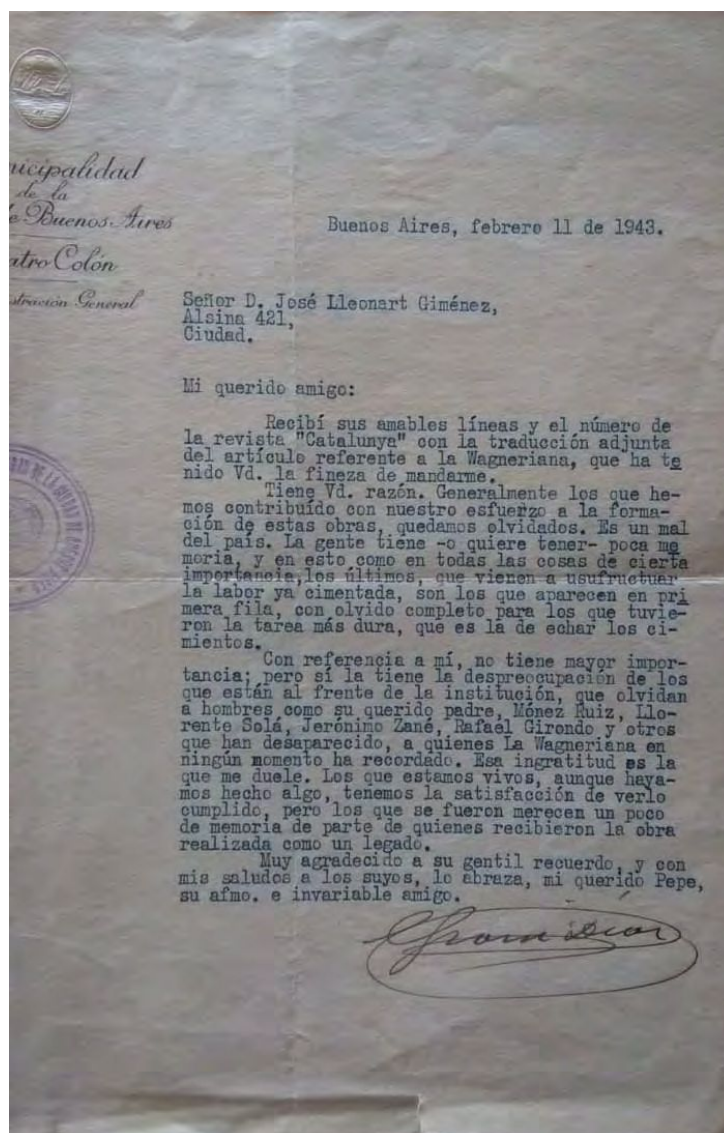


Fuente: Archivo Lleonart

Nota: En ella salió publicada la entrevista a Grassi Díaz, sobre-escrita por Chita Lleonart.

IMAGEN 35

Carta enviada por Grassi Díaz a Josep Lleonart Giménez. 11 de febrero 1943



Fuente: Archivo Lleonart.

Después de mencionar los “males de la memoria”, relacionados con los olvidos de los pioneros dentro de una institución y asociados a la idiosincrasia de un país, cuestión que condensaría el artículo publicado en *Catalunya*,²¹⁷ Grassi Díaz —desde su presente de

²¹⁷ Aparentemente escrito por Lleonart Giménez, no hemos podido ubicarlo, debido a que en el año 2018 la Biblioteca Pompeu Fabra (donde se halla la colección completa de la mencionada revista) ha estado cerrada por restauración y remodelaciones edilicias.

gestión directiva del Teatro Colón– carga las tintas contra “la despreocupación de los que están al frente de la institución” o “los que vienen a usufructuar la labor ya cimentada”, es decir los directivos del momento. Entre “los olvidados” se menciona, básicamente, al grupo catalán (Lleonart Nart, Zanné, Llorente Solá, Mones Ruiz), así como a Rafael Gironde y quien escribe la carta.

Por otro lado, esta misiva prueba la existencia de una correspondencia (que no hemos podido ubicar) y la permanencia de una amistad entre Grassi Díaz y la familia Lleonart, que queda manifiesta no sólo en las líneas finales, sino también en la propia carta, cuyos móviles (al igual que la nota de *Catalunya*) se fundan en el sentimiento compartido del dolor causado por la ingratitud del olvido.

6. ¿Quiénes y cuándo?: recordar a los y las fundadores/as

Al comenzar este capítulo, señalamos la posibilidad de reconstruir el acto conmemorativo por el cincuentenario de la Wagneriana (1962), así como la novedad (o la oportunidad de testimoniar) sobre la relativa importancia de la participación de las mujeres en la vida de la institución musical. Como hemos visto, en el registro y construcción de la memoria colectiva de la institución, las mujeres están ausentes: casi no aparecen en las actas, no hay rastro de ellas en las fotografías y poco se dice de ellas, salvo en lo referido a las interpretaciones musicales organizadas por la entidad, es decir cuando se trata de mujeres cuya profesión está relacionada con la música y cuando esa profesión es ejercida. Sin embargo, a partir del análisis de algunas fuentes documentales del archivo de la familia Lleonart, podemos visibilizar y acceder a la presencia de ellas en la entidad, también como aficionadas.

Como adelantamos, si la participación femenina en la vida cotidiana de la Wagneriana es difícil de detectar, no fue así en cuanto a sus intervenciones en calidad de intérpretes musicales (CUADRO 13 de actividades de la AWBA y Anexo: Cuadro de Actividades de la Asociación).

CUADRO 13

Socias iniciales de la AWBA y su vinculación con socios varones (1913-1916)

Socia	Vinculación con socio/s varones
Mercedes Lleonart	Josep Lleonart Nart (padre) y Josep Lleonart Giménez (hermano)
Concepción Lleonart	
María Luisa Lleonart	s/d
Mercedes Roca	Bartolomé Roca (padre), sobrinas de Lleonart Nart, primas de Josep, Mercedes y Concepción Giménez
Enriqueta Roca	
María de la Guardia	Ernesto de la Guardia (espos)
Ana Grenier de Giménez	s/d
Margarita Grenier	s/d
Ignacia Parra de García Horta	José García Horta (espos)
Isabel de Goula	Juan Goula (espos)
Carmen C. de Guitart	Ramón Guitart (espos)
Lea Bach de Llobera	Jack Llobera (espos)
Sara Siutti de Grassi	Raúl Grassi (espos), Orestes Siutti (¿hermano?)
Adela Pozzi	s/d

Fuente: Elaboración propia en base a AAWBA y GRASSI DÍAZ (1962)

En cuanto a la aportación de las mujeres en las comisiones, únicamente las actas de las asambleas extraordinarias consignan las firmas de estas asistencias, estimamos que lo hicieron en mucho menos grado de la efectiva participación que tuvieron, ya que, salvo en las sesiones extraordinarias donde se consignaban casi la totalidad de los concurrentes, se registra únicamente aquellos que tenían voz y voto en las desiciones, es decir, los hombres miembros de la comisión directiva y aquellos que asistían por algún motivo en especial. En ese sentido, probablemente muchas de las asistencias femeninas quedaron silenciadas bajo la categoría de “compañía” o acompañantes. Suponemos esto último, por el testimonio de Grassi Díaz:

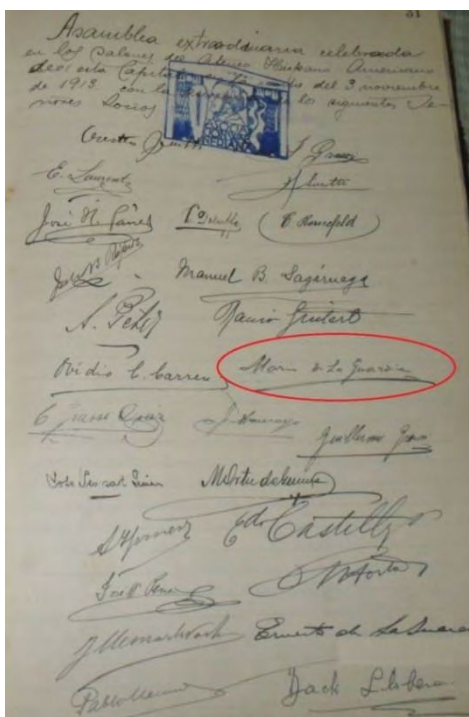
Con nosotros participaban en esas reuniones, con dedicación ejemplar y auspiciando la seguridad del triunfo, las señoras Ana Giménez de Grenier [sic] y Sara Siutti de Grassi y las señoritas María Luisa Lleonart, Adela Pozzi, Margarita Grenier y [las] hermanas Roca, vinculadas a la Wagneriana desde la hora inicial (GRASSI DÍAZ, 1963: 12).

Una de las pocas firmas que se repite con frecuencia, por ejemplo, fue la de María de la Guardia (esposa de Ernesto) o la de Ana Grenier de Giménez (cantante) (IMAGEN 36). Carecemos de algún testimonio que de cuenta de las tareas específicas que llevaban a cabo.

Ellas podían ser socias (introducidas a la sociedad por un hombre: padre, hermano, cónyuge o esposo), con acceso desigual a los puestos directivos, como era la norma en sociedades mixtas a comienzos del siglo XX. En este sentido, creemos que las hermanas Leonart Giménez obtuvieron un privilegio especial al conseguir (en cuanto hijas de Josep) los primeros lugares entre los números de socios/as (IMÁGENES 25 y 26).

IMAGEN 36

Firma de María de la Guardia



Fuente: AAWWA, 3/11/1913.

Curiosamente, cincuenta años más tarde, en el festejo por el cincuentenario, encontramos el breve reconocimiento de GRASSI DÍAZ (1963: 33) –un párrafo dentro de un extenso discurso que sólo menciona a las hermanas Roca– y la entrega de cuatro medallas en el salón del Club Francés:

En medio de esa ambición, la misma e intacta de aquellos días del pintoresco Soviet de La Brasileña, todo parece concretarse [...]. Es quien estuvo en los momentos decisivos, es quien sobrevivió a todos los embates de la existencia, es quien contempló con este Grassi Díaz, los dres. Siutti y Drago Mitre, y las Srtas. Roca, el paso de los acontecimientos [...].

IMAGEN 37

Foto publicada en el artículo “Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana”



Fuente: Archivo Leonart.

Nota: *La Nación*, 19 de diciembre 1962. Los números escritos por C. Leonart Giménez con lapicera, sobre la foto y en los nombres, intentan subsanar la falta de correspondencia del epígrafe escrito por el cronista con el orden de los fotografiados.

Ese día, pronunció también un discurso (no conservado), su entonces presidente y socio fundador sobreviviente, Roberto Carman. Un párrafo sustraído de ese discurso por un

cronista de “La Nación” ilustra, elocuentemente, aquella oportuna invisibilización de la acción de las mujeres y la voluntad de reconocer su valor, aunque fuera cincuenta años más tarde:

Los cuatro vitalicios varones que hoy estamos reunidos aquí hemos pertenecido algún tiempo a la comisión directiva, y su acción respectiva es bien conocida en todo el ambiente musical. En cuanto a las cuatro señoritas fundadoras, han formado parte por su perseverancia y amor por la institución, del grupo inicial que ha ido construyendo el sólido bloque inmovible de tres mil socios que asegura el presente y futuro de nuestra Sociedad.²¹⁸

Vinculada, entonces, mayormente con la tarea de “construir el sólido bloque de socios”, las mujeres de la wagneriana, las catalanas de las cuales tenemos testimonio, parecieron haber desarrollado una gran afición tanto por la música, como por otros consumos culturales relacionados, por ejemplo, con el teatro, prácticas comunes en la colectividad catalana.

La fotografía que conmemora este acontecimiento (IMAGEN 37) nos da más detalles sobre las relaciones dentro de la entidad musical, sobre todo, de aquel presente de los “sobrevivientes”, que es, en el fondo, la verdadera intencionalidad de la rememoración así como del registro fotográfico.

En principio, en forma semejante a las imágenes de la fundación, vemos que Grassi Díaz continúa ocupando un rol importante, por su centralidad. A su lado, a la derecha, Luis Drago Mitre,²¹⁹ quien, como hemos visto en varios documentos, aparece como el “socio número uno”, y Roberto Carman, presidente honorario. A la izquierda, las hermanas Enriqueta y Mercedes Roca. Arriba de pie, Mercedes y Concepción Leonart Giménez rodean a Orestes Siutti. Las hermanas Leonart parecen custodiar también a Grassi Díaz, más allá de que las locaciones hayan sido producto del azar, de los estados de salud o de las afinidades concretas. Por último, Adela Caprile, esposa de Drago Mitre, de quien no tendríamos noticia de su posible vinculación con la Wagneriana si no fuera por este registro.

²¹⁸ “Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana”, *La Nación*, 19 de diciembre 1962.

²¹⁹ Ha sido prácticamente imposible obtener información sobre su trayectoria vital, ya que no figura en diccionarios de personalidades célebres, ni existen datos de él en el Museo Mitre u otra institución a la cual posiblemente hubiera estado ligado.

IMAGEN 38

Recuerdo de viaje a Villa Wanfried (Bayreuth) de las hermanas Roca, para Mercedes o Concepción Leonart Giménez (8 de febrero 1939)



Fuente: Archivo *Leonart*.

A partir de la igualdad de representación de género (además, las mujeres aparecen distribuidas en ambas filas de la imagen), promovida por la inclusión previa de igualdad en el acto de rememoración (cuatro mujeres y cuatro hombres), la fotografía (o el fotógrafo) expresa el reconocimiento inédito de una afición y de una labor. Según Álvaro, sobrino-nieto de las hermanas Leonart Giménez, la vida cotidiana de ambas –al igual que la de sus primas– había estado muy ligada a las experiencias en la Wagneriana:

Mecha, tenía unos cuadernitos (como 7 tomos, yo debo tener los 4 últimos ya que los otros nunca los encontré) donde está cada función de la Wagneriana a la que sin duda asistían a cada una de ellas con descripción de la obra, músicos, actores, lugar, etc. Yo recuerdo siempre escucharlas hablar de la Wagneriana con mucho orgullo por la

actividad del padre y por su pertenencia y presencia constante [...] Tenían muy claro que habían sido socias fundadoras.²²⁰

Al mismo tiempo, la afición wagneriana vinculaba a estas cuatro hermanas y primas, quienes, profesionalmente, se desempeñaban como maestras y habían elegido la soltería como forma de vida. Testimonio de esa pasión musical es el *souvenir* (IMAGEN 38) que las Roca habían traído a las Lleonart, luego de sus viajes por el viejo mundo, nada menos que durante el año 1939: una muestra de restos de flores y ramas que cubrían la tumba de Wagner en Bayreuth.

7. Consideraciones parciales

A partir de lo desarrollado en este capítulo, podemos concluir que la fundación de una Asociación Wagneriana en Buenos Aires fue un proceso que si bien, en un comienzo, intentó aunar a diferentes comunidades interpretativas de aficionados, culminó con la exclusión (voluntaria o no) de aquellas voces asociadas a las versiones más conservadoras del wagnerismo, así como con el liderazgo del grupo de catalanistas.

En este sentido, hemos podido vincular, con mayor precisión, la historia de la colectividad catalana con la del devenir de la cultura musical porteña y, específicamente, con la afición wagneriana. Hallamos evidencia de la estrecha vinculación que existió entre las instituciones catalanas (Instituto de Estudios Catalanes y la peña El Soviet) y la entidad musical de aficionados. La plataforma brindada por la experiencia del “Soviet Catalán” parece haber sido una influencia importante en la organización inicial de la Wagneriana.

En cuanto a ello, podemos afirmar que la representación del Soviet que construyeron reúne y se relaciona, en gran medida, con los imaginarios de la Revolución Francesa – mediados por una valoración del movimiento romántico– y la Revolución Rusa, donde las “bases” de la sociedad (el “pueblo” encarnado en consejos obreros) llevan adelante el cambio, un cambio que, en el mejor de los casos, podría sentar las bases para la formación de una comunidad nacional. Por otro lado, el emblema (más allá de encontrar un registro de él casi veinte años más tarde del surgimiento de la Peña), señala, a través de cierto humor

²²⁰ Entrevista con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Lleonart (octubre de 2018).

gráfico, la voluntad pacifista (o “platónica”) de la organización, en tanto el símbolo del café, propio de la sociabilidad burguesa –junto a la hoz campesina–, plantea la palabra y las ideas como forma de combate.

El Soviet actualiza, en ese sentido, el ideal de la revolución a través del arte, que era, en el fondo, una de las propuestas de Wagner, así como la utopía de la redención de la humanidad. La (auto) representación de la propia comunidad de aficionados como un “soviet de la música” –que creemos deviene su significado del Soviet Catalán– fue, muy probablemente, una originalidad propia de la experiencia porteña. Apoya esta afirmación la inexistencia de evidencia de una vinculación simbólica similar en Barcelona (o, hasta donde sabemos, en otras ciudades donde había asociaciones wagnerianas), así como las potencialidades de pensar y apropiarse de la Revolución Rusa en un contexto de mayor libertad, como el que posibilitaba Buenos Aires por entonces, al menos en comparación con el Viejo Mundo.

Un examen minucioso sobre la circulación del término soviet y sus significados contruidos en este lado del mundo, y en una etapa previa a los acontecimientos que desencadenaron la Revolución de Octubre (incluso antes de la Gran Guerra), será una deuda pendiente de esta indagación.²²¹

Respecto a las diferentes versiones historiográficas sobre su fundación (catalanas y argentinas), comenzamos por constatar una lucha simbólica –aparentemente ignorada por ambas historiografías– en cuanto a la “paternidad” de la institución. Sobre ello, surgen varios interrogantes: ¿a qué respondió la sistemática visión selectiva de la historiografía argentina sobre sus fundadores y fundadoras, donde el aporte inmigratorio, especialmente de origen catalán, aparece prácticamente invisibilizado? ¿Fue a causa de reproducir la intención de hacer “obra de patriotismo” lo que llevó a concebir la “argentinidad” como una identidad ya constituida durante la década de 1910? ¿Se debió a una reproducción de versiones canonizadas por parte de los últimos directivos de la AWBA, donde primaba una valoración retrospectiva de la entidad musical mediada por otros presentes históricos?

²²¹ Al mismo tiempo, examinar si existieron otros usos transversales del concepto, en otros ámbitos de la sociedad por fuera de lo político.

Por último, el reconocimiento tardío –según indica el propio Carman– de las mujeres de origen catalán –primas entre sí–, como socias fundadoras, se complementa con la labor de salvaguardia archivística que llevaron a cabo, tanto de la Wagneriana como de toda actividad emprendida por su padre y tío, respectivamente, y de la comunidad catalana ligada al *Casal*. Las hijas y sobrinas de Lleonart Nart obtuvieron un lugar de privilegio en el orden de socios. Teniendo en cuenta que se trataba de jóvenes –en un principio– menores de edad, es plausible que la posibilidad de afiliarse haya sido una norma asimilada de la estructura asociativa catalana, que, como vimos, permitía la asistencia y afiliación de mujeres y varones, niños o adultos. Por otro lado, la fotografía y los objetos encontrados encierran mundos de significados, que, en principio, muestran la existencia, así como la importancia de una afición musical en sus vidas, además de la preocupación por rememorarla y documentarla, inscribiéndola en la historia de la colectividad.

En otro orden, si observamos la participación femenina en las audiciones de las mujeres músicas, queda clara la importancia del reconocimiento de su labor en el seno de un matrimonio constituido (la mayoría de ellas eran esposas de socios –en tanto no sabemos si ellas lo eran–).

El estudio de esta afición en perspectiva de género, y de la labor cultural y artística en particular, esperamos que pueda constituirse en tema de futuras indagaciones. De hecho, la visibilización de la participación femenina en la cultura a partir de procesos de rememoración posteriores, forma parte de las transformaciones y permanencias en los estereotipos relacionados con el género durante los siglos XX-XXI.

CUARTA PARTE

**LOS MUNDOS DEL ARTE WAGNERIANO
EN BUENOS AIRES**

CAPÍTULO 8

USOS Y USUARIOS DE WAGNER ESCRITORES E INTELLECTUALES DE LA MÚSICA EN LA BUENOS AIRES DE ENTRE-SIGLOS

“[...] el hombre [...] no es sólo un animal que tiene por función ganar dinero, ser snob y andar en yacht, sino que es un eslabón de esta cadena inmortal que arranca del bruto de las cavernas que come carne cruda a dentelladas, y llega a un Newton, a un Shakespeare, a un Wagner o a un Pasteur” (CANÉ, 1901: 24). El lugar del compositor alemán en esta frase de Cané –dentro de un orden de genialidad humana que evolucionaría linealmente– muestra el sitio preferencial que, a fines de siglo XIX, ocupaba en los discursos intelectuales, no sólo de Argentina sino también de Europa y Norteamérica. La moda wagneriana pareció tan extendida que, “salvo excepciones, la mayor parte de los intelectuales argentinos de las últimas décadas del siglo XIX, fueron wagnerianos” (PASOLINI, 1999: 236).

En este capítulo, examinaremos los discursos y las trayectorias sociales de los escritores e intelectuales aficionados a Wagner que en la Buenos Aires de entresiglos “predicaron” –en diversos modos y desde distintas posiciones ideológicas– a favor de la legitimidad artística de la estética wagneriana. En este sentido, hemos dejado a los críticos musicales de lado (salvo algunos pocos casos) para centrarnos, fundamentalmente, en tres figuras que, a nuestro criterio, sintetizan las significaciones a las que podía dar lugar dicha obra artística en la época –siempre hablando de sus defensores, en tanto aficionados–: Miguel Cané, quien –probablemente, junto a Ernesto Quesada–, fue el representante más destacado de la novedad entre la élite social tradicional; Mariano Barrenechea, quien si bien es recordado como crítico musical por haber ejercido esta moderna profesión en algunos periódicos y revistas, su trayectoria se asemeja, en mayor medida, a la de un “intelectual de la música”, como veremos. Así, abordaremos, de modo secundario, la divulgación del arte

wagneriano en las principales producciones periodísticas de la época, como “El Sol”, “Ideas” y “Nosotros”, en tanto espacios de sociabilidad donde la cultura musical tenía lugar. Y, por último, analizaremos las derivas wagnerianas de un multifacético hombre de pensamiento, Ricardo Rojas.

Antes de acometer la tarea mencionada, creemos necesario reseñar la situación de las obras wagnerianas en el contexto de los repertorios de los teatros de ópera decimonónicos porteños, claramente marcados por el predominio de la ópera italiana –y en rigor de verdad, por la interpretación del género en lengua italiana.

1. Las obras wagnerianas en los repertorios de los teatros de ópera decimonónicos

La hegemonía de la ópera italiana a fines del siglo XIX era bien clara y se mantuvo, al menos, durante las primeras dos décadas del siglo XX –en Europa y América–, si bien la música de Wagner comenzó a ponerse de moda en esos años.

Prácticamente, la *première* de la mayoría de los teatros líricos porteños que inauguraron sus puertas durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siguiente, lo hicieron con una ópera italiana, o en idioma italiano: el Colón primitivo (*La Traviatta*, 1857); el Teatro de la Ópera (*Il trovatore*, 1879), el Odeón (*La dama de las camelias*, 1892), la Zarzuela (*La Favorite*, 1892), el Argentino de La Plata (*Otello*, 1892), el Colón (*Aida*, 1908), el Coliseo (*Isabeau*, 1911), entre otros.²²² Como señala SNOWMAN (2013: 299), el italiano era la *lingua franca* del mundo de la ópera, porque más allá de haber nacido en lo que será más tarde Italia, las vocales abiertas lo convertían en un idioma idóneo para ser cantado. Las máximas estrellas internacionales cantaban en italiano (aunque en Francia se cantara mucho en francés, en Alemania en alemán y en Inglaterra en inglés): “si un empresario norteamericano quería contratar cantantes suecas [...], húngaras [...], polacas [...] o angloparlantes como Adelina Patti y Lilian Nordica, tenía muchas más probabilidades de lograrlo si a los alicientes económicos los acompañaba con una invitación a cantar en italiano” (SNOWMAN, 2013: 299-300).

²²² Si bien *La Dama de las camelias* (Dumas) y *La Favorite* (Donizzeti con libreto en francés), estaban compuestos por autores franceses, solían interpretarse en italiano.

Así, las opciones del público porteño, la mayoría de las veces, era escuchar ópera en italiano, porque las compañías y/o los repertorios lo eran o porque representaban una obra alemana o francesa en italiano. De hecho, una obra wagneriana se escuchó en alemán recién en 1922. Asimismo, en la capital argentina, esta hegemonía formó parte de una estrategia de los empresarios de esa nacionalidad, cuyas giras por Sudamérica incluían Buenos Aires, La Plata y Rosario desde mediados del siglo XIX. Este dominio hallaba su causa en el aspecto financiero (ofertas de las compañías y origen italiano de los empresarios que administraban los teatros), y también en la composición de la audiencia, de origen mayormente italiano (PASOLINI, 1999: 233).

En ese contexto, y a partir del 80, fue que los primeros wagnerianos comenzaron a hacer oír sus voces ante este rol hegemónico: Ernesto Quesada y el crítico Carlos Olivera. El primero opinaba que, para revertir esta situación, los intelectuales (es decir *él-ellos*) debían actuar como pedagogos líricos frente a los empresarios, al mismo tiempo que era necesario combatir una “perversión musical” que, según él, podía detectarse en el público (QUESADA, 1882). Así, la audiencia creaba su propia ópera al generar en los artistas la perversión del género: “La actitud del público llevaba al extremo la debilidad original de la ópera italiana” (PASOLINI, 1999: 235). Esto era, el predominio del canto, el papel secundario de la orquesta, o los “argumentos disparatados”. Como vimos, estas críticas guardan relación con las mismas objeciones que Wagner había formulado para el género operístico en general. Sin embargo, esta tarea de divulgación resultó infructuosa.

En el tiempo que nos ocupa, la ópera alemana tuvo escasa repercusión. Según Gesualdo, desde 1850 se conocían en Buenos Aires fragmentos de óperas alemanas en las sociedades musicales de la colectividad alemana: en 1858, el coro de *Tannhauser* se había dado a conocer en la “Sociedad Filarmónica de Buenos Aires”. En 1883, se estrenó *Lohengrin*, también de forma fragmentaria, según los oyentes aficionados, como veremos. Su representación completa data de 1894. En 1898, se conoció *Los maestros cantores* y en 1899, *La Walkyria* (GESUALDO, 1961).

Entrado el siglo XX, si observamos la evolución de la cantidad de representaciones de las obras wagnerianas en los teatros Coliseo y Colón,²²³ podemos observar que aún

²²³ Para un análisis comparativo de los repertorios de ambos teatros, véase el CAPÍTULO 9.

constituía un lugar secundario en el gusto del público porteño, más allá de las circunstancias que obstaculizaron su difusión, como las de la Gran Guerra. En este sentido, por ejemplo, de las 1.082 funciones ofrecidas por el Colón entre 1908 y 1920, 98 correspondieron a dramas musicales wagnerianos (9%).

2. Los *gentleman* del siglo XIX: Miguel Cané y Paul Groussac

A la disputa por el reconocimiento o no de la obra wagneriana, su validez e inclusión en el repertorio operístico que se ofrecía por entonces y su instrumentalización como criterio de diferenciación social de los pocos “iniciados” que podían comprender la novedad del “arte total”, corresponden las intervenciones públicas vertidas tanto por un admirador, como Cané (h),²²⁴ como las de un crítico, como Groussac.

Puede decirse que, en las últimas décadas del siglo XIX, ser wagneriano en Argentina constituía un signo de distinción de quien/es había/n podido acceder a ese conocimiento estético: los intelectuales de la élite criolla, los sectores burgueses ilustrados, los aficionados o cronistas de periódicos que habían podido presenciar puestas en escena de los dramas musicales en Europa o Norteamérica. En muchos casos, una figura reunía todas estas características, fue el caso de Cané. Escritor y melómano, aprovechaba sus viajes europeos (diplomáticos o no), para relatar sus incursiones y realizar comparaciones con la sociedad porteña y el país en general.

Cané wagneriano fue uno de los “hombres públicos de fin de siglo” y, en esta línea, unió su postura ideológica y estética a la del “Ateneo”, como institución, y al músico Alberto Williams, quien organizó el primer “Festival Wagner” en 1894 (WEBER, 2012a).

En la temporada estival de 1894 y 1895, Williams emprendió, desde la plataforma institucional del “Ateneo”, cuatro conciertos orquestales en el Teatro de la Ópera, como

²²⁴ (1851–1905) Descendiente de una familia patricia exiliada en Montevideo durante el rosismo, Cané inició su carrera intelectual como escritor de *La Nación* y *La Tribuna* y de allí en más desarrolló una intensa trayectoria política, primero como militante autonomista, luego como director general de Correos y Telégrafos, diputado, ministro plenipotenciario en Colombia, Austria, Alemania, España y Francia, intendente de Buenos Aires, ministro del Interior y de Relaciones Exteriores. Un ensayo crítico sobre su vida y obra puede verse en TERÁN (2008: 13-82) y (2012: 109-126).

vimos, la sala más importante de aquellos años, una vez que el Colón primitivo fue expropiado: el primero fue el Festival Wagner, el 22 de octubre de 1894.

Un intelectual original, pionero cultural como Paul Groussac,²²⁵ podía utilizar esa estética novedosa para estas tierras sudamericanas como elemento de distinción de sus críticas musicales de los años 80, al resaltar lo que solía llamarse “el primer Wagner”, aquel que comenzaba a difundirse en la vida cultural porteña, es decir, el anterior a su afamada obra, la tetralogía de “El Anillo del Nibelungo”:

No tengo que resumir mis impresiones: todas ellas se condensan en un visible sentimiento de admiración y de respeto. Nada es igual a *Lohengrin* en la música teatral que conocemos, [...] ¿qué será cuando conozcamos mejor la obra entera que los iniciados absorbían impunemente, merced a la ciega repulsa del ignorante público? (GROUSSAC, 2007: 279).

A pesar del apoyo de Groussac al primer “Festival Wagner” –organizado por Williams, pariente lejano suyo y pionero de la educación musical en Argentina–, cuando en 1895 se repuso nuevamente *Lohengrin*, el escritor se arrepintió de su anterior valoración:

Esta obra maestra del primer período wagneriano contiene aún demasiados elementos de ópera, demasiadas frases melódicas que se dejan cantar a la italiana: el quinteto *O Sommo Dio*, el epitalamio, incluso aquellos adioses que alguna vez tanto admiré; todo aquello que vuelve una obra accesible y soportable para el burgués víctima de la moda –en el fondo muy aburrido– y le permite decirse a media voz: *Á mon gré, le Wagner est joli quelquefois...* [A mi juicio, Wagner a veces es lindo] (GROUSSAC, 2008: 135).

La crítica de Groussac parece acusar –más que a la propuesta del propio Wagner– la puesta en escena argentina, realizada en idioma italiano, y lo que juzgaba como un *snobismo* burgués, en cuanto éste último tenía la posibilidad (económica) de acceder a la obra, aunque no necesariamente al privilegio del entendimiento. Más allá de su actitud iconoclasta, en verdad Groussac –al igual que Cané– había presenciado en sus viajes el cambio en el gusto musical que se imponía poco a poco en Europa: el ideal estético de la

²²⁵ Intelectual de origen francés, referencial de la segunda mitad del siglo XIX. Es considerado el primer crítico musical con afán profesional, en este sentido escribió en varios periódicos de Buenos Aires y el interior, que generaron verdaderas polémicas. Durante gran parte de su vida fue director de la Biblioteca Nacional. Véase, SUAREZ URTUBEY (2007) y BRUNO (2005).

música instrumental como superior al género operístico, debido a la aparente “superficialidad” de este último. Es por ello que había apoyado entusiastamente las piezas sinfónicas wagnerianas ofrecidas por Williams en aquellos festivales y le había “encomendado” la difícil tarea de continuar con esa misión, inaugurando audiciones sinfónicas populares.

Por otro lado, para Cané (quien opinó sobre el Festival Wagner desde una carta abierta publicada en “La Nación”),²²⁶ la tarea que llevaba a cabo el “Ateneo” –y entre ellos, Williams y Julián Aguirre desde el Conservatorio–, formaba parte de un proyecto educativo que debía ser estético (para prescindir del dogma católico e ir contra el “materialismo moral” de lo que se juzgaba como una sociedad corrompida o, en el caso porteño, una “ciudad fenicia”) y que era fundamental para la educación de la elite social como público. Para el grupo de intelectuales –representado en su figura–, preocupado por la desintegración social causada por el aluvión inmigratorio, conocer y comprender el arte de Wagner permitía establecer jerarquías sociales entre quienes estaban capacitados para desarrollar una cultura humanista basada en la belleza y el sentido de armonía clásico (quienes debían ejercer el liderazgo, es decir, el patriciado) y los que no (TERÁN, 2008: 76-82). En un escrito anterior, CANÉ (1885: 121-122) había señalado: “[...] ¿Qué buscamos en la música? [...] me refiero al grupo de hombres [...] para quienes se escribe y se debe escribir música, sostengo que en esa región intelectual se busca en la música [...] el idealismo puro, el placer moral soberano, despojado de todos los elementos turbios que son el cortejo de la impresión del drama [...] pedimos hoy [...] a la música] una impresión de armonía, que subyugue y venza, que atraiga y domine, algo arriba de la trivialidad cansadora que nos rodea, y cuyo círculo se extiende cada día”.

Esta intencionalidad pedagógica, destinada a la élite y basada en un retorno a la cultura clásica greco-latina, se estructura en una serie de oposiciones de pares opuestos como estrategia discursiva, presente, prácticamente, en casi toda su obra: el rescate de lo armónico por sobre lo desproporcionado, lo espiritual por sobre lo material, lo medido por sobre lo excesivo o recargado, la preocupación por la moral versus por el dinero, el cálculo

²²⁶ “Ateneo. Ecos del Festival Wagner. Carta del Sr. Miguel Cané”, *La Nación* (Buenos Aires, 24/10/1894). Un interesante análisis discursivo sobre esta carta escrita por Cané puede hallarse en el artículo de Ignacio WEBER (2012a).

por sobre la aventura, lo civilizado por sobre lo primitivo, la calidad frente a la cantidad, lo antiguo (con historia) contra lo nuevo y sin historia, el campo en vez de la ciudad tildada de “fenicia”, los valores estéticos de las bellas artes por sobre la frialdad de lo nuevo (TERÁN, 2008: 25-43). En este punto, coincide en gran parte con el recurso sarmientino de oposiciones binarias señalado por TERÁN (2012: 72-73) en “Facundo”, donde lo americano es sinónimo de barbarie y lo europeo de civilización.

Aunque compartían bastantes rasgos de la visión polarizante descrita en el párrafo anterior, Cané y Groussac tenían intereses y posiciones disímiles. Mientras el primero intentaba legitimar su lugar de intelectual para la “regeneración moral” de la nación, al segundo le interesaba posicionarse como crítico y profesional, y dada su irreverencia, sin estar al servicio de un proyecto encarnado desde lo estatal.

Groussac había tenido un altercado con Cané en 1884, al juzgar ligeramente sus conocimientos musicales en una nota publicada en “El Diario”. A raíz de una crónica enviada por el propio Cané sobre su audición de la ópera “La Africana” de Mayerbeer en París, a Groussac le había parecido inadecuado que se refiriera al escenario donde transcurría como el “Indostán sagrado”. En realidad, Groussac tomó como pretexto este relato para cuestionar la costumbre de publicar los relatos de viajes de cada joven de la elite que realizaba su experiencia en Europa. La contestación de Cané, que se hizo pública también en “El Diario”, aleccionó severamente a Groussac, ya que demostraba, en tono irónico, que quien no conocía el argumento de la ópera “La Africana” era él, pues se trataba de un poema disparatado (que transcurría en varios escenarios menos en África, uno de ellos el Indostán), escrito por Scribe y hecho ópera por Mayerbeer (SUAREZ URTUBEY, 2007: 25-26).

Lo que había puesto en juego este altercado era el contenido de lo que debía entenderse como el “verdadero aficionado”, así como el ejercicio de la crítica musical en sí misma (además de si debía Wagner reducirse o no a lo musical): ¿bastaba con la posibilidad de asistir, ser oyente/espectador testigo privilegiado de una ópera en París, Viena, Londres o Bayreuth?

2.1 Una excursión a Bayreuth

En septiembre de 1896, Cané tuvo la posibilidad de asistir a Bayreuth²²⁷ en un viaje cuyo itinerario europeo solía ser extenso. En su crónica sobre el viaje y la asistencia al teatro, desacreditó constantemente la necesidad de hablar de música:

Todo esto está bien, pero ¿y la música? Cuando se ha adquirido un poco de experiencia de la vida, único remedio capaz de atenuar en nosotros, y a hasta de vencer a los dos enemigos formidables que nos acompañan desde la cuna, la vanidad y el entusiasmo, se aprende a no hablar sobre muchas cosas, sino literalmente forzado, con un puñal en la garganta. La mujer que se quiere, las ideas filosóficas que se profesan, cuando se profesan algunas, el fin positivo que se persigue y las aficiones wagnerianas, son asuntos de los que no se debe hablar ni sobre los que se debe aceptar discusión (CANÉ, 1901: 356).

La negación a hablar de música señala, en primer lugar, una primera valoración del arte wagneriano reducido a uno de sus aspectos, el musical. Asimismo, esta negación pudo haber estado relacionada con otros factores: con la falta de conocimientos técnicos musicales para explicar lo que creyó haber presenciado (esto es señalado en parte por el propio Cané); con la concepción de la imposibilidad de hablar de algo que se siente o gusta (actitud típicamente positivista) o bien con la honda impresión que le había causado su visita a Bayreuth, impacto que, según el lugar que ocupa en su narración, merecía concentrar toda la atención. De hecho, después de comentar las pésimas condiciones que se debían enfrentar para llegar hasta Baviera (“quince duras horas de Lucerna a Baviera, cambiando de tren a cada rato, disputando un sitio en un *wagon* como una banca de diputado allá en la juventud”), juzga el lugar como un entorno casi medieval, muy mal preparado para recibir a los dos mil extranjeros que acuden a cada ciclo.²²⁸ Su interés es analizar al público, la audiencia wagneriana:

²²⁷ En el CAPÍTULO 4 reseñamos la importancia de Bayreuth en la biografía/obra de Wagner, así como para sus aficionados.

²²⁸ Al respecto, señala SNOWMAN (2013: 271-272), que la ciudad no estaba preparada para recibir una “invasión” y que debido a esa “falla logística” algunos visitantes tuvieron serias dificultades para conseguir alojamiento o incluso comida, teniendo como célebre ejemplo, el testimonio de Chaikovski: “que no había podido sentarse a comer debidamente ni una sola vez durante la totalidad de su estancia en Bayreuth”.

[...] dejemos, dejemos la música de lado, no es mi objeto ocuparme de ella. Mi asunto es el público. Poca o ninguna *toilette*, no he visto un *frac*, y el raro *smoking* deslizado entre los ternos grises de viaje y la gorra de tela que el inglés usa siempre *abroad*, hacía por cierto triste figura. Mucho francés [...], bastante inglés, americanos, muy pocos españoles, y menos italianos. ¿Lo que llamamos gente distinguida? De todo, atravesando el lago de Constanza, mientras consumíamos sobre el vapor un almuerzo que parecía un sueño por lo intangible, teníamos frente a nosotros un joven *commis voyageur* francés, que no solo se desesperaba de no poder hacerse entender, sino de no tener que comer. Su traje, la camisa ausente disimulada por una corbata dudosa, rebelaban una pobreza vecina de la miseria. Fue de los primeros que encontramos en Bayreuth. Había también algunas princesas alemanas en *toilettes* lujosas [...] Todo ese público heterogéneo sin unidad aparente, se funde en la sala bajo una impresión común que lo armoniza (CANÉ, 1901: 353-354).

Esta audiencia parece evitar los preceptos de la etiqueta que, poco a poco, a fin de siglo, habían ido introduciéndose como requisito para el ingreso al teatro en muchas ciudades americanas (por ejemplo, Boston según DIMAGGIO, 1982), como parte de un “comportamiento adecuado”, una etiqueta o modales correctos que las clases altas intentaban fijar. Al mismo tiempo, no se condice con la caracterización de una mayoría de “burgueses *snob*”, que, según algunos cronistas –como el propio Cané– señalaban, pululaban en las funciones de los teatros porteños. De todos modos, es perceptible su rechazo ante este público que juzga como demasiado salvaje, inculto o popular, y que no se atreve a condenar. En este sentido, pareciera querer atribuir una especie de “influjo civilizatorio” a la propia música, y al teatro en sí mismo (en un arranque de diletantismo):

No, no he visto *snobs* en Bayreuth; he visto un público tan heterogéneo como el que llenaba los palacios de la Exposición del '89, compuestas de gentes venidas de los cuatro rumbos de la tierra, surgido de todas las clases sociales, áspero, discordante, egoísta y hosco fuera del teatro, tomando las mesas por asalto, abriéndose paso a codazos, casi inculto en su traje, pero fundido en una maravillosa armonía dentro de la sala (CANÉ, 1901: 348).

3. La cultura musical wagneriana en las revistas porteñas

Desde el seno del “Ateneo” surgió para la misma época otra “comunidad interpretativa” del arte wagneriano (entre otras estéticas), inspirada, sobre todo, en la admiración que Rubén Darío y los modernistas afines tenían por el compositor alemán y los referentes del simbolismo y decadentismo (Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Poe,

D'Annunzio, etc.). Nos referimos al grupo de “jóvenes rebeldes” que dirigieron el “Ateneo” los últimos años y al proyecto editorial “El Sol” que surgió de la mano de quien sería una figura central del anarquismo: Alberto Ghirardo.²²⁹ También fueron miembros de la redacción otros ateneístas, como Roberto J. Payró, Julián Martel, Carlos Vega Belgrano, Carlos Baires y los pintores Eduardo Schiaffino y José León Pagano, entre otros. “El Sol. Semanario Artístico Literario” tuvo una primera época ligada al modernismo (1899) y una segunda más identificada con el anarquismo (1900-1903). Sin embargo, en su primera época, la publicación ya contenía elementos y símbolos que lo vinculaban con el ideario ácrata, como, por ejemplo, la aparición del semanario un 1° de mayo (de 1899), la elección del sol como nombre (la iconografía solar fue un elemento central del anarquismo) y las ilustraciones que lo acompañaban en la portada como la de un pintor simbolista “Sascha Schneider” titulada “Anarquía” (MALOSETTI COSTA y PLANTÉ, 2009: 200-209).

Respecto a Wagner, el primer y segundo número²³⁰ contienen artículos relativos a su arte. En el primer caso, se trata de la poesía *Parsifal* de Rubén Darío²³¹ (“El Sol. Semanario Artístico-Literario”, 01/05/1899: 7), seguida de una crónica del escritor cubano Francisco García Cisneros que sintetizaba su asistencia a las cuatro obras del “Ciclo de Los Nibelungos” interpretadas en el Teatro Metropolitano de Nueva York. En esta reseña, el modernista cubano dedicaba más renglones a narrar la vida de Wagner que a explicar su obra, posiblemente porque lo primero que podía (e interesaba) contar a un público que, quizás, desconocía este arte era aquello que unía biografía y obra. Así, García Cisneros remarcaba la genealogía griega del proyecto wagneriano:

[...] la orquesta debe ser en el drama concebido por él, una especie de canto primordial, como los coros trágicos de los griegos con la acción dramática. [...] en Febrero de 1883 moría el Gran Pontífice en Venecia [...] después de legar al mundo una nueva escuela de música y un nuevo teatro que como los antiguos griegos, se alza

²²⁹ Como señalan MALOSETTI COSTA y PLANTÉ (2009: 198), Ghirardo contaba en ese momento con una trayectoria editorial importante que se había iniciado desde muy joven (con 16 años), había adherido a la causa de Leandro N. Alem, participado de los levantamientos radicales de 1890 y 1893 y, al momento de editar *El Sol*, participaba en el grupo más joven del Ateneo. Para una biografía más completa, véase, DÍAZ (1991).

²³⁰ La numeración correcta es 34 y 35, ya que Ghirardo decidió darle continuidad a la nueva publicación con la que había dirigido anteriormente: *El sol del domingo*, un semanario que desde septiembre de 1898 había editado 33 números.

²³¹ Wagner fue una gran influencia para el modernismo rubendariano. Véase por ejemplo Giovanni ALLEGRA (2016 [1983]).

majestuoso y altivo en la cima de una colina en el seno del país de los misterios y las nieblas... (“El Sol. Semanario Artístico-Literario”, 01/05/1899: 7).

En el segundo número, hallamos un fragmento del libro “Por mares y tierras” de Eduardo Wilde, publicado ese mismo año. Se trata de algunos segmentos del capítulo donde Wilde estudió –según la nota de presentación que se encuentra al final del artículo– “[...] la obra maravillosa del maestro de Bayreuth”, reunidos bajo el título “Bayreuth, Wagner y Cía.” (“El Sol. Semanario Artístico-Literario”, 08/05/1899: 4-6). Las partes elegidas recrean prácticamente la historia de “El Anillo...”, y explican –con un lenguaje claro que incluye conceptos musicales–, cómo el compositor alemán había logrado armonizar los sonidos y las melodías con las escenas, símbolos y motivos representados. Se trata de una descripción vívida, que luego de una extensa explicación, Wilde enuncia desde el “nosotros” y no desde el “yo”:

Por todo ello exaltamos a Wagner y además porque... cuando leyendo una pajina [sic] o escuchando una sinfonía, encontramos imágenes [sic] amigas, el placer que suscita esa armonía, se convierte en aprobación instintiva, en admiración a veces, y en formas inconscientes, amamos al autor que nos traduce, llamándole filósofo y artista. ¡El altruismo en su esencia es amor propio! (“El Sol. Semanario Artístico-Literario”, 08/05/1899: 5).

La tercera referencia a Wagner (las tres las encontramos en la primera época), se refiere a la reproducción de un texto de la escritora española Emilia Pardo Bazán, denominado “Wagner” (“El Sol. Semanario Artístico-Literario”, 24/08/1899: 6). Esta nota, que también es elogiosa hacia el compositor, está redactada desde un punto de vista mucho más subjetivo que los fragmentos de Wilde (quien probablemente tenía una intención descriptiva relacionada con la actitud objetiva del cientificismo), ya que incluye valoraciones personales en forma explícita. Pardo Bazán presenta a Wagner como el último genio que ha dado una Alemania que se hallaba en decadencia y dignifica su trayectoria al remarcar el maltrato que habría recibido –sobre todo en Francia– antes de que se reconociera su grandeza.

La elección de estos artículos para ser publicados en “El Sol” muestra la voluntad de reivindicar el arte de Wagner –desde distintas apreciaciones– al destacar su valor humano universal (cómo era interpretado en el resto del mundo, ya que incluso Wilde escribía a

partir de sus experiencias de viaje). Si bien no hay alusiones a las conexiones anarquistas del compositor alemán, sabemos que, al año siguiente, al comienzo de la radicalización libertaria de Ghirardo, éste publicó discursos de Mikhail Bakunin (a quien –como vimos en el Capítulo 4–, Wagner había conocido y admirado) y Piotr Kropotkin, entre otros.

4. Mariano Barrenechea, un intelectual con la música

Otra recepción del músico alemán estuvo ligada –como indicó SAZBÓN (2009: 23) para el caso de Francia y también para Cataluña– a la introducción de la filosofía de Nietzsche. Es el caso del intelectual y crítico musical Mariano Barrenechea, quien, como abordamos en el Capítulo 7, tuvo un importante papel en la creación de la AWBA en 1912.

Para HUSEBY (1999) y CRAGNOLINI (2001b), Barrenechea nació el 9 de abril de 1884 y falleció en 1947, esta última fecha es válida para Huseby, pero no para Cragolini, quien señala el año 1949.²³² Graduado en Derecho y Filosofía, Mariano Antonio Barrenechea fue profesor de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue además periodista, escritor, musicólogo y diplomático. Estudió música con Constantino Gaito, Andrés Gaos y Alberto Williams. Ejerció la crítica literaria y musical en “La Nación” (1906-1914), “El Diario” (1914-1937) y las revistas “Ideas” y “Nosotros”. En calidad de diplomático, a partir de los años 30, cumplió funciones en Bolivia, Gran Bretaña, México y Estados Unidos. Publicó varios libros y una considerable cantidad de artículos sobre temas de literatura, estética e historia del pensamiento. Su “Historia estética de la música” (1918) fue reeditada en varias ocasiones.²³³

Barrenechea, como señalamos, formó parte del grupo nucleado en torno a las revistas culturales “Ideas” y “Nosotros”. “Ideas” (1903-1905), fundada por Manuel Gálvez y Ricardo Olivera,²³⁴ tuvo su origen, según contaría más tarde GÁLVEZ (2002: 38), en la amistad entre Emilio Ortiz Grognet y Emilio Becher. Los correligionarios que se reunían en el cuarto del Hotel “Helder” de Ortiz Grognet, eran, entre otros, Alberto Gerchunoff,

²³² GESUALDO (1958), ORTIZ ODERIGO (1959) y ARIZAGA (1971) dan la misma fecha de deceso que Cragolini, aunque varían en la de nacimiento, 1882.

²³³ Otros trabajos: “Titta Ruffo. Notas de psicología artística” (1911), “Música y literatura” (1914), “Richard Wagner”, “El Wagnerismo” y “Tristán e Iseo” (Consejo de Mujeres, 1915).

²³⁴ En ese entonces, dos jóvenes provincianos de 19 años de edad.

Ricardo Rojas, Emilio Becher, Benjamín García Torres, Atilio Chiáppori, Alfredo C. López, Manuel Gálvez, Felipe Barrantes Abáscal, Charles de Soussens y Mariano Antonio Barrenechea (CHIÁPPORI, 1944, cit. en DELGADO, 2009: 164). El horizonte ideal de este grupo había sido fijado en la necesidad de generar una crítica cultural especializada, neutral y apartada de intereses mercantiles –según la terminología empleada por el grupo. Al mismo tiempo, se caracterizaba por la necesidad de incluir novedades, muchas de ellas contradictorias entre sí, que permitirían reflexionar sobre el tópico de la época: el ser nacional: “Gálvez sostenía que quienes hacían y participaban de la revista, habían sido los primeros en mirar de manera colectiva hacia las cosas de nuestra tierra, y eran, a la vez, wagnerianos, anarquizantes, rebeldes, tolstoístas” (DELGADO, 2009: 203-204).

Esa misma heterogeneidad de pensamientos, corrientes estéticas y personas que integraron el colectivo “Ideas” fue señalada como elemento constitutivo de otro proyecto literario-periodístico que integró Barrenechea y que dirigieron Roberto Giusti y Alfredo Bianchi (estudiantes de la flamante Facultad de Filosofía y Letras de la UBA), entre los años 1907 y 1943, la revista “Nosotros”.²³⁵ En este sentido, en su novela “El mal metafísico” (1916), Gálvez menciona la afición wagneriana de algunos grupos –heterogéneos en ideologías–, que se reunían en el mítico bar “La Brasileña”, lugar de origen de variadas iniciativas culturales y sitio de interacción social de esta juventud literaria²³⁶ (SAYTTA, 2011).

Como ha indicado DELGADO (2006: 17), “Nosotros” registra e interviene públicamente en los debates intelectuales sobre el “nacionalismo cultural” que, por esos años, se tornó dominante. Al mismo tiempo, su apertura la hizo un lugar idóneo para la discusión de novedades filosóficas, literarias y estéticas.

En este contexto, la mencionada revista publica en 1909 la traducción de *Ecce Homo* en varias entregas, a partir de la traducción al español (Enrique Banchs) de la versión francesa realizada por Henri Albert y que se había comenzado a publicar en el *Mercure de France* durante la segunda quincena de noviembre de 1908. Como vemos, en tanto las traducciones del filósofo alemán provenían del francés, Barrenechea se convirtió –según

²³⁵ En *El Diario de Gabriel Quiroga*, Gálvez describe esa versatilidad del gusto como un rasgo del escritor decadentista, quien en pos de las novedades pasaba de una doctrina a otra, muchas veces de manera superficial (TERÁN, 2008: 163).

²³⁶ Sobre este espacio de sociabilidad, véase CAPÍTULO 7.

CRAGNOLINI (2001b)– en uno de los pocos escritores argentinos que en las dos primeras décadas del siglo XX leía a Nietzsche en su lengua originaria.²³⁷

En Buenos Aires, la recepción de la obra de Nietzsche entre 1880 y 1945 fue mayormente literaria, o estuvo ligada a la asociación del filósofo con una moral que atentaba contra las instituciones. Esto “significa una presencia del autor cuya lectura es testimoniada pocas veces, hecha desde un modesto conocimiento de su obra [...] y desde una esquematización de la misma hasta convertirla en arquetipo de las formas sociales indeseables para la moral de la época” (CRAGNOLINI, 2001a: 108). Ejemplos de estas interpretaciones sesgadas pueden hallarse en algunas crónicas de “Caras y Caretas” y en la obra de pensadores de la época como Carlos O. Bunge o Alfredo Parcos. Posteriormente, en revistas como “Atlántida” y –como hemos mencionado– en “Nosotros” puede hallarse el reconocimiento del valor literario de Nietzsche.

Para Barrenechea, el “gran hombre” que había en este filósofo se veía en las obras que desarrollaban un pensamiento afirmativo y liberador, como “El nacimiento de la tragedia”, “Así habló Zarathustra” y “La gaya ciencia”, y descartaba el resto por ser errantes, exageradas y haber nacido en momentos de crisis.²³⁸ Esto le permitía señalar que las relaciones de Nietzsche con Wagner habían sido el punto más complicado de la biografía del filósofo (BARRENECHEA, 1915: 47-101).

El crítico señalaba que “si bien ambos partieron del mismo punto –el pesimismo schopenhaueriano– uno cayó de rodillas ante la cruz y el otro terminó afirmando a *Dionysios* y oponiéndose al dios cristiano” (CRAGNOLINI, 2001b: 173). Wagner habría quedado marcado entonces por su carácter egocéntrico (justificado por su genialidad artística) y Nietzsche por la necesidad de afecto, de combatir la soledad, que le llevaba a buscar amigos donde no podía existir la amistad. En síntesis, Barrenechea –al igual que los modernistas catalanes– rescataba del filósofo y del artista aquello que podía armonizar y hallarse en sintonía con su propio pensamiento, arraigado, en parte, en el vitalismo y la

²³⁷ Barrenechea había visitado el Archivo Nietzsche en 1911, experiencia que, como veremos, relata en una crónica publicada en “Nosotros” (BARRENECHEA, 1926: 214-241).

²³⁸ En este sentido, se oponía a quienes interpretaban al “verdadero” Nietzsche en su obra *Humano, demasiado Humano* (1878). En este escrito, el filósofo manifestó, por primera vez, su desencantamiento respecto del arte de Wagner (luego de haber leído el libreto de *Parsifal*, las relaciones de amistad culminaron en 1876) a quien antes veía como una compañía en la soledad de su clarividencia, y que, como él declaraba, se habría tratado de un autoengaño necesario para subsistir (NIETZSCHE, 1986: 6).

regeneración social, aunque también en el rechazo a cualquier dogma considerado como contrario a la vida.

La vinculación entre la admiración de la filosofía nietzscheana y la afición por la estética wagneriana se manifestaron juntas –al menos públicamente– antes del examen sobre la amistad mutua de estos referentes. En septiembre de 1911, “Nosotros” registra, en uno de sus números, que “el cronista musical de *La Nación* parte hacia Europa específicamente a Bayreuth *meca obligada del culto wagneriano*”. Lamentablemente, no hallamos ninguna opinión sobre esta experiencia en forma contemporánea. Sin embargo, quince años después, en la nota publicada en tres entregas, titulada “Los intelectuales y la realidad social” (también en “Nosotros”, n° 207, 208 y 209), Barrenechea relata la vivencia de haber visitado en 1911 el Archivo Nietzsche en Weimar. En formato de carta al doctor Ricardo A. Paz (con quien había intercambiado opiniones precedentemente a raíz de un artículo escrito en la revista *Insurrexit*), se pregunta sobre los motivos del odio hacia los “profesionales de la inteligencia”, manifestados oportunamente por los comunistas. Lo cual, en el fondo –según él–, implicaba preguntarse “¿hasta dónde y en qué condiciones los intelectuales, es decir los hombres que viven del beneficio de la cultura intelectual, influyen sobre los cambios que sufren las sociedades políticas?” (BARRENECHA, 1926: 220). Sin ánimo de resolver el enigma sino de plantearlo, en su largo periplo por el rol de los pensadores desde la antigüedad hasta su contemporaneidad, el autor recordaba su estadía en Alemania. Si bien reconocía la heroicidad de algunos grandes hombres, como Nietzsche, Goethe o Liszt, su postura era la de remarcar las grandezas y miserias de la humanidad en su conjunto, lo cual, en su caso, servía como argumento para postular la “igualdad” de esa condición humana y, al mismo tiempo, para señalar su desconfianza hacia la efectiva influencia de los intelectuales, salvo aquellos que lograran aunar inteligencia y grandeza moral:

En aquellas horas de Weimar que no olvidaré nunca, comprendí *con el corazón* la razón de todas las idolatrías y los cultos [...]. Hoy, catorce años después sigo creyendo que este sentimiento de veneración hacia los grandes es como la clave de toda vida espiritual: privada nuestra alma del consuelo y apoyo que deriva de la fe en lo divino, si no creyéramos en los grandes hombres, razón y fin de la vida y de la historia, nuestra existencia nos parecería absurda y desolada. [...] Y hay que creer en el heroísmo, si no, pobres de nosotros que nos arrastramos en los bajofondos de la vida, llevando atadas a

los pies las pesadas cadenas de nuestros defectos, de nuestros cuidados, de nuestras desgracias personales que nos hacen ruines, egoístas, malvados, y que nos impiden ver cómo se levanta en el horizonte el resplandor que presagia el sol de la verdad y de la justicia. Y la *verdad*, mi querido Ricardo, no es mas que los nobles sueños que alucinan, alientan y sostienen a la humanidad que sufre, y la *justicia* no es mas que la ilusión que triunfa del sentimiento [...] Esto quiere decir que espero una revolución en el mundo (BARRENECHA, 1926: 223-224).

Para esa época, Barrenechea compartía el diagnóstico que otros intelectuales (J. Ingenieros, E. Dickmann, A. Orzábal Quintana, A. Palacios, etc.) hacían sobre la Gran Guerra y la Revolución Rusa como ruptura civilizatoria y como promesa de apertura a un tiempo histórico nuevo (PITTALUGA, 2015: 119-123). Profesor de la UBA por entonces, señalaba que: “esta revolución proletaria es para nosotros un acontecimiento gracias al cual podemos estar seguros que vivimos en uno de los momentos mas grandes de la historia de la civilización” (BARRENECHEA, 1922: 225, cit. por PITTALUGA, 2015: 120).

En síntesis, la obra de Wagner es, para este crítico e intelectual –al igual que para Paul Walter Jacob²³⁹, el último término, el “anillo final de una gran cadena”, “los últimos magníficos resplandores del alma vieja y cansada de Europa” (BARRENECHEA, 1915: 225). El Wagnerismo –continúa en una conferencia dada en el Consejo Nacional de Mujeres en junio de 1915 sobre ideas que ya formaban parte de su concepción histórica de la música–, es decir, lo propio de discípulos y comentaristas difería mucho de las ideas profesadas por el “maestro” e, incluso, existían diferencias entre las obras y el pensamiento teórico de este último:

Son sus discípulos [...] quienes con sus complicadas disertaciones demasiado ortodoxas hicieron odioso el Wagnerismo a la gran mayoría de las gentes sencillas y timoratas. Olvidemos de una vez por siempre a estos guardianes celosos del templo que, como los viejos doctores de Jerusalén, han envenenado con su sabiduría meticulosa la pureza de las fuentes de la primitiva doctrina. El arte cuya comprensión exige del público un trabajo de preparación intelectual [...] es un arte falso, ineficaz, frustráneo [...] (BARRENECHA, 1915: 228-229).

²³⁹ El desarrollo de esta postura puede encontrarse en el CAPÍTULO 4, apartado sobre la biografía de Wagner.

Esa primacía del goce –que es también la emoción del músico creador– por sobre el análisis racional, había sido enunciada en su carta dirigida a Miguel Cané, publicada en diciembre de 1912, y que sería el prólogo del libro titulado “La evolución de la música”. Allí, recuerda haberle prometido, hacía tiempo, escribir sobre los problemas y la estética del arte sonoro y reiteraba –como tópico o espíritu de la época– la imposibilidad de estar de acuerdo tanto en el amor como en la música: “Es necesario desarrollar la afición a la música por encima de los fantasmas de las teorías, de las nomenclaturas y de las escuelas. He aquí el gran deber fundamental del teórico, y debiera ser también el del crítico” (BARRENECHA, 1912: 133). En este sentido, queda sentada su posición respecto de la necesidad de una labor “historicista” (el artista en su contexto), que, al mismo tiempo, no deje de lado la enunciación o explicitación de la pasión por la música como forma de convencer sobre su necesidad. Estas posiciones integradoras, donde la música y Wagner son vehículo de ideas, cultura y valores morales, adquirirán un peso fundamental a la hora de debatir sobre el modo y la urgencia de políticas culturales en la gestión de los teatros de ópera –en especial si son municipales– (Capítulo 9). En esa labor, Cané –en tanto integrante del Directorio del Teatro Colón– se convertirá en un interlocutor tácito de sus críticas y notas publicadas en “La Nación”.

5. La experiencia wagneriana de Ricardo Rojas

Ricardo Rojas (1882-1957), escritor, periodista y funcionario público proveniente de una de las familias más importantes de la “aristocracia” o patriciado de Tucumán, emergió en el campo cultural argentino como una voz original dentro del debate contemporáneo sobre el significado y la necesidad de generar ciudadanos para una nación argentina que, en su formación a fines del siglo XIX, había sido profundamente impactada por una fuerte oleada inmigratoria. Dedicaremos una sección de este capítulo a indagar un aspecto no analizado de su obra: los modos en que su afición wagneriana le proporcionó herramientas para fundamentar una idea de nación basada en el mestizaje armónico.

El grueso de su obra se desarrolló en torno a lo que se conoce como “ensayo de interpretación nacional”, que tuvo uno de sus puntos culminantes en la celebración del Centenario de la Independencia Argentina en 1910 (GRAMUGLIO, 2002: 44), a partir de

la preocupación por la elaboración de programas homogeneizadores que afrontaran la creación de una comunidad de pertenencia nacional (BERTONI, 2000).

5.1 Crear las “fábricas espirituales de la patria”

Ricardo Rojas nació en San Miguel de Tucumán (lugar de origen de su madre), recibió educación primaria y secundaria en Santiago del Estero, de donde procedían su padre Absalón –quien fuera gobernador y senador nacional– y sus abuelos paternos, quienes se habían constituido en una de las familias más influyentes de esa provincia nortea a fines del siglo XIX.

Tras la muerte de su padre en 1899, Rojas se trasladó a Buenos Aires, donde inició estudios de Derecho, que quedaron inconclusos. Autodidacta en su formación, combinó el periodismo con la docencia y la actividad literaria, áreas en las que produjo una extensa labor, además de ejercer funciones públicas (LOJO, 2004a: 1-14). Gracias a sus contactos con Carlos Pellegrini, comenzó a trabajar en el periódico “El País”, luego en “Libre Palabra” y como colaborador en “Caras y Caretas”. Su primer libro de poesía publicado en 1903, dedicado a la memoria de su padre y titulado “La Victoria del Hombre”, recibió críticas elogiosas, incluso de Bartolomé Mitre, quien le facilitó la entrada al diario “La Nación”.

Como hemos visto al abordar brevemente la trayectoria de Barrenechea, Rojas formó parte de la intelectualidad de la revista “Ideas” (1903-1905). La pertenencia a este grupo tuvo repercusiones en su trayectoria vital. Por un lado, le permitió participar y conectarse con la propuesta de liderar un proceso de “construcción de una cultura nacional”, que los miembros de “Ideas” retomaban, a modo de antorcha olímpica, de la generación anterior (por ejemplo, López, Cané, Groussac, Wilde y Quesada) (DELGADO, 2009: 203-204); por el otro, es posible que, en ese ámbito de sociabilidad, su conocimiento de las novedades estéticas e intelectuales del momento se haya enriquecido, sobre todo en lo concerniente a nuestro tema, por el contacto con nietzscheanos y wagnerianos, como fue el caso de Barrenechea.

Rojas formó parte también del plantel de la revista “Nosotros”. Esta publicación registró e intervino públicamente en casi todas sus producciones literarias y ensayísticas, reseñándolas siempre positivamente (DELGADO, 2009: 23).

Paralelamente a su intervención periodística, Rojas inició su labor docente en 1904, a partir de sus contactos con Joaquín V. González. En 1908, ocupó el cargo de profesor en la cátedra de Literatura Castellana de la Universidad Nacional de La Plata, que había fundado González en 1905. Cuatro años más tarde, en 1912, se desempeñó en la cátedra de Historia de la Literatura inaugurada en la Universidad de Buenos Aires. En esta última casa de estudios, llegó a ser decano de la Facultad de Filosofía y Letras y, posteriormente, entre 1926 y 1930, ejerció el rectorado (PULFER, 2010: 14-15).²⁴⁰

Durante la presidencia de José Figueroa Alcorta, el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Rómulo Naón autorizó a Rojas a viajar a Europa en 1907 para conocer las formas de enseñanza de la historia en los países europeos y su utilización como herramienta de pedagogía cívica y patriótica. Como resultado de ello, en 1909, publicó “La restauración nacionalista. Informe sobre Educación”, donde además planteó una serie de sugerencias para la reforma de la enseñanza en nuestro país. A partir de ese momento, Rojas será reconocido por su proyecto de nacionalización, que, si bien tuvo elementos tradicionales o conservadores, planteó una originalidad inédita en el campo intelectual de entonces, inspirada, fundamentalmente, en el modelo político, pedagógico, laico y democrático de la Tercera República Francesa (LOJO, 2004b; FERRAS, 2011; DEVOTO, 2002: 56-58).²⁴¹

Aunque Rojas participó de la corriente de pensamiento que desde las últimas décadas del siglo XIX revalorizó el elemento hispánico frente al cosmopolitismo causado por la inmigración masiva (inversión de la anterior hispanofobia, tarea en la que Manuel Gálvez fue pionero), la singularidad de su pensamiento fue sostener lo aborigen como raíz

²⁴⁰ Rojas obtuvo el reconocimiento de prácticamente todo el ámbito de habla hispana y, en Argentina, ocupó distinguidas posiciones académicas. Como consecuencia de su activismo partidario en la Unión Cívica Radical, sufrió la persecución del régimen cívico-militar instituido de facto luego del golpe al presidente Hipólito Yrigoyen en 1930. Posteriormente, liberado de su confinamiento en Ushuaia, volvió a la enseñanza universitaria, pero, a partir del primer gobierno de Juan D. Perón, renunció a sus cátedras y a la dirección del Instituto de Literatura Argentina (LOJO, 2004a: 1-14).

²⁴¹ En el prólogo a la reedición de la obra en 1922 (trece años más tarde de la original), Rojas realiza una relectura y revisión del texto original, acorde con los nuevos tiempos, y, posiblemente, con el propósito de diferenciarse del nacionalismo elitista “patriotero”, que surgía en diversas agrupaciones por entonces, al mismo tiempo que alinearse al proyecto de democracia ampliada propuesto por el radicalismo histórico (PULFER, 2010: 24).

formativa y fundadora de la cultura latinoamericana y argentina (LOJO, 2004a: 2 y 2004b: 316; FERRÁS, 2011: 26 y 2012: 1-9). Esta posición lo enfrentó al positivismo que postulaba –con sus matices– un biologismo racialista fundado en la creencia de que las naciones *viabiles* o superiores eran aquellas dotadas de una *raza blanca*²⁴² (TERÁN, 1987 y 2008: 127-154). Según esta última concepción, las razas inferiores (indígenas, africanos, gauchos, sus mestizajes, mujeres y niños) eran sinónimo de lo impuro, subalterno y salvaje.

En 1907, el joven escritor (tenía entonces 25 años) publicó “El país de la selva”, una serie de relatos que había salido en parte como folletín en “La Nación” y en “Caras y Caretas”, sobre leyendas y tradiciones folklóricas de su provincia, Santiago del Estero, aunque, en rigor de verdad, el llamado país de la selva abarcaba una región cultural propia del virreinato del Río de la Plata. En esta obra, Rojas introdujo la idea de lo “telúrico” como matriz espiritual que configura a quienes habitan un territorio (LOJO, 2004b: 317; DALMARONI, 2000: 63).

Tres años más tarde, en “Blasón de plata” (1910), acuñó el concepto de “indianización,” que afirmaba el linaje nativo en la nacionalidad argentina y con el objetivo de enfatizar la peculiaridad de América frente a Europa. En su relato de la conquista de América –si bien justifica la acción fatalmente dominadora del español en base a un designio divino–, la cosmovisión aborígen había sobrevivido gracias a una suerte de transculturación (ROJAS, 1912: 117-133). Esa supervivencia formó parte de su concepción de “intrahistoria,” reservorio latente del pasado, que habría emergido a la superficie de la historia a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, a partir de las revoluciones americanas de independencia.²⁴³ América, concebida como tierra hospitalaria por excelencia para las migraciones, había reunido lo propio, “indiano,” con lo europeo (asimismo, el español también llevaba en su estirpe el elemento moro y judío) o exótico. De hecho, en “La Restauración Nacionalista” (2010 [1909]: 72), señaló el valor de las tradiciones orales como fuente de conocimiento de esa memoria e indicó como ejemplos de conservación, en otras naciones, los estudios de Ernest Renan y los dramas de Richard Wagner: “el folclor tiene además una importancia política: él define la persistencia *del*

²⁴² Él énfasis es mío.

²⁴³ Rojas toma la noción de “intrahistoria” de Miguel de Unamuno, con quien tuvo una fructífera amistad e intercambio epistolar.

alma nacional, mostrando cómo, a pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de las naciones una sustancia intrahistórica que persiste”.²⁴⁴

La afición de Rojas por la estética wagneriana, el drama musical y su simbología le otorgaron claves para pensar su propia estética.²⁴⁵ Durante la década de 1910, realizó conferencias sobre las bases de esta estética (por ejemplo, “Cosmogonía del arte musical de Ricardo Wagner” en la Academia de Bellas Artes), y colaboró con la AWBA al inaugurar una serie de conferencias gratuitas en su ciclo de conciertos anuales, en mayo de 1914 (AAWBA, 22/09/1913).²⁴⁶ En esta última disertación, titulada “Lecciones populares sobre Parsifal” (1924: 272), afirmó que el arte de Wagner se había convertido en un arte popular, ya que no se trataba únicamente de una obra conceptual que requería un análisis previo, sino que la interpretación sería diferente en cada caso según “los diversos grados de capacidad espiritual”.²⁴⁷ Es por ello que “el wagnerismo ha dejado de ser una logia o un partido, por lo que tiende a convertirse en un estado de la cultura universal”, proyecto en el que la wagneriana –según el disertante– había adoptado una necesaria “posición docente” (ROJAS, 1924: 273). La inspiración inicial que aquí recoge Rojas es la de haber retomado “el tema musical de las tribus primitivas” y haber restaurado en sus dramas los mitos tradicionales para los arios. No es casualidad que, en 1924, Rojas decida incluir esta conferencia en una compilación de sus disertaciones a la que llamó “Discursos”.

Por esa fecha, había editado también una de sus obras más importantes y que sintetizaba el pensamiento de ese momento vital de madurez, “Eurindia” (1922-1924).²⁴⁸ En este escrito, propuso, con mayor solidez, la unidad orgánica entre el territorio, la raza (no como etnos material sino como conciencia colectiva), la tradición y la cultura como fundamentos de una nación (ROJAS, 1951: 248-250).²⁴⁹ La antinomia civilización/barbarie

²⁴⁴ El énfasis es mío.

²⁴⁵ Además de Wagner, las influencias de la cultura alemana en la obra y el pensamiento de Rojas han sido muy importantes: desde Johann Gottlieb Fichte, quien “proponía investigar en los opuestos la nota por la que son idénticos”, hasta su filiación con la idea herderiana y romántica de nación (FERRÁS, 2011: 31; DEVOTO, 2002: 56).

²⁴⁶ Sobre el estreno de esta ópera en Buenos Aires, véase, CAPÍTULO 9.

²⁴⁷ En el Museo Casa de Ricardo Rojas-Instituto de Investigaciones, se encuentran los manuscritos originales del discurso con el título “Lecciones populares sobre Parsifal”.

²⁴⁸ “Eurindia” se editó primeramente en un suplemento dominical de “La Nación” entre octubre de 1922 y abril de 1923, y al año siguiente se recopiló en formato libro (ROJAS, 1951).

²⁴⁹ Así, el ámbito geográfico se transforma en soporte de la ciudadanía, ya que es en el territorio y no en la etnia donde se encarna la historia de la nación (FERRÁS, 2011).

que organizó la nación argentina, especialmente desde la década de 1860, es reemplazada por la recuperación de lo “bárbaro” como lo propio, bajo una conciliación de opuestos (indianismo/exotismo), que no cambiaba los términos de la vieja antinomia por unos nuevos, sino que sustituía “una fórmula de esencialidades irreductibles, por un relativismo ideal” (FERRAS, 2011: 45).²⁵⁰

Es significativo que –hasta donde sabemos– el acercamiento teórico a las temáticas wagnerianas haya llegado a Rojas a través del escritor francés Eduard Schuré, ligado al esoterismo y a la teosofía de entresiglos. En su biblioteca (conservada en el Museo Casa Ricardo Rojas), puede hallarse un ejemplar del libro “Ricardo Wagner, sus obras y sus ideas” (1894), del mencionado escritor, en una edición publicada en Madrid en 1912. En este sentido, una corriente de divulgación de la estética wagneriana se dio través de la novedad literaria del simbolismo francés, que lo colocó en su panteón de referentes admirados.²⁵¹ Del libro mencionado, las marcas de lectura de Rojas pueden hallarse en los capítulos “Puesto que ocupa Wagner en la historia del teatro” y “El genio de la música y el porvenir del arte”, centradas, casi todas, en el lugar que la música ocupó en los grandes dramas (desde los antiguos griegos hasta Shakespeare y otros), y cómo la ópera la reincorpora, al actualizar (de mal modo según Wagner) los principios del drama griego.

5.2 *La cosmogonía musical de Wagner según Rojas*

La inspiración en los motivos wagnerianos puede encontrarse en al menos cuatro representaciones que desarrollamos brevemente a continuación: el arte como la mejor forma de autoconocimiento de un pueblo (“los misterios de la conciencia nacional aparecen así revelados por el arte... el alma de la patria habla en ese lenguaje”, ROJAS, 1951: 263), la propuesta de “Obra de arte total” wagneriana (*Gesamtkunstwerk*), la figura del Templo

²⁵⁰ La fusión de los contrarios puede trasladarse también a la reivindicación –soslayada por la historiografía mitrista– del interior (en este momento, el norte, frente a Buenos Aires, el sur), como bastión de la resistencia realista en el proceso de la causa independentista (ROJAS, 1916).

²⁵¹ Sobre la mediación francesa en la interpretación de Wagner, véase, CAPÍTULO 4.

como lugar físico que condensa esa totalidad (IRURZUN, 2017; MAIHLE, 2017) y la función del héroe-artista.²⁵²

Sobre la primera, Rojas destaca que la estética eurindiana viene a completar el proceso de emancipación (de la tierra y el gobierno de ellas), iniciado con las revoluciones de independencia, al cual debe añadirse la “restauración” de un ser nacional propio. “Eurindia” compendía cuatro tendencias o tradiciones que, según su autor, formaban parte del arte hispanoamericano: lo indígena o primitivo, lo colonial o español, lo europeo o cosmopolita y lo nacional o argentino. En cada rasgo de la cultura, por ejemplo, en el idioma, la literatura, la geografía, la historia, la naturaleza, la cultura, la danza, la arquitectura, la escultura, la poesía y la música, entre otros, encontraba la sucesión histórica y superposición “numérica” de estas tendencias. Para el caso de la música, por ejemplo, ROJAS (1951: 192) señala que, luego de la organización nacional, se había priorizado la educación académica al modo europeo “sin fuentes de inspiración popular, sin documentación folklórica, sin orientación estética propia, ni estímulos para la creación personal”. Según el escritor (1951: 193), la nueva tendencia nacionalista, encarnada en personalidades como Alberto Williams, Julián Aguirre y Arturo Beruti había comenzado a revertir ese “cosmopolitismo sin raza ni inspiración personal”.²⁵³

En segundo lugar, el proyecto de arte total de Wagner (enunciado en el escrito “La obra de arte del futuro” de 1849) atravesó profundamente su propuesta estética. En el capítulo “Ley de correlación de los símbolos”, ROJAS (1951: 138) señala cómo el arte se convierte en la manifestación suprema de la personalidad de una nación al lograr mostrar la unidad de su cultura: “Esto es lo que podríamos llamar la unidad de la belleza, cuya luz mística se descompone al atravesar el prisma de nuestra sensibilidad. Ricardo Wagner con su drama musical, intentó refundir todas las artes en una sola creación estética, lograda por la impresión simultánea de las seis artes subordinadas a una séptima, que sería el drama musical”. Estas seis artes consideradas son: pintura, escultura, arquitectura, danza, poesía y música.

²⁵² Para una aproximación teórica a estas representaciones habilitadas por la estética wagneriana, véase, CAPÍTULO 4, y, más adelante, otras aplicaciones en CAPÍTULOS 7 y 9, sobre todo las coincidencias con el pensamiento del intelectual catalán Jerónimo Zanné.

²⁵³ Sobre este tema, véase, entre otros, SUAREZ URTUBEY (2010).

Como síntesis física de ese proyecto totalizador aparece la importancia del Templo. Según abordamos en el Capítulo 4, en 1870, Wagner edificó un teatro para presentar, exclusivamente, sus obras. Concretado en la ciudad bávara de Bayreuth, este teatro se convirtió en una suerte de templo laico –lugar de verdadero peregrinaje para sus aficionados, ya que se hallaba en un sitio poco accesible según las condiciones tecnológicas de la época– y su arte adquirió cierto halo religioso, místico y espiritual.²⁵⁴ Posiblemente, ROJAS (1951: 266) haya elegido la figura arquitectónica del Templo, como símbolo del arte y síntesis de su propuesta, inspirado en la estética wagneriana: “el Templo de mi símbolo es la fábrica espiritual de la patria”.

Para narrar el rito de iniciación de entrada al templo –propio de las tradiciones pitagóricas o masónicas y también de la cosmovisión indígena–, como proceso de conocimiento del espíritu nacional, eligió la figura de “Parsifal”. Según sus términos, al contar con la facultad intelectual, el don de la emoción podrá ser despertado por la experiencia, “como le ocurrió a *Parsifal*, cuya primera entrada en el Templo tan solo le produjo un estupor tranquilo, en tanto que, al volver iniciado por su maestro y por su dolor, ofició extático, él mismo, la misa del Grial, sin que ninguna de aquellas alegorías musicales o plásticas tuviera ya secretos para él” (ROJAS, 1951: 265).

De estas consideraciones puede deducirse el lugar clave del artista en la sociedad, según el pensamiento de ROJAS (1951: 271): “El artista es un pequeño dios, señor del espacio y del tiempo, con todo el universo abierto a su contemplación”. El concepto del héroe-artista –que es también el literato intelectual, el propio Rojas– significaba que sólo ciertos sujetos (los euríndicos o iniciados) estaban habilitados para conducir al resto²⁵⁵ (SCHIFFINO, 2011: 1-14). Así es como, en el inventario de ‘santos’ de la patria, el general José de San Martín se convertía en “Parsifal”: “San Martín es un asceta con misión de caridad, y pertenece a la progenie de los santos armados, prototipos de los que en la gesta medieval fueron *Lohengrin* y *Parsifal*, caballeros a lo divino, verdaderos ‘protectores’, cuyo misticismo épico no se había realizado plenamente en la historia antes del caso

²⁵⁴ En *Ópera y Drama* (1851), Wagner había escrito que el arte se había desarrollado históricamente a partir de la religión. Como –según su interpretación– la religión se había vuelto artificial, el arte preservaría su esencia, sirviéndose de sus mismos símbolos y sus mismos mitos. De esta forma, la regeneración de la sociedad sólo podrá llevarla a cabo el artista (GUTIÉRREZ, 2011: 1-9).

²⁵⁵ En este sentido, su postura sobre el rol de los intelectuales es contraria a la manifestada por Barrenechea, como vimos anteriormente.

sanmartiniano [...] un alma sencilla y pura –hecha vidente por la piedad– os traerá la liberación: así dice el personaje del poema wagneriano” (ROJAS, [1933] 1950: 10). Este ideal de héroe –asociado a la misión de reconstruir una historia de vida concebida como ejemplar– contrasta con el plasmado en su anterior obra, por ejemplo, en “Cosmópolis” (1908), donde el individuo-genio luchaba aislado contra la incompreensión de las masas, caracterizadas por su espontaneidad instintiva y la carencia de inteligencia (ROJAS, 1908: 131-136).

6. Consideraciones parciales

A comienzos del siglo pasado, los wagnerianos afrontaron la hegemonía de otros compositores en lo instrumental y de lo italiano en el género operístico.

Durante el siglo XIX y comienzos del XX, podemos decir que la recepción de la estética wagneriana fue ecléctica, en el seno del desenvolvimiento –también multifacético– del llamado “modernismo hispanoamericano”. En este sentido, el campo literario en formación resulta una cantera de posibilidades a explorar en cuantos lugares concretos de la cultura musical en Buenos Aires.

En principio, los usos y las interpretaciones de la estética wagneriana estuvieron vinculados a los hombres públicos e intelectuales del 80 que, tenuemente, iniciaban el proyecto nacionalizador –en este caso, la búsqueda de un arte nacional–, a través de espacios de sociabilidad como el “Ateneo”.

Los primeros en reclamar públicamente la distinción de ser pioneros diletantes o aficionados wagnerianos (Miguel Cané, Ernesto Quesada, etc.), manifestaban una postura excluyente del arte wagneriano, a través de la erección de un programa de regeneración moral para las elites ociosas y advenedizas, basado en la construcción de una nacionalidad que debía apelar a los valores de la cultura estética clásica (greco-latina), para resultar exitosa. Sobre este punto, Wagner constituía un gran recurso, en tanto su inspiración se basó, fundamentalmente, en el rescate de la tragedia clásica griega. De esta forma, el entredicho entre Miguel Cané y Paul Groussac debe entenderse como una disputa simbólica entre pares. Ambos (un wagneriano y un “inestable” anti-wagneriano, respectivamente) se

opusieron al proyecto de nación que, posteriormente, en torno al centenario, buscó –según ellos– “seducir” e “incorporar” a las “vagas” multitudes que odiaban el espíritu, o, en general, a toda la aristocracia (TERÁN, 2008: 81-82).

Desde otro lugar, los modernistas libertarios –como Alberto Ghirardo– adoptaron al Wagner bohemio, cercano al anarquismo, que el poeta nicaragüense Rubén Darío había difundido en Buenos Aires. Finalmente, ligado a la difusión de la obra literaria (y filosófica) de Nietzsche, un erudito y crítico como Mariano Barrenechea introdujo a Wagner sin necesidad de abandonar sus simpatías personales por el filósofo (quien, como hemos visto, había transcurrido sus últimos años de vida enfrentado al músico).

Entrado el siglo XX, el arte de Richard Wagner sirvió a Ricardo Rojas de modo diferente. El concepto wagneriano de “Obra de arte total” le permitió dar sustento a su estética euríndica, bajo la representación del Templo como espacio físico y rito iniciático de entrada a una comunidad centrada en la nación. También, al retomar –a partir de las mediaciones francesas– la validez primera del conocimiento y la formación cívico-pedagógica a través del arte, además de la figura de “Parsifal” como místico caballero protector, encarnada en el héroe-prócer que representaba la figura del general José de San Martín.

Finalmente, a diferencia de la estrategia discursiva utilizada por Cané, basada en la oposición de pares contrarios, Rojas utiliza la conciliación de formas opuestas a través de la idea del mestizaje armónico para fundamentar su proyecto de nación más inclusivo sobre la base de la pertenencia histórica a un territorio. Para Rojas, cada nación americana se caracterizaba por una fusión local de indianismo y exotismo, lo cual habría sido entendido, por Cané, como asimilar salvajismo y civilización (una actualización de barbarie y civilización en clave sarmientina).

CAPÍTULO 9

“HACER CULTURA WAGNERIANA” (1912-1920)

Resumidas en la expresión “hacer cultura wagneriana”, misión enunciada en las Actas de la AWBA por sus socios aficionados, puede encuadrarse un gran número de prácticas, que, como señaló GRASSI DÍAZ (1963: 9), estaban encaminadas a “difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner”. Difundir la obra del compositor alemán, y la música afín, a través de actividades de escucha, conciertos y conferencias, promocionar la educación artística y la publicación de una revista. Todo ello suscitó una circulación de saberes musicales y culturales, probablemente sin precedentes en la cultura musical porteña.

Sin embargo, ese objetivo global encontró variados obstáculos. En primer lugar, la falta de espacios donde efectivamente promover la realización de la obra wagneriana original, es decir sus dramas musicales completos. En este sentido, los teatros Coliseo y Colón incluyeron la obra wagneriana, pero lo hicieron de una manera marginal, al mismo tiempo que compitieron por la introducción de las novedades.

En este capítulo, nos proponemos analizar las prácticas de los aficionados wagnerianos y su accionar en tres frentes diferenciados: la intervención en el debate público sobre lo que debía ser un teatro de ópera y, en este sentido, las políticas culturales de un estado, la promoción de la actividad musical, así como de la formación de artistas y pedagogos, y el rol en la definición de una música entendida como nacional, así como en las identificaciones nacionales.

Con este objetivo, analizaremos, en primer lugar, la principal rivalidad del mundo operístico que se dio durante la década de 1910 entre los teatros Colón y Coliseo y que despertaron arduos debates sobre sus administraciones (composición y gestión, entre otros aspectos), la calidad de las compañías líricas contratadas, los empresarios vinculados y la crítica teatral vertida en los periódicos protagonistas de la época, “La Nación” y “La

Prensa”. Para profundizar en este aspecto, consideramos, en particular, el estreno en Buenos Aires de un drama inédito de Wagner, *Parsifal*, así como el contexto de prohibición de la ópera wagneriana (cuyo punto álgido ocurrió en el año 1918), para poder indagar en los significados construidos en torno al teatro de ópera por parte de los aficionados al compositor alemán durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, nos preguntamos: ¿cuáles fueron las condiciones simbólicas de posibilidad que habilitaron las representaciones que estos aficionados se formaron del *Festspielhaus* wagneriano en Bayreuth? ¿Cuáles de esos símbolos y significaciones fueron apropiados por los aficionados porteños para pensar la gestión cultural de un teatro de ópera municipal? ¿Cómo pensaron estos aficionados las formas en que debía institucionalizarse la cultura? ¿Quién/es debía/n dirigir esos procesos? ¿El Estado debía acompañar, en forma secundaria, legitimando o no determinados proyectos/actores, o debía constituirse en un agente activo? Un breve examen de la trayectoria de Grassi Díaz nos llevará a indagar en el perfil del empresario cultural que estaba implícito en los planteos de los aficionados.

Al mismo tiempo, nos focalizaremos en las actividades brindadas por la entidad –en tanto prácticas formales de formación de los aficionados (BENZECRY, 2012; HENNION, 2012)–, así como la crítica musical publicada en la “Revista de la Asociación” (editada desde 1914).

Finalmente, intentaremos responder, a través del caso del escritor catalán Jerónimo Zanné, qué elementos de la estética y la práctica wagnerianas permitieron al colectivo catalán identificarse con la nacionalidad catalana en el contexto de una sociedad que los acogía y cuyas reflexiones giraron, mayormente por entonces, bajo una similar preocupación por la construcción de una nacionalidad.

1. Pensar la cultura a través del teatro de ópera (1912-1920)

Como hemos analizado en los Capítulos 5 y 8, en torno al Centenario de la Independencia pudieron apreciarse varios espectáculos de gran calidad en los teatros de ópera de la capital argentina (VALENTI FERRO, 1992), incluso, la primera temporada de ópera española –producida por compañías españolas– (VENIARD, 2011). No obstante, existía, a modo de “destino manifiesto”, la necesidad de hacer del Colón (como política

pública de una nación moderna) un símbolo que representara, internacionalmente, la prosperidad y la “civilidad” del país emergente (BENZECRY, 2012).

Después de 18 años de construcción, que excedieron con creces los 30 meses delineados en el contrato original firmado en 1890, el Colón abrió sus puertas el 25 de mayo de 1908, con una capacidad para albergar a 3.500 espectadores. El proceso de construcción había costado, aproximadamente, 6 millones de dólares (patrón oro). Las dificultades de este proceso habían quedado atrás, aunque vendrían otras nuevas.

En términos de emprendimiento cultural, el Colón nació como un proyecto mixto que involucró a un empresario italiano, Ángel Ferrari, las autoridades de la ciudad, que eran parte de las élites, y algunas familias, que compraron suscripciones a largo plazo para ocupar las butacas más caras y prestigiosas. Sin embargo, en rigor de verdad, la Municipalidad fue el actor clave en este proceso (las familias adineradas solo cubrieron el 15%) (BENZECRY, 2014: 18). Consecuentemente, la influencia del empresario decayó cuando un comité (directorio), nombrado por la Ciudad, tomó decisiones artísticas respecto a las asignaciones presupuestarias, la contratación y el repertorio y reorganizó la estructura de las temporadas.²⁵⁶

El teatro Coliseo, por su parte, surgió un año antes que el Colón, a la sombra de su edificio, que se revelaba imponente. A partir de 1906, se anunció la remodelación de lo que hasta entonces era el “Teatro Circo Coliseo Argentino” (donde actuaba la compañía ecuestre de Frank Brown), para convertirse, desde el 18 de abril de 1907, en sala teatral, con una capacidad para 2.065 espectadores. Ofreció funciones de ópera, opereta (sobre todo italiana), zarzuela y comedia musical. En cuanto a la primera, DILLON y SALA (1999: 9) indican la actuación de tres tipos distintos de compañías bien diferenciadas. Por un lado, las grandes temporadas “internacionales”, que fueron once en total, entre 1907 y 1925, y que contaron con directores y figuras prestigiosas del mundo operístico (Marinuzzi, Mascagni, Weingartner, entre otros), y que competía con las que ponía en escena el Colón. Luego, compañías intermedias que contaban con alguna figura de renombre y que cumplían

²⁵⁶ Desde 1906, la municipalidad de Buenos Aires comenzó a regular los teatros a través de una ordenanza que obligaba a los empresarios teatrales a sellar las entradas y abonos por la intendencia antes de ponerlas a la venta, así como a venderlas únicamente en las boleterías del teatro. Con un fin recaudatorio, la consecuencia fue que, al crear una especie de “entrada general” (sin posibilidad de otra distribución), cualquiera, con un poco de dinero, podía acceder al boleto (PASOLINI, 1999: 246).

períodos cortos. Por último, las temporadas de “ópera popular” presentadas por compañías integradas en mayor medida por artistas locales y que se alternaban en los escenarios de otros teatros como el Avenida, el Marconi, el Victoria o el Politeama.

A continuación, presentamos una serie de cuadros y gráficos que sintetizan el lugar del repertorio wagneriano en cada teatro referido.

CUADRO 14

La obra Wagneriana en el Teatro Colón (1908-1920)

Obra	Estreno mundial	Estreno en el Teatro Colón	Nº de temporadas	Nº total de funciones
Tristán e Isolda	Munich, 10 de junio 1865	10 de junio de 1908	5: 1908-1911-1912-1917 y 1920	28
Sigfrido	Bayreuth, 16 de agosto de 1874	20 de agosto de 1908	2: 1908 y 1914	9
Los Maestros Cantores	Munich, 2 de noviembre de 1862	s/d	2: 1909 y 1916	8
Lohengrin	Weimar, 28 de agosto de 1850	s/d	3: 1909-1913 y 1920	13
Tannhauser	Teatro Real de Dresde, 1845	20 de mayo de 1909	2: 1909 y 1911	5
La Walkyria	25 de junio de 1870	30 de junio de 1910	3: 1910-1917 y 1920	13
El oro del Rin	Munich, 22 de septiembre de 1869	4 de agosto de 1910	1: 1910	4
El ocaso de los Dioses	Bayreuth, 17 de agosto de 1876	13 de agosto de 1912	2: 1912 y 1913	10
Parsifal	Bayreuth, 26 de julio de 1882	16 de mayo de 1914	1: 1914	8
				98

Fuente: Elaboración propia en base a DE LA GUARDIA y HERRERA (1933).

CUADRO 15
La obra Wagneriana en el repertorio del Teatro Colón
Óperas anunciadas (1908-1920)

Temporada	Año	Total de óperas anunciadas	Cantidad de óperas de Wagner anunciadas	Títulos anunciados
1	1908	17	2	Tristán e Isolda Sigfrido
2	1909	20	3	Los maestros Cantores Sigfrido Lohengrin
3	1910	21	2	La Walkyria Tannhauser
4	1911	17	2	Tristán e Isolda Tannhauser
5	1912	17	2	El Ocaso de los dioses Tristán e Isolda
6	1913	18	2	Lohengrin El Ocaso de los dioses
7	1914	15	2	Parsifal Sigfrido
8	1915	24	1	Tannhauser
9	1916	24	2	Los Maestros Cantores Tannhauser
10	1917	19	2	Tristán e Isolda Tannhauser
11	1918	24	-	-
12	1919	19	-	-
13	1920	17	3	Tristán e Isolda La Walkyria Lohengrin
Total: 13		252	23	

Fuente: Elaboración propia en base a DE LA GUARDIA y HERRERA (1933).

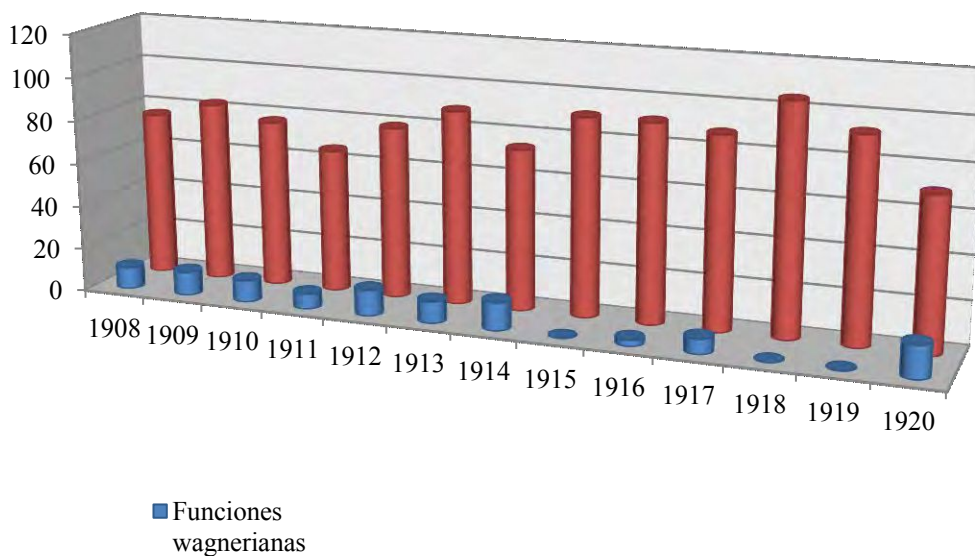
CUADRO 16
La obra Wagneriana en el repertorio del Teatro Colón
Óperas representadas (1908-1920)

Temporada	Año	Total de óperas anunciadas	Total de óperas representadas	Cantidad de óperas de Wagner representadas	Títulos representados
1	1908	17	17	2	Tristán e Isolda (6) Sigfrido (4)

2	1909	20	20	2	Los Maestros Cantores (5) Lohengrin (6)
3	1910	21	20	2	La Walkyria (6) El Oro del Rin (4)
4	1911	17	17	2	Tristán e Isolda (2) Tannhauser (5)
5	1912	17	17	2	El Ocaso de los Dioses (5) Tristán e Isolda (7)
6	1913	18	21	2	Lohengrin (5) El Ocaso de los Dioses (5)
7	1914	15	17	2	Parsifal (8) Sigfrido (5)
8	1915	24	23	-	-
9	1916	24	21	1	Los Maestros Cantores (3)
10	1917	19	21	2	Tristán e Isolda (6) La Walkyria (1)
11	1918	24	20	-	-
12	1919	19	23	-	-
13	1920	17	17	3	Lohengrin (2) Tristán e Isolda (7) La Walkyria (6)
Total: 13		252	233	20	

Fuente: Elaboración propia en base a DE LA GUARDIA y HERRERA (1933).

GRÁFICO 2
Total de funciones wagnerianas en el Teatro Colón



Fuente: Elaboración propia en base a DE LA GUARDIA y HERRERA (1933).

CUADRO 17

Total de funciones wagnerianas en el Teatro Colón

Año	Total de funciones Teatro Colón	Funciones de óperas wagnerianas
1908	76	10
1909	83	11
1910	77	10
1911	66	7
1912	79	12
1913	89	10
1914	74	13
1915	91	-
1916	91	3
1917	88	7
1918	105	-
1919	93	-
1920	70	15
Totales	1082	98

Fuente: Elaboración propia en base a DE LA GUARDIA y HERRERA (1933).

CUADRO 18

La obra de Wagner en el Coliseo (1907-1920)

Obra	Estreno mundial	Estreno Teatro Coliseo	Nº de temporadas (1907-1920)	Nº total de funciones (1908-1920)
Lohengrin	28 de agosto de 1850	16 de mayo de 1913	4: 1911-1913-1915 y 1920	9
La Walkyria	25 de junio de 1870	22 de mayo de 1913	2: 1913 y 1920	6
Parsifal	Bayreuth, 26 de julio de 1882	20 de junio de 1913 (estreno sudamericano)	3: 1913-1914 y 1920	12
Tristán e Isolda	Munich, 10 de junio de 1865		0: 1921	
			9	27

Fuente: Elaboración propia en base a DILLON y SALA (1999).

CUADRO 19

La obra Wagneriana en el repertorio del Teatro Coliseo Óperas representadas (1907-1920)²⁵⁷

Temporada	Año	Total de óperas representadas ²⁵⁸	Cantidad de óperas de Wagner representadas	Títulos representados
1	1907	39	-	
2	1908	95	-	
3	1909	91	-	
4	1910	32	-	
5	1911	43	1	Lohengrin
6	1912	61	-	
7	1913	62	3	Lohengrin Parsifal La Walkyria
8	1914	71	1	Parsifal
9	1915	51	1	Lohengrin
10	1916	50	-	-
11	1917	28	-	-
12	1918	23	-	-
13	1919	38	-	-
14	1920	44	3	Parsifal La Walkyria Lohengrin
Total: 14		728	9	

Fuente: Elaboración propia en base a DILLON y SALA (1999).

De 1912 a 1914 y 1920 son los dos momentos de mayor representación de obras wagnerianas en los dos teatros, coincidiendo la escasa representación (1915-1919) y la nula (1918-1919) con los tiempos previos a la Gran Guerra y luego su finalización. Al mismo tiempo, 1913 constituyó un “año wagneriano” en tanto se cumplió el centenario de su nacimiento.

Al comparar los datos, surge la primera conclusión sobre la mayor importancia de la obra wagneriana en el repertorio del Teatro Colón, teniendo en cuenta que el Coliseo se

²⁵⁷ Para obtener estas cifras sumamos todas las óperas representadas por distintas compañías teatrales, es decir, incluimos los títulos repetidos de una temporada a otra, en tanto constituían diferentes versiones.

²⁵⁸ El número total surge de sumar las obras representadas por cada compañía contratada (algunas veces son 4 en un mismo año). En este sentido, hay títulos que se repiten.

orientaba mayormente a la lírica italiana.²⁵⁹ Sin embargo, como vimos, tampoco representó una gran proporción en el total de la oferta del primero (9%).

El detalle más llamativo surge al comparar la cantidad de puestas en escena de *Parsifal*, el drama musical wagneriano más representado en el Coliseo (12 funciones en 3 temporadas), frente a la cantidad del Colón (8 funciones en 1 temporada).

En cuanto a los estrenos, es importante señalar la sincronización de Buenos Aires con otras capitales europeas y norteamericanas, por ejemplo, con los de La Scala de Milán, el Met de New York o la Ópera de París. *La Traviata* se inició en Buenos Aires en 1856, pocos años después de su estreno mundial. *Pagliacci* apareció en Buenos Aires el 28 de febrero de 1891, sólo unos meses después de que la obra ganara un premio otorgado por Ricordi en Italia. *La Bohème* se estrenó en Torino sólo cuatro meses antes de su debut argentino y *Madame Butterfly* abrió en Buenos Aires menos de dos meses después de su revisión final en Brescia, el 28 de mayo de 1904. Incluso, las óperas que se estrenaban en Estados Unidos, como *La Fanciulla del West*, aparecían en Argentina pocos meses después.

1.1 Parsifal

Estrenada un año antes de la muerte de su creador, Richard Wagner (1813-1883), *Parsifal* (*Parzival*) es un drama musical basado en el poema medieval de Wolfram von Eschenbach. Se trata de una adaptación o versión de la vida de este caballero de la corte del Rey Arturo y su búsqueda del Santo Grial. Definido por Wagner como “drama (o festival) escénico sacro”, una primera aproximación nos indicaría que su temática principal es el sacrificio cristiano personificado en el caballero medieval homónimo. Pero, como ha señalado BADIOU (2013: 70), “[...] el auténtico significado de Parsifal [...], siendo completamente sinceros, no está claro en absoluto”. En sintonía con su complejidad argumentativa, sería imposible condensar de igual manera las interpretaciones y repercusiones que esta obra ha suscitado desde entonces. Según Pola SUAREZ URTUBEY

²⁵⁹ No incluimos la oferta de conciertos sinfónicos, donde, por ejemplo, en 1920 se ofrecieron piezas de *Rienzi* en el Coliseo.

(2015: 24), se trata de una creación artística que supera todas las resistencias y todas las formas de admiración.

Parsifal se conoció por primera vez en Argentina (y Sudamérica) en el teatro Coliseo, el 20 de junio de 1913. Sin embargo, el estreno oficial fue en el teatro Colón, en mayo de 1914, según las reglamentaciones de Bayreuth, que prohibían la representación de las obras de Wagner hasta que se cumplieran 30 años desde su estreno.²⁶⁰

Como hemos visto, las obras más aclamadas de Wagner fueron, y siguen siendo, en líneas generales, *Tristán e Isolda* y la tetralogía (trilogía con prólogo) *El anillo del Nibelungo*, creada entre los años 1848 y 1876. Su último drama musical, *Parsifal*, se ha convertido, desde su estreno en 1882, quizás en la mayor paradoja de su obra. La complejidad de su entramado simbólico ha hecho que continúe vigente y abierto a lo que hemos visto como “el caso Wagner”. En este esquema comprensivo, BADIOU (2013: 92) considera una vacilación en los finales de los dramas de Wagner que ilustra cierta continuidad en su trayectoria compositiva. Según este autor, si la pregunta en *El ocaso de los dioses* (final abierto del *Anillo*) es: “¿qué ocurre cuando los dioses han muerto?”, y la respuesta posible es “la humanidad apareció en escena”, la pregunta final de *Parsifal* (eurocéntrica, o formulada desde la vivencia “occidental”) habría sido “¿hay algo más allá del cristianismo?”. Ahora bien, ¿qué significados contribuyó a crear en el momento en que finalmente pudo difundirse, es decir, cuando pudo estrenarse oficialmente en todos los teatros del mundo?

La puesta en escena de este drama wagneriano en la capital argentina causó una serie de debates que formaron parte del proceso de institucionalización del campo musical porteño y argentino. Por empezar –como abordamos en el Capítulo 7–, fue durante el estreno de *Parsifal*, en el Coliseo, donde se dio la ocasión de juntar voluntades para constituir, nuevamente, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, después del infructuoso intento de fundación ocurrido en octubre de 1912. En este contexto, el estreno oficial de 1914 desató algunas polémicas sobre el rol de las sociedades musicales y las políticas culturales de un Estado –de escasa presencia por entonces– en la promoción musical.

²⁶⁰ Sobre Wagner, su obra y la construcción del Teatro de Bayreuth, véase, CAPÍTULO 4.

1.1.1 El estreno en el Teatro Coliseo

El 22 de mayo de 1913, el periódico “La Nación” publicó una breve nota en homenaje al centenario del nacimiento de Richard Wagner.²⁶¹ Se trataba de una muy breve biografía del compositor, acompañada por numerosas imágenes del propio Wagner, Bayreuth, su círculo íntimo, su recinto funerario y otras curiosidades. La conmemoración protocolar se realizaría en los principales teatros líricos del momento: en el teatro Colón, donde se puso en escena *Lohengrin*, y en el Coliseo, con fragmentos de la *Walkyria*, la obertura de *Rienzi* y el preludio del primer acto de *Parsifal*.²⁶²

Este reparto dual de funciones conmemorativas ejemplifica una de las rivalidades del mundo operístico, sobre todo en la competencia por convertirse en una sala teatral de prestigio: la de la administración del nuevo teatro municipal (Colón, 1908), relanzado para convertirse en *el* teatro internacional de América Latina (además de un signo de la bonanza argentina que intentaba colocarse así en el concierto de las “grandes” naciones modernas europeas), y la de una también renovada y prometedora sala como el Coliseo. En este sentido, la puesta en escena de *Parsifal*, por parte de este teatro, le otorgó un salto cualitativo importante a su imagen para ubicarla como sala teatral capaz de ofrecer novedades y satisfacer así el deseo del público porteño por las primicias.

El hecho de que un teatro (dedicado en especial a la lírica italiana), administrado en forma privada como el Coliseo, protagonizara este estreno, acrecentó las críticas hacia la comisión administradora del Colón –en ese entonces compuesta por Joaquín S. de Anchorena, Miguel Cané, Federico Pinedo, Julio Peña, Carlos Rosetti y Julio Dormal (DE LA GUARDIA y HERRERA, 1933: 8)–, por parte de quienes juzgaban errónea su gestión y el repertorio resultante. Como observa un crítico musical (muy posiblemente Mariano Barrenechea²⁶³) en “La Nación”:

La representación perfecta de *Parsifal* comporta tanto desde el punto de vista dramático como musical y escenográfico, dificultades de tal naturaleza que es presumible que los elementos con que este teatro cuenta no lograrán vencer por

²⁶¹ “El Centenario de Wagner”, *La Nación* (jueves 22 de mayo de 1913).

²⁶² “Teatros y Conciertos. La escena lírica”, *La Nación* (jueves 22 de mayo de 1913).

²⁶³ Sobre este crítico musical, véase, Capítulo 8.

completo. No importa. Ello no disminuirá en nada el honor que recae sobre la dirección artística del teatro Coliseo con este acontecimiento. Una empresa que no cuenta con el apoyo oficial, ni con la seguridad financiera que da el abono del Colón, ni siquiera con el favor cierto de las clases pudientes, viene realizando de un tiempo a esta parte esfuerzos artísticos dignos de todo encomio y aliento.²⁶⁴

Dirigida por Gino Marinuzzi, apreciado músico y director italiano, el estreno estuvo a cargo de la compañía “La Teatral” de Walter Mocchi,²⁶⁵ que procedía del Teatro Costanzi de Roma (dirigido por la esposa de este último, la soprano Emma Carelli) (DILLON y SALA, 1999: 114). Luego de considerables elogios hacia la empresa artística del Coliseo, el cronista de “La Nación” volvió a arremeter contra el Colón:

¿Qué se hace en el teatro Colón que dispone de recursos ingentes, dirigido por una empresa compuesta por tres personas distintas, y en realidad por ningún empresario verdadero, empresa vigilada por un severo administrador y asesorada por una comisión de cinco personas competentes? Lo que se hace en el Colón el público ya lo sabe: nada. O si se hace algo es para descontentarlo.²⁶⁶

Una opinión similar fue vertida por el crítico de “La Prensa” (¿Ernesto de la Guardia?) un día antes del estreno de la obra que nos ocupa:

Es de oportunidad, asimismo, hacer constatar de paso el loable esfuerzo realizado por la empresa de este teatro, la que ha dado a conocer al público de la capital “Salomé” “Isabeau” y “Parsifal”, mientras el teatro municipal, con más de un millón de pesos de abono y faltando a su misión de “templo de arte”, endilga a sus abonados “Sonnambula” “Rigoletto” “Ballo la Mascherra” [sic] “Lucía” y “Mignon”.²⁶⁷

²⁶⁴ “Teatros y Conciertos. La escena lírica. En el Coliseo. Parsifal”, *La Nación* (jueves 19 de junio de 1913).

²⁶⁵ Según John ROSSELLI (1990: 172), Mocchi era: “Una mezcla de hombre de publicidad, bucanero y socialista revolucionario no muy diferente de su amigo Mussolini; cuyo movimiento hacia el fascismo siguió con entusiasmo”. Sus relaciones en Sudamérica fueron sólidas a partir de su vinculación con el propietario del Coliseo, Charles Séguin, y también con el empresario brasileño Faustino De Rosa. Llagaron a monopolizar los principales teatros de Río, Sao Paulo, Santiago, Montevideo, Rosario, el Coliseo de Buenos Aires y el Colón desde 1914 (ROSELLI, 1990: 172-172). “Estas posiciones de poder que Mocchi renovaba no eran las únicas y a ellas se oponían otras, marcadas por otro concepto de la honestidad y también por un muy diferente signo político, como las de Arturo Toscanini, quien ya desde entonces combatía por relaciones más abiertas y claras. Toscanini se opuso con energía a este sistema de control y en lo concreto combatió aquel tipo de lazos de carácter monopólico que se pretendían establecer entre Buenos Aires y Milán” (CETRANGOLO, 2010: 513).

²⁶⁶ “Teatros...”, *La Nación*, 19/06/1913.

²⁶⁷ “Arte y Teatro”, *La Prensa*, 19/06/1913. Merecen reseñarse tanto el estreno de *Salomé* de Richard Strauss como el de *Isabeau* de Pietro Mascagni. *Salomé*, primera ópera de este compositor que se escuchaba en Buenos Aires, había despertado rechazos y prohibiciones en todo el mundo. Estrenada en Dresde en 1905, fue prohibida en Viena hasta 1918 y en 1905, después de su primera función en el *Metropolitan Opera House* de

Es factible que estas apreciaciones hayan tenido como telón de fondo el proyecto de hacer del Colón –en cuanto *sine qua non* de una nación moderna– un símbolo que representara internacionalmente la prosperidad y la “civilidad” del país emergente, tanto como la disputa por el repertorio que se creía legítimo (sobre todo la que enfrentaba a la tradicional lírica italiana). Lo primero resulta claro al observar la queja de los cronistas-críticos sobre lo que juzgaban una mala administración del Colón en tanto sus directivos parecían no utilizar correctamente los cuantiosos recursos del teatro. Quizás, fundamentalmente, la comparación entre los repertorios del Coliseo y el Colón evidencia una concepción del “deber ser” del teatro, con el horizonte puesto, claramente, en la representación que estos críticos-aficionados tenían del *Festspielhaus* de Bayreuth, en tanto “templo de arte”, alejado de las modas y dictados del público adinerado.

En sintonía con los planteamientos anteriores, una de las cuestiones más interesantes o sobresaliente respecto del estreno (no legal) de *Parsifal* en Buenos Aires, fue la necesidad de señalar el triunfo de la capital argentina en la carrera simbólica por convertirse en la primera ciudad que, por fuera de Bayreuth, ofreciera el drama musical completo.

Así, dos días antes del estreno, el diario “La Nación” informó que un empresario norteamericano, Henry W. Savage, había exhibido, por primera vez, fuera de la meca wagneriana, una función del “drama sacro”. Dicha función tuvo lugar –no sin mantener diferencias con los propietarios de los derechos de la obra– el 24 de diciembre de 1903 en New York, dirigida por Heinrich Conried, y fue seguida por otras 46 en diferentes ciudades de Estados Unidos. Esta parece haber sido la única salida del caballero del Graal fuera de Alemania, aunque ilegal: “Transcurrido el tiempo que la ley y la voluntad del autor señalaron para los derechos de representación exclusiva, se pretendió extender el plazo a fin de conservar Baviera su prestigio, pero, nada pudo establecerlo así y la Argentina será la segunda nación que oiga *Parsifal* fuera de su patria”.²⁶⁸

New York, fue cancelado el resto de las presentaciones. En Buenos Aires, tuvo un intento de *premiere* en 1908 (Teatro de la Opera), suspendido a pedido de un grupo de damas de la aristocracia porteña. Con repercusión internacional, se estrenó en junio de 1910. La compañía ofreció seis funciones con el rol protagónico de la soprano Gemma Bellincioni como Salomé (DILLON y SALA, 1999: 57-58). Por otro lado, *Isabeau*, representada y dirigida por el propio Mascagni y la compañía “La teatral”, en el marco de una gira que realizaba por Sudamérica, hizo el estreno mundial de su partitura (DILLON y SALA, 1999: 67-68).

²⁶⁸ “Teatros y Conciertos. La escena lírica. Parsifal”, *La Nación*, 18 de junio de 1913.

Al deslegitimar el estreno norteamericano, Buenos Aires parece ser la nación privilegiada. Sin embargo, en rigor de verdad, Barcelona también disputaba este reconocimiento, ya que el copyright habría vencido legalmente el 31 de diciembre de 1913: ese día, el gran Teatro *Liceu* (el Liceo) abrió su telón con la puesta de *Parsifal*, convirtiendo a la ciudad condal en la verdadera vencedora –junto con Budapest (DILLON y SALA, 1999: 114)–, dentro de las convenciones ligadas a la prohibición de ejecutar la obra según los deseos del propio Wagner. El 1° de enero de 1914 se escuchó en Madrid, Berlín y París, el 9 de enero en la Scala de Milán y el 9 de febrero en el Covent Garden de Londres. De hecho, la primera función reconocida como oficial en suelo porteño fue la del 16 de mayo de 1914 en el Teatro Colón.

Como analizamos en el capítulo anterior, el estreno “ilícito” en el Coliseo (20 de junio de 1913), ofreció la ocasión de juntar voluntades para volver a constituir la Wagneriana de Buenos Aires, prácticamente inactiva desde su fundación. ¿Por qué fue *Parsifal* –y no otras obras de Wagner– la que volvió a reunir a los wagnerianos y los impulsó a reorganizar la entidad?

Seis meses después de su fundación original y casi inmediata disolución, la *première* de *Parsifal* en la capital argentina volvió a motivar a los wagnerianos para organizar nuevamente la sociedad de aficionados al compositor alemán. Si tenemos en cuenta que la convocatoria partió del grupo de catalanes, es posible que allí encontremos una pista. Según hemos analizado en los Capítulos 6 y 7, los wagnerianos de origen catalán (Josep Lleonart Nart, Joaquim Pena, Pau Henrich, Ramón Guitart, Jerónimo Zanné, etc.) compartían, al mismo tiempo, una vida asociativa dentro de la comunidad organizada de origen inmigrante, a partir de la creación del *Casal Catalá* (1908). Luego, el *Instituto de Estudios Catalanes* (IECBA), espacio físico donde se convocó y tuvo lugar la reorganización de la asociación, que para ellos significó “un templo”.²⁶⁹ Sus participaciones previas en Barcelona marcaron también sus aficiones y la tarea de continuarla y coordinarla en Buenos Aires.

²⁶⁹ Para estas referencias, véase, CAPÍTULO 7.

El wagnerianismo en Barcelona había estado unido a la reivindicación de Cataluña como nación cultural singular.²⁷⁰ Según MACEDO (1998: 98), se relacionaba con la voluntad modernista de Cataluña de formar parte del norte de Europa, es decir, con la ilusión de mover simbólicamente la frontera pirenaica. Aunque la ubicación de *Parsifal* era una evocación de Oriente (el castillo *Monsalvat* fue establecido por Wagner vagamente en el norte de España), muchos modernistas veían esta ópera como una obra alemana sobre Cataluña. “Esto proporcionó a los catalanes el placer de verse a sí mismos como un centro geográfico, de mirar una ópera alemana (su paradigma cultural) y ver la vida real de Cataluña”²⁷¹ (MACEDO, 1998: 102). La importancia de *Parsifal* fue tal, que Barcelona fue, efectivamente, la primera ciudad en el mundo en escenificar legalmente el último drama musical.

¿Por qué Wagner había establecido este deseo de exclusividad representativa por un lapso de 30 años? El número 1 de la “Revista de la Asociación” da una posible respuesta en su sección “Crónicas Europeas”, posiblemente escrita por Jerónimo Zanné:

Quizás el origen del famoso y exclusivo privilegio fuese el íntimo deseo de que en *Parsifal*, la creación más definitiva en el sentido de aquella consagración y ennoblecimiento del teatro por el arte a que aspiraba el maestro, se respetasen absolutamente todas sus intenciones y características que tanto se falsean en sus demás dramas al ejecutarse como óperas vulgares.²⁷²

Finalmente, lejos de agotar el examen de las representaciones, ¿cómo era o debía ser la audiencia de ese teatro-templo ideal, esa que, para Cané,²⁷³ constituía un ejemplo de pastiche o barbarie? DE LA GUARDIA (1914: 21), una de las voces públicas más importantes de la asociación musical, seleccionó un pasaje del periódico francés *Le Miroir*, para referirse a este punto:

“¿Cómo hemos llegado a ser apasionados por la música, mejor aún por la bella música? ¿Débese tal cosa a una nueva intoxicación de la influencia alemana? ¿Quizás a uno de esos desarrollos de *snobismo* que revisten las más extrañas formas?... De

²⁷⁰ En el CAPÍTULO 4 desarrollamos la afición wagneriana en Barcelona, y observamos que se convirtió gradualmente en una tendencia popular.

²⁷¹ Traducción propia.

²⁷² *RAWBA*, Número 1, febrero de 1914, p. 12.

²⁷³ Para el relato de su experiencia en Bayreuth, véase, CAPÍTULO 8.

ningún modo. Las gentes que aplauden desde las galerías superiores no son snobs ni se preocupan por parecer intoxicados de germanismo. *Sienten la música*; eso es todo. Nuestra sensibilidad artística se ha depurado y por ello comprendemos mejor el divino arte mejor que nuestros abuelos. No hay, por tanto, motivo de alarma”. Seguramente en breve podremos hacer nuestras estas frases de *Le Miroir*.

1.1.2 El estreno oficial en el Colón

El liderazgo inicial de los catalanes en la AWBA, se observa también en los contenidos de la revista,²⁷⁴ que la entidad comenzó publicar a partir de febrero de 1914, y donde podemos encontrar un intenso debate sobre el significado de *Parsifal*, así como la difusión de la obra en el momento en el que el teatro más importante de la capital se disponía a su estreno oficial.²⁷⁵

El primer número, después de introducir la historia de la Asociación y dos notas de opinión (con traducción a cargo de Zanné y crítica musical de de la Guardia), inauguró su sección “Crónicas europeas” con las reseñas de los estrenos europeos de *Parsifal*. Entre ellos, el cronista (posiblemente Zanné, quien había arribado recientemente o Leonart Nart) hizo especial hincapié en Madrid y Barcelona. En el primer caso, “la actual temporada del Teatro Real de Madrid, una de las más mediocres que se han registrado en estos últimos años, se ha dignificado no obstante con estas excelentes representaciones de *Parsifal*”.²⁷⁶ Si en Barcelona se dice que el estreno estuvo algo deslucido, ello se atribuye a deficiencias en la interpretación, ya que la obra era popular, desde hacía años, en la capital condal, “gracias a los conciertos sinfónicos” previos. Por último, se argumenta una cualidad especial de esta obra wagneriana que no tendrían las anteriores: mientras *Lohengrin* habría tardado 18 años en salir fuera de Alemania, *Parsifal*, una vez libre, se había representado en cinco grandes teatros durante las primeras 24 horas: “Hace pocos meses llegó a orillas del Plata y en Nueva York es conocido hace diez años. En breve recorrerá el mundo entero. Es el más brillante triunfo póstumo del maestro”.²⁷⁷

²⁷⁴ Véase, el próximo apartado y Anexo dedicado a la Revista (índice comentado).

²⁷⁵ Véase, Cuadro de actividades de la Wagneriana en Anexo.

²⁷⁶ “Crónicas europeas”, *RAWBA* febrero de 1914, pp. 12-13.

²⁷⁷ “Crónicas europeas”, *RAWBA* ..., p. 13.

La importancia de *Parsifal* en el seno de la entidad fue retomada en el número 3 de la revista, a partir de la publicación, en los medios europeos, de una nota periodística sobre dicho drama. En “Aclaraciones breves a un artículo de Max Nordau”, Jerónimo ZANNÉ²⁷⁸ (1914: 33-35) se manifestó en contra de la interpretación de este intelectual francés,²⁷⁹ quien no veía en este drama musical una obra de arte, sino una glorificación del cristianismo. Al respecto, el catalán contestó:

No veo en *Parsifal* más que un drama maravilloso, y aunque sobre él siento palpitar el hálito de la fe cristiana con su sequito de ritos y misterios –como palpita en la epopeya dantesca, otra obra inmortal de arte– se me presenta en tan apartada lejanía que no puede llegarme a impresionar con la fuerza que Max Nordau quiere atribuirle (ZANNE; 1914: 33).

Mientras el escritor francés –declarado sionista y antimodernista– atacaba el contenido cristiano del mencionado drama musical, con el recurso a la afirmación de que las obras de arte no debían contener otro mensaje que el del “arte puro”, Zanné replicaba indicando que, en verdad, *Parsifal* refería a “símbolos redentores”, característicos también de las obras de Dante Alighieri, Goethe, el Quijote, el teatro shakespereano y las sinfonías de Beethoven: “Los trascendentalismos místicos que Max Nordau quiere ver únicamente en el drama de Wagner son ni más ni menos, los símbolos redentores que se han llevado desde la ideología abstracta al antropomorfismo por los grandes genios, sin que el arte puro se resintiese de ello en lo más mínimo”.

Por otro lado, ZANNÉ (1914: 34) se expresa contrario a la percepción de la experiencia teatral wagneriana como una asistencia a una ceremonia religiosa, lo cual complejiza la idea del “templo”:

El oyente, para él [Max Nordau] asiste a la representación del drama con mística unción, suavizada por profana ligereza. Oropel místico, caricatura litúrgica, parodia religiosa: esto es poco más o menos, Parsifal para el atrabiliario filósofo. Ni Parsifal es esto, ni el oyente asiste a su representación escénica como a una celebración del oficio divino. Un católico no transigiría con semejanzas mixtificaciones. Un incrédulo, al no

²⁷⁸ Para más datos sobre Zanné, véase el apartado especial, más adelante en este Capítulo.

²⁷⁹ Nordau (1849-1923) fue un crítico, escritor, publicista y médico europeo. De cuño positivista, era crítico de las corrientes modernistas y decadentistas, por ende del wagnerianismo, cuyo encono era mayor porque formaba parte del movimiento sionista. El artículo al que hace referencia Zanné fue “El canto del cisne”.

admitir el misterio inspirador, tampoco podría complacerse en su reproducción artística.

Probablemente, esta última obra wagneriana comenzara, poco a poco, a poner en el centro del debate el antisemitismo del compositor alemán, en el contexto de la creciente conflictividad del “concierto europeo” (vísperas de la Gran Guerra). Sin embargo, todavía no existía la asociación directa entre su música al menos y la secular xenofobia al judío. Prueba de ello es que dos años más tarde (1916), Josep Llenoart Nart (1916) publicó un artículo titulado “Wagner poeta dramático” en “Juventud. Revista de la Asociación Juventud Israelita”. Allí, Lleonart ensayó una especie de ciclo interpretativo (o “mal interpretativo”) de la obra wagneriana. Según su apreciación, al principio, Wagner fue denostado por la parte musical de sus dramas, “por dirigir la música hacia derroteros que podían ser peligrosos”, es decir por sus temidos efectos en la estructura emocional y psicológica de las personas, o, por el contrario, por no cautivar en forma inmediata o fácil y, en consecuencia, aburrir al espectador. Esto, en tanto, la concepción de la ópera prestara “culto al divo y no a la obra”, lo cual conducía a intentar representar el drama wagneriano como una ópera:

Es preciso para sentirlas, haber hecho un estudio de ellas, conocer sus orígenes, las leyendas que las inspiraron, los principales temas, etc., y este trabajo previo desgraciadamente no es para nuestros públicos, que todavía consideran el teatro como un pasatiempo, una fiesta social y que sólo desean deleitarse con musiquillas fáciles y romanzas que recreen sus oídos (LLEONAR NART, 1916: 21).

A fuerza de oírla, comenzó a reconocerse, poco a poco, “el extraordinario valor musical de los dramas wagnerianos”. En este punto, habría comenzado un segundo malentendido: el Wagner dramaturgo “fue negado con verdadera violencia” e incluso fue rechazado como poeta.

En síntesis, Lleonart buscaba difundir, en este trabajo, cómo –según su criterio– había sido comprendida la obra y la personalidad wagneriana. Nada decía de *Parsifal*, aunque el hecho de publicarla en una revista de la colectividad judía señalaba o bien, como hemos conjeturado, la libre asociación de la obra en cuestión, o bien la apertura de esta publicación en particular.

Si volvemos al estreno de *Parsifal* y la divulgación de artículos de opinión en la revista de la AWBA, el grupo de catalanes se cuidó de incluir en ella, en sus declaraciones y en sus conferencias, aquellas opiniones más controversiales vertidas por un reconocido crítico catalán: Miquel Domènech i Español –también compositor y musicólogo, director artístico de la wagneriana de Barcelona en sus comienzos. Este crítico había brindado una serie de conferencias en 1902 (luego publicadas en formato de libro), bajo el nombre de *Parsival considerat com apoteosi musical de la religió catòlica*. En este ciclo, el crítico afirmaba que el Espíritu Santo había utilizado a Wagner para escribir el mencionado drama musical (aunque el compositor alemán no se había declarado ni cristiano ni católico), y que la finalidad de esta obra era la glorificación de dios (cristiano). En su contexto, las críticas – por ejemplo, del magazine *Juventut*– fueron automáticas. La figura de este musicólogo quedó ligada al misticismo e, incluso, sus interpretaciones sobre *Parsifal* fueron “olvidadas” en una compilación que hizo la Wagneriana de Barcelona de las conferencias brindadas en la institución (MACEDO, 1998: 103-106 y JANÉS I NADAL, 2013: 95-104). Si bien, como señala Macedo, muchos de los catalanes seguían siendo católicos a pesar de la crítica a Madrid, Zanné afirmaba la línea interpretativa laica sobre este drama musical (no era una obra religiosa sino una obra de arte).

Al mes siguiente (mayo de 1914), con motivo del estreno oficial de dicho drama musical en el Teatro Colón, la AWBA organizó una serie de cinco conferencias públicas sobre esta obra, a cargo de su director artístico, Ernesto de la Guardia. Realizadas en el hall o vestíbulo del teatro (gracias al auspicio de la municipalidad), el programa se desarrolló de la siguiente forma:

- 1º de mayo: “Trascendencia e importancia de estas conferencias”, por el señor Ricardo Rojas. Fuentes literarias de *Parsifal*, leyendas y poemas medievales
- 4 de mayo: “Generalidades sobre *Parsifal*, historia de la obra, características... Análisis del preludio”
- 6 de mayo: “Análisis poético y musical del primer acto”
- 8 de mayo: “Acto segundo”
- 11 de mayo: “Acto tercero”

La convocatoria dirigida a Ricardo Rojas para inaugurar las actividades fue el corolario de una relación que se había gestado tiempo atrás. En septiembre de 1913, Josep Lleonart i Nart había enviado a Rojas una felicitación por la conferencia “Cosmogonía del arte musical de Ricardo Wagner”, a la cual Rojas respondió con elogios hacia la Asociación.²⁸⁰ A pedido de esta entidad, el 1º mayo de 1914 inauguró el ciclo de conferencias públicas con “Cosmogonía de Ricardo Wagner”.²⁸¹ Esta colaboración, cuyo nexos más importante –según se aprecia en el discurso– parece haber sido la relación de Rafael Gironde (presidente de la Wagneriana en 1914) con Rojas, justificó que la AWBA acordara, por unanimidad, el nombramiento del escritor como primer socio honorario.²⁸² En esta presentación oficial, Rojas caracteriza los elementos simbólicos utilizados por Wagner como legendarios y universales, recuperando así, para los pueblos occidentales, su “fondo religioso”, aunque no necesariamente católico.

La revista de la AWBA enfatizó la difusión de *Parsifal* y publicó a fines de mayo –según sugerencia de Lleonart Nart– un número especial compuesto de varias notas de opinión (de la Guardia, Zanné, él mismo). Entre ellas, destacan las observaciones de E. de la Guardia, al referirse, concretamente, a los detalles de los estrenos porteños y no tanto al análisis de la obra en sí misma. Decimos “los estrenos” porque, en forma simultánea con el Colón, el Coliseo también ofreció la obra wagneriana (por segunda vez). Para de la Guardia, “quizás haya sido un error de la empresa ofrecerlo al mismo tiempo que el Colón”, ya que, según consideraba, el Colón contaba con mayores recursos “de todas clases”: es decir, desde lo económico hasta los elementos de la dirección orquestal (Tulio Serafin versus el maestro Vitale), el reparto (aunque destacaba las labores de los cantantes al frente de la puesta del Coliseo), o la escenografía (DE LA GUARDIA, 1914: 51). En este estreno oficial, volvemos a encontrar el objetivo de colocar al Colón entre los grandes teatros de ópera del mundo y nuevas salas, como el Coliseo, de ofrecer temporadas competitivas con las del teatro más importante de la capital. Al mismo tiempo, tanto para la mirada internacional como para la nacional, quizás los ideales de algunos contemplaran hasta la posibilidad de ofrecer un escenario operístico local –una alternativa, una novedad– con sus propias características.

²⁸⁰ *Actas de la Asociación Wagneriana*, 22 de septiembre de 1913.

²⁸¹ Véase, CAPÍTULO 8.

²⁸² *Actas de la Asociación Wagneriana*, 27 de mayo de 1914.

1.2 En busca de una “música nacional”

Una carta publicada bajo el título “La afición a la música en Buenos Aires. Estímulo necesario” y enviada por Carlos O. BUNGE (1914: 17-19)²⁸³ (quien, como analizamos, habría estado en la primera fundación de la Asociación, en 1912),²⁸⁴ abrió el número 2 de la revista. Allí, el intelectual positivista realizaba un diagnóstico sobre la cultura musical: si bien existía una tradición de música popular en Buenos Aires, según su consideración, hacía falta un público de conciertos más numeroso y asiduo. Proponía entonces que la Asociación gestionara una solicitud de subvención a la municipalidad para apoyar la concreción de una serie de conciertos sinfónicos a módico precio.

En el número siguiente, LLENOART NART (1914: 29-32) fue la voz autorizada para responder a Bunge al inicio de la revista. Para el catalán, toda obra wagneriana era obra de cultura, pero resultaba difícil conformar a un público diverso “por razones étnicas de gustos y aficiones tan distintos”. En su opinión, la posibilidad de organizar “estas fiestas espirituales” dependía más de la existencia de músicos capaces de conformar orquestas de concierto y de contratos accesibles para llevarlas a cabo, que de la formación de un público.

Mientras Bunge delegaba en la AWBA la tarea de congregar las fuerzas musicales de la ciudad para solicitar una subvención municipal y la compañía de ópera del Teatro Colón llevara adelante una serie de grandes conciertos, Lleonart Nart argumentaba que era la propia AWBA la que debía organizar los conciertos (contratar un maestro, formar el cuerpo de músicos, etc.) y, eventualmente, si lo necesitaba, pedir colaboración al municipio.

Así, se contraponen dos diagnósticos y dos modelos diferentes de entender la intervención estatal en la cultura, al igual que la formación del gusto: para el líder catalanista, el problema no estaba en el público, sino en la formación de músicos y maestros, y el estado, en ese sentido, debería apoyar esa formación, además de regular las condiciones económicas. La tarea de la Wagneriana era impulsar estas condiciones sin formar parte de lo estatal.

²⁸³ (1875-1918) Escritor, sociólogo y juriconsulto, se convirtió en una referencia del pensamiento positivista durante la última parte del siglo XIX y comienzos del XX.

²⁸⁴ Véase, CAPÍTULO 8.

Bunge probablemente dudara de la capacidad de liderazgo de los catalanes en la dirección de una entidad que, según él, *debía* promover la música argentina (¿o en Argentina?). Por su parte, Lleonart Nart cuestionaba (“contratos accesibles para llevarla a cabo”) y se hacía eco de quienes rechazaban la actual “gestión oficial de la cultura”, es decir, del gobierno municipal. Así, ante la duda que dejan entrever las palabras de Bunge sobre las capacidades de fomentar la música por parte de la AWBA, LLEONART NART (1914: 30) respondía:

Entre las varias asociaciones de diversa índole, que para fomento de la cultura nacional era necesario crear en este país, creímos que la formación de una Wagneriana era de altísima necesidad, estableciendo entre la de Buenos Aires y la Wagneriana universal, una estrecha solidaridad.

El catalán omitía aclarar a qué cultura nacional se refería y lo hacía por la convicción de que con el wagnerismo “y todas las manifestaciones del progreso universal” podría obtenerse “la originalidad apetecida” y el prestigio artístico (1914: 30).

2. Formar al músico, educar al aficionado, producir la escucha

En sus comienzos, los objetivos básicos de los wagnerianos (más allá de los enunciados oficialmente en las actas institucionales) se concentraron en la generación de oportunidades de ejecución y escucha de las obras wagnerianas, limitadas, hasta entonces, a las funciones oficiales de los teatros de ópera (Colón y Coliseo, fundamentalmente) o a la ejecución ocasional de algunos fragmentos de dramas musicales interpretados en formato orquestal o de salón de cámara. En este sentido, existió un marcado impulso para generar instancias de goce –y “aprendizaje del goce”– musical, reservadas a los primeros socios adherentes a la entidad. La actividad, en este sentido, fue muy intensa.²⁸⁵ Así, una de las preocupaciones iniciales fue la de adquirir en cuotas un piano que permitiera la “ilustración musical” de las conferencias impartidas.²⁸⁶

²⁸⁵ Véase, Actividades de la AWBA en Anexo.

²⁸⁶ “Reunión con carácter extraordinario convocada por el señor presidente [Lleonart Nart] para tratar la conveniencia de alquilar o comprar por mensualidades un piano”, AAWBA, 10 de octubre de 1913.

Se trata de una fase originaria de lo que Antoine Hennion y otros han llamado el proceso de “invención del oyente”, en tanto el énfasis está puesto en la formación de una habilidad especial de escucha²⁸⁷ y ejemplifica, al mismo tiempo, un momento previo a la “producción del *aficionado*” o la conversión del “oyente devenido cliente” al hablar de la aparición e impacto del disco –y la industria discográfica– en la vida cotidiana de las personas a partir de los años 20 y 30 del siglo pasado. De esta forma, el momento que nos ocupa es todavía el de la “performance y participación física en un evento colectivo” como posibilidades de escucha y “elementos centrales para una ocasión social cuyo factor crucial era la novedad” de las obras (HENNION, 2012: 215-220).

En la AWBA, entre 1912 y 1916, se ofrecieron 70 veladas, donde se ejecutaron audiciones, conferencias y conciertos. Los catalanes tuvieron un papel destacado en la organización e interpretación de las conferencias, sobre todo en los años 1913 y 1914 (13 veladas de un total de 29). Salvo por la fructífera excepción de Ernesto de la Guardia (e invitados externos,²⁸⁸ como Ricardo Rojas²⁸⁹), el resto de ellas fueron ofrecidas por Leonart Nart y Jerónimo Zanné. El primero protagonizó seis (posiblemente siete) de estas conferencias. Más allá de la representatividad o no numérica, caben destacar dos aspectos de estas reuniones.

En primer lugar, los catalanes optaban exclusivamente por la palabra (más allá de las aportaciones de ejecución de otros socios o músicos, nos centramos en quienes dirigían la Wagneriana, es decir, quienes integraban su comisión directiva), mientras que Ernesto de la Guardia (quien ejercía como director artístico de la AWBA) alternaba sus afirmaciones –o las de Leonart Nart– con ejemplos en el piano, es decir, mostraba sus dotes de músico pianista, lo cual le permitía presentar análisis detallados de las obras que se habrían de ejecutar a la brevedad o que se habían estrenado recientemente.²⁹⁰ En este sentido, era

²⁸⁷ Mark Evans BONDS (2014), rastrea el proceso por el cual, a fines del siglo XVIII, llegó a considerarse que la música puramente instrumental –música sin texto y sin ninguna indicación de programa externo– constituía un vehículo para las ideas y cómo el acto de escuchar llegó a ser tenido por equivalente al acto de pensar. En este sentido, referido quizás al acto de goce estético en sí mismo, HENNION (2012: 218) señala que William Weber se había preguntado “si la música era escuchada antes de que surgiera nuestra concepción de la música clásica”. WEBER (1997: 678-691)

²⁸⁸ Los críticos José Ojeda, Arturo Giménez Pastor y el músico y docente José André.

²⁸⁹ Rojas brindó las conferencias “Vida y Obra de Ricardo Wagner” y “Cosmogonía de Richard Wagner”.

²⁹⁰ Por ejemplo: “16 de Agosto de 1913. Conferencia sobre “Los maestros cantores” (I) por Ernesto de la Guardia. Obra en general, su historia, análisis de la *ouverture*. Con ilustraciones musicales” (DILLON, 2007:

manifiesta no sólo la dimensión pedagógica de estas veladas para aquellos socios activos, en tanto les permitiría adquirir conocimientos previos sobre la obra que observarían, sino que –probablemente– estas conferencias formaban al aficionado en la adquisición de un “código de conducta”, es decir, en las actitudes que se debían o no se debían mostrar en la experiencia estética colectiva del público en el teatro (BENZECRY, 2012: 115).

En segundo lugar, y en consonancia con lo precedente, si la principal finalidad de las conferencias de de la Guardia apuntaban a formar el oído del aficionado, lo cual implicaba intervenir (con la intención de facilitar) en la experiencia de goce y transmitir determinado código de conducta para una obra en particular, en el momento de la performance operística, las disertaciones de Lleonart Nart y Zanné proponían –en mayor medida que de la Guardia– la discusión teórica (o más abstracta si se quiere) de aspectos puntuales de la obra y la vida de Wagner. Formados en Barcelona, intentaban introducir en Buenos Aires – y posiblemente en sus compatriotas también aficionados– los modos en que era comprendido el drama wagneriano y el artista en aquellos círculos intelectuales de donde provenían.

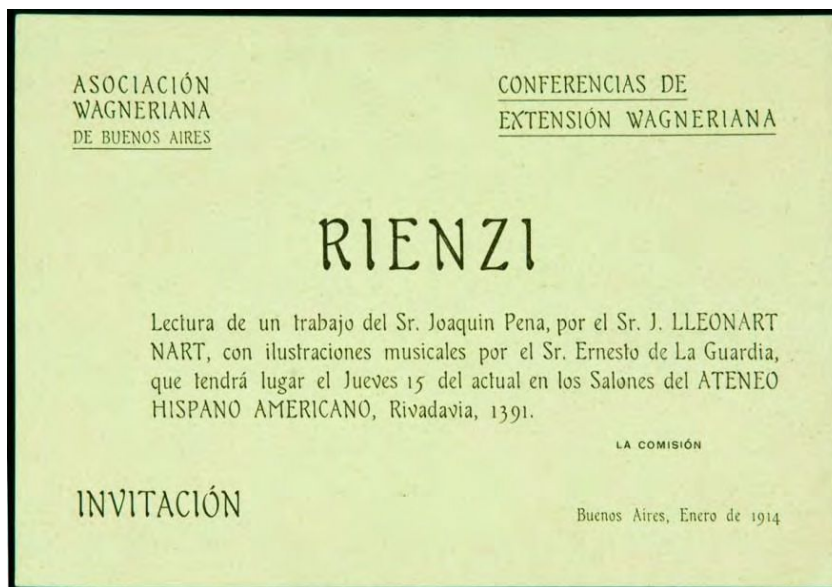
En cuatro ocasiones, Lleonart Nart se encargó de leer trabajos escritos por otros compatriotas vinculados a la Wagneriana de Barcelona: Miquel Domènech i Español (director artístico el primer tiempo), Alfons Par (presidente de la entidad desde 1906 hasta su fallecimiento en 1936) y Joaquim Pena (presidente desde 1901 hasta 1904). Del primero, se leyeron reflexiones, precedidas de una explicación de Lleonart, sobre el “concepto cultural del Wagnerismo”. La elección de “Fusión del más puro y sereno clasicismo y del mas fogoso romanticismo en el arte wagneriano” para su lectura, escrito por Domènech i Español, resulta revelador sobre la interpretación que estos catalanes le atribuían al arte wagneriano. Como punto culminante de la historia del arte, Wagner había sido –para ellos–, de todos los autores, el que había logrado fusionar perfectamente el clasicismo y el romanticismo, y, en ello, había consistido gran parte de su carácter revolucionario (RAWBA, 1914: 86).

32). Esta conferencia y la siguiente, de temática similar, antecedieron la presentación de esta ópera o drama musical en el Teatro Colón. Una tercera conferencia se realizó al día siguiente de la puesta en escena.

Se ha dicho siempre, y por muchos ha creído, que Wagner, en la música, era un revolucionario, un anarquista sin par, un superador y desdeñador de todas las leyes armónicas imperantes. Ciertamente, un revolucionario, sí, y lo más grande que ha existido, pero el menos desdeñador de estas leyes verdaderas; desdeñador y destructor sólo de todos los convencionalismos (RAWBA, nº 5, junio de 1914, p. 86).

IMAGEN 39

Invitación a la conferencia de extensión wagneriana, “Rienzi” de Joaquim Pena, leída por J. Lleonart Nart



Fuente: Fondo documental Joaquim Pena (BC).

Al mismo tiempo, en estas conferencias, el componente dramático del “arte total” wagneriano solía ser ponderado por sobre el musical, por ejemplo, en la elección de la lectura de la conferencia sobre Wagner y Shakespeare de Alfons Par, la exposición de Adrià Gual (“El arte escénico y el drama wagneriano”) y el estudio crítico del propio Lleonart Nart (“Wagner poeta dramático”). Otros compositores homenajeados en estas disertaciones fueron Robert Schumann (por Zanné) y Frédéric Chopin (por Lleonart Nart).

En cuanto a los conciertos ofrecidos, la participación de los catalanes fue también muy importante a través de los músicos e intérpretes: la *Schola Choral Catalana* (dirigida por Ernest Sunyer), Jack Llobera y su esposa, la arpista Lea Bach de Llobera, Juan Goula e

Isabel G. de Goula, Emilio Pujol, María Barrientos, e inmigrantes asiduos, músicos invitados y miembros de la comisión directiva de la entidad, como Ramón Guitart y su esposa, Carmen C. de Guitart, José García Horta e Ignacia Parra de García Horta (pianista), el pianista Rafael González, el violoncelista Ramón Vilaclara, los hermanos León (violín) y Conrado (piano) Fontova, Paquita Madriguera y Miguel Llobet (Véase Cuadro de Actividades de la Wagneriana en Anexo).

2.1 La educación artística y musical

Otro de los intereses primordiales de los wagnerianos fue también el de la educación musical de artistas y aficionados.

A partir de 1915, se impulsó la creación de una “Comisión Honorable de Artistas”, conformada por sesenta y cinco artistas que accedieron a dar clases gratuitas de música, pintura, dibujo, escultura y declamación. Ese año fueron beneficiados cincuenta y tres becarios (MBAWBA,²⁹¹ 1916: 3-6).

En 1916, se realizó, en Argentina, la primera audición completa de las 32 sonatas para piano de Ludwig van Beethoven.²⁹² Interpretadas en diez sesiones, distribuidas entre abril y diciembre, reunió a distinguidos pianistas (MBAWBA, 1916: 3). MANSILLA (2010) señala que estas audiciones significaron una fuerte intervención en el campo de la enseñanza (y la difusión) musical, en un momento, en el cual, el Conservatorio Nacional todavía no existía y era difícil pensar en perfeccionarse en Europa, debido a las circunstancias bélicas internacionales (Gran Guerra). En este sentido, cabe señalar que el contexto desfavorable para la audición de obras wagnerianas probablemente incentivó la audición de otros compositores.

El número de becados de la mencionada “Comisión de Artistas” (por causas que desconocemos, aunque presumiblemente por la reducción del plantel docente) bajó a 35.²⁹³ En 1919, el sistema se reorganizó, nombró un cuerpo de profesores –ya rentados– y elaboró

²⁹¹ Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires [en adelante, MBAWBA].

²⁹² Este ciclo tuvo una enorme repercusión en la prensa, incluso en la recientemente fundada revista “Correo musical Sudamericano”, en la cual se desempeñaba como jefe de redacción, Jerónimo Zanné.

²⁹³ Incluso aumentaron los dedicados a la música (29) por sobre pintura y escultura (6), MBAWBA, Año 1917, s/p (inédito).

un reglamento oficial (MBAWBA, 1919: 10). Durante la historia de la institución se otorgaron becas, con excepción de los años en que las finanzas no lo permitieron.

En 1917, se creó el “Premio Wagneriana”, premio anual en efectivo que se otorgaba a la mejor obra musical de autor nacional o *extranjero radicado* en el país, ejecutada por primera vez en público. Este premio también se mantuvo durante la existencia de la entidad, agregándose, incluso, otras instancias de concurso como el “Premio Breyer” donado por la casa de instrumentos musicales homónima (1918) y el “Premio a la canción escolar” (1920). En cuanto a este último, la entidad declaraba en su memoria anual lo siguiente:

Estima esta asociación, con la institución del indicado premio, realizar una obra de cultura práctica y con ello fomentar la escritura de cantos escolares desarrollando el buen gusto musical entre los niños e indicándoles orientaciones que puedan dar en su día mejores frutos. Al objeto ha sido entrevistado el Dr. Ángel Gallardo, presidente del Consejo Nacional de Educación, y se ha formulado la reglamentación del premio contribuyendo de este modo a una labor de educación escolar y asociándose gustosa a la gran obra que en dicho sentido realiza el consejo nacional de educación (MBAWBA, 1920: 22).

En ese momento, la obra educativa comenzó a confluir marcadamente con las autoridades del poder político nacional y con la formación ciudadana a través de la institución escolar. Prueba de la estrechez de esta vinculación es la concreción, en ese mismo año –1920–, de un subsidio, por parte del Congreso Nacional, de 3.000 pesos m/n. La AWBA ya se había dirigido al Congreso, oficialmente desde 1918, para solicitar apoyo económico con el fin de desarrollar progresivamente sus actividades culturales y artísticas (MBAWBA, 1920: 20). En este sentido, el activo accionar estatal en este campo, estimulado por otras entidades como la Wagneriana, pareció estar cerca de la propuesta de Carlos O. Bunge – que examinamos *up supra*, a raíz de su nota publicada en la Revista.

En 1917, también se anunció, finalmente, la puesta en marcha de una biblioteca de obras literarias y musicales y se hicieron llamamientos sucesivos a la donación de ejemplares (MBAWBA, 1917).

Entre 1918 y 1919, se hizo intensiva y continua la apelación para la creación de una Orquesta Sinfónica Municipal, un Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico y comenzó a hacerse fuerte la idea de la construcción de una sala de conciertos. Estos proyectos,

[...] significan que la wagneriana, saliendo de los límites en que se había encerrado durante sus primeros años de existencia, ha alcanzado ya la categoría de factor esencial en nuestro ambiente y que los radios de su actividad se extienden cada día con mayor fuerza (MBAWBA, 1919: 5).

En 1919, se presentó, al Gobierno Nacional, el plan para organizar el ansiado Conservatorio Nacional, con indicaciones sobre lo que consideraban la mejor forma de llevarlo a cabo:

[...] con vistas a lo efectuado sobre la materia en los principales centros docentes de carácter oficial del extranjero, pero de acuerdo siempre con el sistema de enseñanza general de la nación Argentina y con el espíritu de la raza, a fin de que no resultase nunca una servil imitación o un caso de exotismo inadaptable (MBAWBA, 1919: 11).

La propuesta era un detallado plan que contemplaba todos los aspectos del funcionamiento de dicho organismo, inédito hasta el momento en el país, e, incluso, trataba el tema de la enseñanza de la música en el interior. En el Acta fundacional de la Asociación de 1912, el objetivo educativo ya estaba ampliamente enunciado:

Por otra parte es de desear que, más tarde o más temprano sean representadas las obras de Ricardo Wagner por artistas realmente Wagnerianos. En el atraso actual en que nos encontramos es indispensable la creación inmediata de una Escuela de Canto y Declamación, en la que se formen discípulos que pronto coadyuven en nuestros estudios y realicen con el tiempo nuestro ideal en la práctica (AAWBA, 04/10/1912).

Sin embargo, como observamos, desde 1912 a 1919 los objetivos de dicho proyecto educativo cambiaron: de una escuela de formación pensada para representar obras wagnerianas a la creación de una institución inserta en el “sistema de enseñanza general de la nación argentina y con el espíritu de la raza” (MBAWBA, 1919: 11).²⁹⁴

²⁹⁴ Este proyecto no tuvo éxito inicialmente, pero el deseo de instituir un organismo público oficial que rigiera los estudios musicales de alto nivel fue llevado a los hechos por el presidente de la Nación, en ese entonces Marcelo T. de Alvear, quien, por decreto N°1236 del 7 de julio de 1924 y con las firmas del mismo presidente y el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Sagarna, hizo posible la fundación del Conservatorio.

Además de conseguir el favor político de la Intendencia Municipal y el Congreso Nacional, los directivos de la AWBA también consiguieron un rédito a partir de la relación con el Concejo Deliberante de Buenos Aires:

El concejal Luis Mantecón, de acuerdo con la Asociación Wagneriana, presentó un proyecto al Concejo Deliberante propiciando la otorgación [sic] de la cantidad de pesos 10.000 a fin de recompensar la labor de nuestros músicos, cantidad que sería repartida en cuatro premios a las cuatro mejores obras de: sinfonía o poema sinfónico; obertura o suite; música de cámara; y colección de Lieder. Aprobado el proyecto, se felicita al señor Mantecón (MBAWBA, 1919: 15).

A partir de 1919 y 1920, se incluyeron, en la memoria anual (que desde 1919 comenzaron a ser editadas en imprenta), secciones como: “La protección oficial a la AWBA”, “El Honorable Concejo deliberante y la A. Wagneriana”, “Relaciones con la Intendencia Municipal”, etc.

Como consecuencia de esa posición cercana a los poderes públicos, la Asociación fue blanco de críticas y aliada al mismo tiempo –según el tópico que estuviera en discusión– de las vanguardias estéticas que, tímidamente, empezaron a asomarse a la vida porteña en esos años y se afianzaron, sobre todo, a partir de los años 20. Por ejemplo, el grupo de escritores y artistas nucleados en torno a la revista “Martín Fierro”²⁹⁵ profirió críticas a la vocación nacionalista e institucionalista de los wagnerianos. Se estimaba mal la creación de un Conservatorio Nacional que, según algunas voces (Leopoldo Hurtado, por ejemplo), había sido erigido de manera improvisada y sin un serio debate sobre la música en Argentina.

Desde otro frente contestatario y con improntas libertarias, el músico Juan Carlos Paz también congenió con estos últimos en la crítica a las instituciones oficiales, pero desde la actitud iconoclasta de quien reivindica el aprendizaje autodidacta por sobre la enseñanza sistematizada (CORRADO, 2010). En este sentido, y en consonancia con lo que enunciábamos antes, hubo un cambio entre la Wagneriana que actuó en la década del diez y

Éste se fundó sobre la base de la Escuela de Arte Lírico del Teatro Colón. Originalmente, comprendía arte lírico y teatral, instrumental, composición y declamación. En 1939, cambió su nombre por el de “Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico”. En 1948, al morir su primer director –López Buchardo–, pasó a denominarse “Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo”. Finalmente, a partir del año 1999 integró el IUNA, renombrado, desde 2014, Universidad Nacional de las Artes (UNA).

²⁹⁵ Esta revista fue fundada en 1919 (primera época) por Evar Méndez y tuvo una segunda época (1924-1927), la más afamada.

la que se orientó, de forma comprometida, durante los años veinte del pasado siglo, con los objetivos de la dirigencia política (radical).²⁹⁶

2.2 *La escritura: la revista de la Wagneriana*

La revista de la AWBA, en tanto producción cultural registrada como resultado de relaciones sociales y redes de sociabilidades, documenta y cristaliza gran parte de las acciones culturales de la asociación, además de sumar diferentes voces críticas. En este sentido, el interés primordial de la dirección de la publicación –el de constituirse en órgano de difusión de la entidad musical y registrar la vida musical porteña–, quedó explícito en el primer número²⁹⁷ (RAWBA, 02/1914: 1).

Esta publicación será el medio más eficaz para la propaganda de nuestros ideales, que pueden resumirse en el siguiente lema: Arte y cultura. Su principal objeto es el de servir gratuitamente a sus asociados, y a un módico precio al público filarmónico en general, todos los trabajos críticos y literarios que se den a conocer en la Asociación Wagneriana bonaerense [...] Además, se podrá encontrar el estado y movimiento artístico mensual de la asociación [...]. Otras dos secciones están dedicadas al comentario crítico de los importantes acontecimientos musicales que se celebren en nuestra capital, y a la información de actualidades líricas extranjeras, reproducción de crónicas, noticias artísticas, etc. (RAWBA, 02/1914: 1).

Podemos decir que, en su primera época (1914), la presencia del grupo catalán fue fuerte (además de la pluma de Ernesto de la Guardia), y reprodujo, de algún modo, las prácticas llevadas a cabo en la Asociación –sobre todo las conferencias pronunciadas en diversas veladas–, y la jerarquía de personajes que ejercían una función dominante en ella. De hecho, el primer dato que llama la atención sobre la segunda época de la revista (1917) es la negación que se realizó de la primera, ya que no sólo se diferenció completamente desde el punto de vista estético (diagramación, tipografía, tipo de papel, portada, organización de los

²⁹⁶ Hemos explorado con más deralle este giro oficial de la AWBA en mi tesis de licenciatura (2016).

²⁹⁷ La Revista se editó inicialmente durante el año 1914, luego se interrumpió hasta su reaparición en 1917, bajo otro formato visual. En 1918, cambió nuevamente de formato y, desde allí, continuó editándose hasta 1926, con algunas interrupciones. Finalmente, a partir de 1927, y hasta 1929, pasó a ser una sección de “La Revista de Música”, publicada por la casa Ricordi, editora de música establecida en Buenos Aires en 1924. Para más detalles, véase, Índice comentado de la RAWBA en Anexo.

artículos, secciones, etc.), sino que fue completamente borrada como su antecesora en la construcción de la memoria colectiva de la entidad.²⁹⁸

A comienzos de febrero de 1914, se formó una comisión encargada de la confección de la publicación, integrada por de la Guardia (quien luego fue designado su director, bajo remuneración), Girono y Grassi Díaz (quien se ofreció a administrarla *ad honorem*). No obstante, quienes escribieron en la revista –como redactores permanentes– fueron Lleonart Nart, Zanné²⁹⁹ y de la Guardia, en ese orden de importancia; y fueron los dos primeros los que introdujeron, de manera asidua, como colaboradores temporarios, a críticos e intelectuales catalanes (residentes en Barcelona). Incluso, luego de la breve editorial del primer número, el artículo inicial fue un repaso de la historia de la Asociación extraído entre comillas de un discurso pronunciado por Lleonart Nart, donde éste último había puesto de relieve el contexto internacional del asociacionismo wagneriano al que se unía la nueva entidad porteña.³⁰⁰

En el primer número, Zanné mostró (segundo artículo después de Lleonart Nart) los intereses temáticos que preocupaban, mayormente, a los catalanes wagnerianos respecto de la lengua, el problema de la traducción (las óperas se representaban en italiano) y el aspecto dramático de la obra wagneriana. En relación a la primera, se colocó, como ejemplo a imitar del “maestro”, su rescate del antiguo idioma alemán, “estupendo trabajo filológico” (RAWBA, 02/1914: 7).

Como vimos, en el primer semestre de 1914, la Asociación se centró en el estreno oficial de *Parsifal*, que ocupó, además, gran parte de la temática de la revista, en un esfuerzo por difundir la última obra de Wagner, de gran importancia para los catalanes.

²⁹⁸ Esto lo indicaba la decisión de nombrar al año 1917 como “Año 1”.

²⁹⁹ El vicepresidente de la Wagneriana escribió siete artículos firmados, Jerónimo Zanné cuatro y Ernesto de la Guardia tres más un suplemento sobre “El buque fantasma” (drama musical de Wagner también llamado “El holandés errante”).

³⁰⁰ La publicación se pensó con una periodicidad mensual y una tirada de 400 ejemplares. Teniendo en cuenta que –según indica el primer número–, en 1914, el número de socios de la Wagneriana ascendía a 156 (RAWBA, 02/1914: 6), estaba claro que se pensaba en un público lector más amplio que el constituido por los socios, aunque, de todos modos, no dejaba de ser una tirada reducida. Sin embargo, la publicación debió contar con una amplia difusión y repercusión incluso en el extranjero, ya que, en 1915, recibió una distinción de la Exposición Universal de San Francisco (California, EE.UU.), que, debido a la interrupción de las comunicaciones, fue recibida una vez finalizada la guerra, en 1919.

Luego de un *impasse* a causa de la Gran Guerra, la revista se volvió a editar en 1917, y, finalmente, se reorganizó bajo un formato que se mantuvo hasta 1926. Jerónimo Zanné fue su jefe de redacción durante ese tiempo. La editorial de re-inauguración de la revista – firmada por Zanné en 1918–, señalaba algunas pretensiones performativas de convertir a la revista en eje del accionar de la Wagneriana, afianzando la intención de esta última de convertirse en una entidad ecléctica que traspasara lo musical (RAWBA, 01/1918: 2).

Además de los tradicionales artículos de opinión de reconocidos críticos (Joaquim Pena, Miguel Mastrogianni, el propio Zanné, etc.), la publicación reseñaba las actividades más importantes llevadas a cabo por la Asociación³⁰¹ y por las entidades cercanas a ella: el *Orfeo Catalá del Casal Catalá* de Buenos Aires ocupaba una sección en la revista, así como la “Sociedad Argentina de Música de Cámara” (fundada por los hermanos Fontova y J. Llonch) y la recientemente creada “Sociedad Nacional de Música”. Otro elemento que la diferenciaba de las épocas anteriores era la voluntad de instalar debates y polémicas a través de notas de opinión sobre la actualidad musical de Buenos Aires (sin firma, que, puede suponerse, habían sido discutidas por la comisión directiva y redactadas por el jefe de redacción) y la inclusión de encuestas o respuestas a encuestas. En el caso de la primera, un ejemplo muy claro fue la posición tomada en 1919 (contraria y de denuncia) ante la prohibición del silbido que las autoridades municipales de la Capital habían dispuesto en los teatros, o los balances críticos sobre las temporadas líricas del Colón y sobre el mismo teatro.

2.3 Pensar el teatro con Wagner prohibido (1915-1920)

Hemos visto que, a mediados de 1914, el comienzo de la Gran Guerra afectó la obra artística de Wagner, que quedó asociada al bando de las potencias centrales (coalición formada por los Imperios alemán y austrohúngaro y luego se sumó el otomano), y fue prohibida su representación en los teatros de los países aliados. Esta política fue

³⁰¹ Entre ellas, continua con la publicación de “Las sonatas de Beethoven” de E. de la Guardia y de otras conferencias dictadas en la institución, difunde el arribo de artistas, la realización y análisis de conciertos, de premios musicales para obras nacionales, de un sistema de becas para alumnos/as y demás proyectos.

eficazmente cumplida, sobre todo hacia el final de la contienda, entre los años 1918 y 1920, cuando ningún teatro ofreció obras wagnerianas en sus temporadas.³⁰²

Si bien la polémica entre wagnerianos y anti-wagnerianos (que en el seno de la Asociación la habíamos visto durante el estreno de *Parsifal* en 1914 y la contestación de Zanné a Max Nordau sobre el carácter cristiano del drama), continuó en la coyuntura de la Primera Guerra, no estuvo enmarcada en una dicotomía de tipo wagnerianos/germanófilos versus anti-wagnerianos/aliadófilos, como podría pensarse *a priori*.

Desde 1915, la AWBA comenzó a denunciar lo que consideraba una “campaña antiartística” llevada a cabo en el Teatro Colón y acordaba:

[...] elevar una protesta a la comisión encargada del citado teatro, procurando ser lo más respetuoso posible al propio tiempo que exigir, sin hacer hincapié, por no haber dado representaciones de obras wagnerianas. La censura ha de ser por el carácter que se ha dado a los espectáculos, en completo desacuerdo con los fines para que fue creado el citado teatro (AAWBA, 01/08/1915).

La comisión directiva pareció haber debatido bastante el envío de esta protesta, ya que, si bien la carta se aprobó por unanimidad en la siguiente reunión, bajo la ausencia de Gironde (AAWBA, 09/08/1915), volvió a debatirse en un nuevo encuentro, donde se dio lectura nuevamente a:

[...] la protesta ante la comisión municipal asesora del Teatro Colón acerca de la campaña antiartística de la temporada oficial que acaba de terminar. Después de breve discusión se firma por el presidente y secretario [Rafael Gironde y J. LLeonart Nart] y se resuelve mandar copias a los diarios de la capital (AAWBA, 13/08/1915).

En 1916, no se realizaron quejas de forma oficial y la AWBA suplió la prohibición de las citadas obras en los teatros con un ciclo de conferencias y audiciones wagnerianas (transcriptas para piano). En la memoria de 1917, se reconocía la imposibilidad de reclamar la puesta en escena de dramas wagnerianos e incluso la propia institución hacía mea culpa ante ese hecho:

³⁰² Véase, *up supra*, CUADROS y GRÁFICOS 16 a 19.

En la memoria correspondiente al año 1916 se anunciaba la continuación de la serie de conferencias muy felizmente iniciadas en esa época sobre la obra wagneriana, a cargo de personalidades sobresalientes de nuestro mundo intelectual. A pesar de los esfuerzos no omitidos por esta C.D. fue imposible por razones fáciles de imaginar, la realización de una conferencia relacionada con este tema. Sin embargo nos es grato anunciar a esta asamblea que para el próximo año han quedado comprometidas cinco conferencias³⁰³ que compensarán ampliamente las que no se cumplieron en el presente año [1917] (MBAWBA, 1917: 2).

Ese mismo año, Ernesto de la Guardia había propuesto –sin éxito– el cambio de nombre de la Asociación en vista a los acontecimientos internacionales. Dicha moción fue rechazada por unanimidad y pudo haber sido una de las causas de la posterior renuncia de de la Guardia como director artístico de la entidad (AAWBA, 1917: 22-24). Si bien este proyecto –que hubiera marcado una fuerte conversión simbólica– no tuvo éxito, revela, en primer lugar, que no todos los wagnerianos tenían el mismo compromiso con la obra del compositor alemán y, en segundo lugar –más allá de las circunstancias de difícil difusión del arte wagneriano durante la Gran Guerra–, que el rumbo de la Asociación debía, para algunos, concentrarse en otros propósitos, relacionados con la difusión de la música que se consideraba nacional.

Efectivamente, en una sociedad como la argentina, receptora de inmigrantes, la coyuntura bélica había desencadenado un notable activismo social, que se agudizó a partir de 1917, cuando la conflagración europea repercutió más cercanamente en la política local (TATO, 2007: 1). La opinión pública se polarizó en favor de uno u otro bando: los partidarios de los Aliados –proclives a la ruptura de relaciones diplomáticas con Alemania, llamados por ello “rupturistas”– y los partidarios del mantenimiento de una estricta neutralidad, posición adoptada por el gobierno argentino, que fue tildada de “germanófila”.

Las actividades desarrolladas por los rupturistas y los neutralistas (mítines más o menos espontáneos en las plazas y pronunciamientos colectivos), tendieron a estar representadas por dos entidades de alcance nacional: el “Comité Nacional de la Juventud” y la “Liga Patriótica Argentina pro-Neutralidad”, respectivamente.³⁰⁴ Miembros del primer

³⁰³ Dichas conferencias fueron las efectuadas por Jerónimo Zanné en 1918.

³⁰⁴ María Inés TATO (2007: 17) señala que la Liga pro Neutralidad “mostró una heterogeneidad ideológica mayor” que el Comité, “debido a la multiplicidad de motivaciones que guiaban la adhesión de sus miembros, unidos en torno de una estrategia común pero diferenciados en sus móviles; el Comité manifestaba en cambio

colectivo fueron dos ilustres wagnerianos: el escritor Ricardo Rojas y el jurista Juan Carlos Rébora³⁰⁵ (vocal de la C. D. de la AWBA durante estos años). En este sentido, al igual que ocurrió en Madrid, por ejemplo, es posible encontrar en la “causa” anti-germanófila a intelectuales que, hasta el momento, habían defendido la cultura alemana a través de la figura de Wagner (ORTIZ DE URBINA y SOBRINO, 2003: 471-480).

En 1918 –sobre el final de la Gran Guerra–, la AWBA retomó su combate y se dirigió al Intendente municipal, Joaquín Llambías, para solicitar el levantamiento del veto a las obras wagnerianas. Éste último les concedió el Teatro Colón, pero el Congreso no sesionó cuando se elevó el proyecto para su aprobación.

De esta forma, la exclusión de los dramas musicales wagnerianos en la temporada de 1918, sumado a la supresión de los conciertos sinfónicos, volvieron a dar razones a los wagnerianos –al igual que el estreno de *Parsifal* en 1913-1914– para pensar y criticar la gestión de un teatro municipal, el rol de los directores, empresarios, músicos y audiencias. En tres artículos publicados sucesivamente en los números 14, 15 y 16 (abril, mayo y junio de 1918), pueden detectarse los mismos tópicos –además de otros nuevos– que preocupaban anteriormente.³⁰⁶ Dichos artículos finalizan dirigiéndose, en primer término, a la gestión del intendente municipal, Joaquín Llambías.

Sobre el primero, se señala la debilidad de la comisión directiva del teatro por haber aceptado los argumentos dados por los concesionarios, relacionados con la imposibilidad de

sólo una cierta gradación de los tonos del discurso propalado por sus principales portavoces”, representados por las evaluaciones críticas de Ricardo Rojas (más moderado y centrado en la identificación de las potencias aliadas con la civilización y la libertad) y de Alberto Gerchunoff (anti-yrigoyenista, pedía incluso la renuncia del presidente) respecto de la política del oficialismo radical.

³⁰⁵ Docente, jurista, funcionario, escritor y diplomático, tuvo una destacada trayectoria institucional, si bien su participación en la AWBA no ha sido suficientemente reconocida. Se graduó de abogado en 1910 y de Doctor en Jurisprudencia en 1911. Antes había sido designado Escribano por la Suprema Corte de Justicia de Buenos Aires. Fue Director General del Registro Civil de la Provincia de Buenos Aires de 1910 a 1914 y vicepresidente del Consejo Nacional de Educación. Ejerció, en sus primeros años de graduado, en la Cátedra de Literatura en el Colegio Nacional de La Plata (1912), fue luego Profesor de Derecho Civil en las Universidades de Buenos Aires y La Plata (en esta última desde 1914 en adelante), primer director del Instituto de Altos Estudios Jurídicos de la UNLP, Miembro del Consejo Superior de esa alta casa de estudios (1923) y luego presidente de la misma en 1938. Fue también presidente de la Junta de Estudios Históricos de la Provincia de Buenos Aires, Director de la Revista “La Ley”, Miembro de la Comisión de Reformas al Código Civil de 1926, Miembro Colaborador permanente de la rama Argentina de la *International Law Association*, Miembro vitalicio de la *Société de Législation Comparée* de Francia, etc.

³⁰⁶ Teniendo en cuenta que el jefe de redacción de la Revista era J. Zanné, probablemente estas editoriales hayan salido de su pluma, si bien no están firmadas por él.

contratar los “elementos” necesarios para llevar a cabo las funciones, principalmente y a causa de la guerra, artistas y cantantes formados en la obra wagneriana:

La comisión artística del Colón en vez de poner remedio al mal mediante un verdadero “sistema terapéutico”, es decir obligando a la empresa a seleccionar los elementos desde el director de orquesta hasta el último instrumentista, y darles todas las facilidades para triunfar en su cometido, ha creído más oportuno curar la enfermedad suprimiendo el enfermo.³⁰⁷

En consecuencia, se pondera la necesidad de que el teatro sea nacionalizado para que se intensifique en su dirección las funciones artísticas y se reduzcan las facultades del concesionario, “quien se vería obligado a presentar el repertorio y el elenco en las condiciones que un teatro de primer orden exige, y hacer que uno y otro no fuesen ilusorios sino reales”.³⁰⁸

Por otro lado, el empresario debe apuntar a ser –además de atender lógicamente sus intereses materiales– prácticamente un aficionado con intereses artísticos: “Trátase solamente de hallar a quien sepa fusionarlos, *financiero práctico injertado en artista*, en hombre de buen gusto, sensible a los matices espirituales. Esa es la misión del empresario, misión que se agranda todavía en un teatro de primer orden como el Colón”.³⁰⁹ Al ser esta última opción poco probable, ya que “es raro hallar un empresario salido de las filas del arte, y cuando así sucede pronto olvida su origen”,³¹⁰ es menester que se pondere la misión del director artístico, idealmente independiente del empresario, tanto en la elección de las obras como en la supervisión de la calidad de su interpretación y en la selección de los elementos teatrales.

Este último ideal, el de la función del director artístico –que se supone debería regir a cualquier teatro–, sumaría una mayor importancia en el teatro lírico, es decir en “un teatro que une el elemento dramático al musical” y máxime si se trata de uno de índole municipal, donde existe una comisión administradora que vigila (la intención es “debería vigilar”) el

³⁰⁷ “La temporada del Colón en el presente año”, RAWBA, n° 14, abril de 1918, p. 2.

³⁰⁸ “Lo que debe ser un teatro municipal”, RAWBA, n° 15, mayo de 1918, p. 2.

³⁰⁹ *Ídem*. El énfasis es mío.

³¹⁰ “La dirección artística en los teatros municipales”, RAWBA, n° 16, 1918, p. 1.

cumplimiento de los contratos. Sin un director artístico, la articulación entre la comisión y los empresarios concesionarios se juzga problemática, cuando no perniciosa:

Entre la Comisión Administradora del Colón y la empresa, ¿qué lazo de orden artístico en la actualidad existe? [...] Ni los empresarios son técnicos, ni suelen serlo los miembros de la comisión administradora, de ahí que en la selección del elenco, repertorio y detalles escénicos, no presida siempre el criterio que exige una escuela de artes, que es lo que debe ser todo teatro municipal. La empresa, bajo el mandato de casas editoriales extranjeras o atenta solo a lo que le produce beneficios elige obras y cantantes que la comisión del teatro municipal, acepta o rechaza en virtud de razones que por ausencia de un asesor técnico, pocas veces puede fundamentar.³¹¹

Para ilustrar esta dinámica que –según juzgan– excluye la mediación y autoridad de un director artístico o “técnico”, la editorial de la revista toma un ejemplo, que, a fin de hacerlo más legítimo, no se relaciona con la obra wagneriana directamente sino con el compositor italiano Giacomo Puccini (aunque en rigor de verdad, Puccini era un gran admirador de Wagner). Al parecer, esa misma temporada, la Comisión del Teatro rechazó la oferta de puesta en escena de varias obras de este compositor, “hasta tanto las mentadas obras” no obtuvieran “los sufragios favorables del público [...]”. Lo cual –según los wagnerianos– implicaba decir “hasta tanto que el público de cierto teatro de Roma no se declare en pro de las últimas novedades puccinianas, la comisión no las admite”.³¹²

En cuanto a los músicos y artistas, queda claro que la propuesta es que el mismo teatro sea una “escuela de arte” y forme ella misma los “elementos” que necesita para poner en escena las obras que se seleccionan, sin depender de los extranjeros (y de circunstancias desfavorables como una guerra...). Claro que ello formaba parte del proyecto de nacionalización del teatro, que debía ser paulatino y reflexivo. Dicho proyecto “debe tener en cuenta que es necesario, ante todo, ‘independendizarlo’ de los elementos que se oponen a que tenga vida autónoma y propia, sin alcanzar ese deseo, por supuesto, un carácter de xenofobia antiartística e irracional”.³¹³ En este sentido, en cuanto a las audiencias, el destinatario de estos espectáculos debía ser el pueblo, según se declara un verdadero teatro

³¹¹ *Ídem*, p. 2.

³¹² *Ídem*, p. 2.

³¹³ “Lo que debe ser un teatro municipal”, RAWBA, n° 15, mayo de 1918, p. 2.

municipal debe ser “[...] institución de un pueblo, debe responder a las modalidades propias de dicho pueblo”.³¹⁴

Este proyecto mantiene una semejanza con las representaciones del teatro ideal en Rusia, donde se esperaba también que el teatro fuera “del pueblo”.³¹⁵ Al mismo tiempo, la búsqueda de independencia económica recuerda los graves problemas financieros que debió contraer el propio Wagner para financiar su teatro en Bayreuth, y que terminó por buscar la ayuda oficial del gobierno alemán recientemente constituido con tal de hacer frente a los acreedores.

La propuesta de la sacralización del arte, que hemos visto anteriormente y que se relaciona con la representación del teatro como un templo, vuelve a hacerse presente en tanto se mantiene el principio de intentar sustraer estas “fiestas espirituales” de los intereses económicos:

El Teatro Colón en su calidad de teatro municipal, o sea como institución que la Municipalidad de Buenos Aires erigió desinteresadamente a fin de dar al arte lírico-dramático todas las facilidades de desarrollo y perfección, se ha convertido en fuente de ingresos para la Municipalidad, en inmueble cuyo alquiler contribuye a la formación del presupuesto. No es esa la verdadera misión de un teatro municipal. Todo teatro municipal debe ser, no uno de entre tantos particulares, en los cuales las empresas comerciales hacen y deshacen a su antojo con vistas puramente mercantiles. Debe ser una verdadera “escuela de arte” en la cual los intereses artísticos predominen sobre todos los demás. Su misión cultural es importantísima.³¹⁶

En 1919, se hizo nuevamente el pedido al Intendente para realizar un proyecto de conciertos sinfónicos y para la organización de una orquesta sinfónica municipal, proyectos que quedaron otra vez en estudio en el Concejo Deliberante. Llambías había propuesto una donación de 2.000 pesos m/n para contribuir a la celebración de los proyectados conciertos sinfónicos y, suspendidos éstos, la donación fue aplicada por voluntad del intendente a las audiciones de la “Asociación de Música de Cámara” de Montevideo.

³¹⁴ *Ídem.*

³¹⁵ Para un examen de ello, véase, CAPÍTULO 4, donde desarrollamos brevemente los usos de Wagner en Rusia, relacionados con la funcionalidad revolucionaria del teatro.

³¹⁶ “Lo que debe ser un teatro municipal”, RAWBA, n° 15, mayo de 1918, p. 1.

Sólo cuando se supo que la Gran Guerra había concluido, la AWBA decidió iniciar una fuerte “campana pro-Wagner” (MBAWBA, 1919: 12-14), ya que entre los años 1919 y 1920 aún seguían vigentes las prohibiciones de ejecutar las obras del compositor alemán. Ahora se responsabilizaba de estas operaciones de censura a las casas editoriales de música del extranjero (“cuyos fines si no hubiesen sido declaradamente mercantiles acusarían un relajamiento estético e intelectual completo”) y a los críticos reproductores de tópicos vulgares –según ellos–:

[...] que en su tiempo fueron considerados como armas formidables contra la reforma wagneriana, pero que, poco a poco, cayeron en el descrédito y el olvido, a medida que la obra del genio fue mejor comprendida, a medida que rodeó a sus sistemáticos impugnadores el silencio que su propia negatividad propició (MBAWBA, 1919: 13).

Entre esos publicistas había vuelto a hacerse oír Max Nordau, de quien se había publicado (bajo una voz local que lo tradujo, probablemente E. de la Guardia) un artículo titulado “El crepúsculo de Wagner” (“La Nación”, 22/04/1919), donde ligaba la obra del compositor alemán con los orígenes de la Gran Guerra. La repuesta provino –a petición de la C. D. de la AWBA–,³¹⁷ de la pluma del propio de la Guardia, quien intentó contestar a dicha postura en un extenso folleto titulado “La guerra en la música. El odio a Wagner” (1919), publicado por la Asociación.

Luego, la Asociación inició, a través de su publicación oficial, la difusión de una encuesta (al modo de “Nosotros”) enviada a destacados músicos, literatos, artistas y críticos del país y el extranjero, denominada “Encuesta acerca de la exclusión sistemática de las obras de Wagner de los teatros líricos del mundo”.³¹⁸ Desde julio de 1919 y hasta entrado el año 1920, la Revista se ocupó de publicar las numerosas respuestas recibidas³¹⁹

³¹⁷ “No por la importancia que pudiese encerrar en sí el lamentable artículo sino por el prestigio del diario en cuyas páginas había aparecido” (MBAWBA, 1919: 13).

³¹⁸ La encuesta contenía las siguientes preguntas:

- 1) ¿Cree usted que la exclusión de las obras de Wagner está justificada?
- 2) ¿Cree usted que es posible excluirlas de un repertorio sin afectar el nivel artístico del mismo?
- 3) A juicio suyo, ¿de qué modo podría hacerse [sic] cesar esa guerra artística? (RAWBA, 07/1919: 1).

³¹⁹ Se publicaron las respuestas de Ángel Gallardo, Juan Pablo Echagüe, Alfonso Broqua, Próspero López Buchardo, Gastón Talamón, Ángel Masini-Pieralli, Augusto Bunge, Ángel Menchaca, E. de la Guardia, Alfredo Colmo, Juan Carlos Rébora, Roberto Gache, Alejandro Castiñeiras, Eduardo Fornarini, Guido Anatolio Cartey, Víctor Mercante, Alberto Machado, Salustiano Frías, Eugenia Vas Ferrerira, Rafael Arrieta, Telmo Vela, Víctor Pérez Petit, J. Octaviano, Rafael Dediego, Eduardo Risler, Julio Lerena Juanicó,

(seleccionando, por supuesto, aquellas que claramente creyeran en la reincorporación de Wagner a los repertorios operísticos).

Finalmente, en 1920, los wagnerianos de la AWBA festejaban la reincorporación de la obra:

Toda la campaña contra la obra del maestro de Bayreuth, en la que se combinaron, más que móviles patrióticos y sinceros, otros de orden comercial por parte de ciertos editores, y mezquindad y envidia en lo que se refiere a la actitud de ciertos músicos, se vino abajo sin ruido y sin gloria (MBAWBA, 1920: 11).

De hecho, ese año se llevaría a cabo la primera transmisión radiofónica de la mano de los “Locos de la Azotea”, entre los cuales se encontraba un vocal de la AWBA, E. T. Susini, quien, posiblemente, tuvo algo que ver en la elección de *Parsifal* para la emisión inaugural.

3. La colectividad catalana y la Asociación Wagneriana

En primera instancia, el grupo de catalanes radicales se había encargado de proporcionar un hogar físico a la Wagneriana, desde la sede del IECBA hasta la del Ateneo Hispanoamericano (de 1913 a 1915).

Para hacer efectivas las relaciones y el uso del salón del “Ateneo Hispanoamericano”, Ramón Guitart había pedido la admisión como socio en dicho Ateneo (AAWBA, Libro I, 07/11/1915).³²⁰ A finales de 1915, quizás por el acrecentamiento del sentimiento nacional en los catalanes y el auge del pensamiento hispanófilo en la comunidad inmigrada española, es probable que haya ocurrido un distanciamiento entre los directivos del Hispanoamericano³²¹ y los catalanes o directivos de la Wagneriana:

Algunos compañeros hicieron algunas observaciones sobre las *definiciones* del local del Ateneo Hispanoamericano para nuestros fines, y sobre este punto se cambiaron algunas impresiones (AAWBA, Libro I, 04/11/1915).

Roberto Giusti, Raúl Monteros Bustamante, Alfredo Bianchi, Alberto Nepomuceno, Alfonso Par, Albert Roussel, Vincent D’Indy, Gabriel Grovlez, Romain Rolland, Leopoldo Lugones, entre otros. Véase, Anexo.

³²⁰ La gratitud hacia los directivos de esta institución, por el préstamo del salón, quedó demostrada en una velada dedicada a dicha entidad (27/10/1913).

³²¹ Como vimos en el Capítulo 3, dos años más tarde, Leonart Nart tendría problemas con esta asociación a la hora de impartir sus conferencias sobre la lengua catalana.

Por entonces, se creyó conveniente trasladar la sede al Ateneo Nacional (inaugurado en 1913 por David Peña). Finalmente, desde 1916, quedó estable la sede del salón La Argentina, una entidad filantrópica. Justamente, a partir de ese año, la participación de los catalanes en la comisión directiva de la AWBA³²² decreció, probablemente porque –como vimos en el Capítulo 7–, Lleonart Nart y el grupo afín de catalanes se reincorporaron al *Casal Català*, iniciando una campaña catalanista más fuerte. Sin embargo, las relaciones de la Wagneriana con la colectividad nucleada en el *Casal Català* permanecieron vigentes.

En principio, la conexión con el *Orfeó Català del Casal Català* fue intensa a partir de 1917. Durante ese año, el cuerpo coral abrió y cerró las funciones anuales de la Asociación con dos conciertos, cuyo repertorio se centró en canciones catalanas populares (30/03/1917) y obras variadas (19/12/1917). El concierto de finalización mereció una nota completa bajo el título “La clausura del año artístico 1917 en la AWBA”, donde se reseñaba la actualidad del *Orfeó* y la interpretación ofrecida (RAWBA, 01/1918: 6). La actividad de este coro catalán comenzó a ser objeto de difusión asidua en la RAWBA a partir de 1918, cuando Zanné asumió el cargo de jefe de redacción. En la programación anunciada para ese último año, se otorgó al *Orfeó* un rol preponderante en la propuesta coral:

La música *orfeónica* [cursivas mías] ocupa también su lugar en el programa del presente curso. No hay que encarecer la importancia de las audiciones corales a celebrarse en nuestra institución, encomendadas al *Orfeó Català del Casal Català* de Buenos Aires, pues ella es evidente. El *Orfeó Català*, de cuya reorganización se ocupó el maestro Pedro Bosch, ocupa distinguido lugar entre los orfeones organizados en Buenos Aires por las colectividades extranjeras (RAWBA, 01/1918: 4).

En otra nota de ese mismo número, se vuelve a señalar al *Orfeó*:

Sabemos que la Comisión directiva del *Orfeó Català del Casal Català* de esta capital, se propone incluir en su repertorio composiciones corales de los maestros argentinos,

³²² En febrero de 1916, la C. D. de la AWBA se renovó, constituyéndose de la siguiente manera: Carlos López Buchardo (presidente), C. Grassi Díaz y Roberto Carman (vicepresidentes), Julio Répide (secretario), Carlos Rodríguez (pro secretario), J. Lleonart Nart (tesorero), C. Mones Ruiz (contador), Ernesto de la Guardia (director artístico), y Rafael Gironde, J. Carlos Rébora, Orestes Siutti, Daniel Peluffo, F. Corbellani y Carlos López Rocha (vocales). Esta nueva comisión marcó un quiebre respecto a la interior por varias razones: en primer lugar, por rol de Lleonart Nart (tesorero); en segundo lugar, por el recambio, la salida y la entrada de nuevos nombres en puestos directivos, y, finalmente, por la vuelta de la figura institucional de la dirección artística, que fue, en definitiva, la vuelta de Ernesto de la Guardia, al menos hasta 1917.

de los cuales ha solicitado el concurso. Aplaudimos la iniciativa, que constituye un estímulo y a más un homenaje a los compositores nacionales (RAWBA, 01/1918: 7).

Si bien el coro catalán no volvió a actuar para la Wagneriana en los años sucesivos, sus actuaciones fueron reseñadas en la sección “Movimiento Musical” (RAWBA, 03/1918: 6-7 y 07/1918: 10). En abril de 1918, la revista publicó una invitación, firmada por el propio Josep Lleonart Nart y Ramón Mas (presidente y secretario, respectivamente, del *Orfeó Catalá*), a todo aquel que quisiera participar de un concurso de música argentina y catalana organizado por dicho cuerpo coral. Las bases de este concurso, que el artículo transcribe, comunicaban el otorgamiento de dos premios, uno para composición catalana y otro para una pieza argentina (cada una premiada con 300 pesos m/n, ambas para cuatro o más voces mixtas, sin acompañamiento de instrumento). El mencionado concurso convocaba obras que serían ejecutadas en un festival por el coro catalán. Incluso las obras pertenecerían a esta entidad por el término de un año. El jurado estaba integrado por López Buchardo, Miguel Mastrogiani, Josep Rodoreda, Jerónimo Zanné y Pedro Bosch –director coral del *Orfeó*. A primera vista, esta convocatoria parecía mostrar un anhelo de confraternidad entre las instituciones, probablemente la propuesta –iniciada por la entidad musical catalana– también apuntaba a difundir la existencia del *Orfeó* y la música catalana en Argentina.

Ese mismo año, y durante 1919, la revista también se hizo eco de los numerosos conciertos (once en total) del “Trío Barcelona” –conjunto instrumental de cámara contratado y traído desde Barcelona (IMAGEN 36)– (RAWBA, 07/1918: 4; 07/1918: 5 y 7; 09/1918: 18; 06/1919: 2; 07/1919: 7; 08/ 1919: 11; 09/1919: 8-9; 10/1919: 14). En la Memoria de 1918, la C. D. agradeció a los socios por solventar estas audiciones, que se repitieron al año siguiente:

Ha de agradecer igualmente la comisión directiva a los señores socios, la eficacia del apoyo prestado por los mismos al éxito de las audiciones extraordinarias que en número de 3 –dos del trío Barcelona y otra del barítono Armand Crabbé– se han efectuado independientemente de los programas mensuales, solventándose así las dificultades financieras [...] (MBAWBA, 1918: 6).

Otra visita que llenó las páginas de la RAWBA fue la de Miquel Llobet (RAWBA, 07/1918: 8; 08/1918: 2; 01/1919: 6), Emilio Pujol (RAWBA, 06/1919: 2 y 07/1919: 2) y el violinista Juan Manén (RAWBA, 07/1919: 4-5). No tenemos registro de las repercusiones de las visitas del violoncelista Gaspar Cassadó (06/09/1920, 27/09/1920 y 29/11/1920) y los pianistas José María Franco (27/09/1920 y 29/11/1920), Ricardo Viñes (04/10/1920 y 13/10/1920) y Paquita Madriguera (01/12/1920).

Por otro lado, las actividades de la “Asociación Argentina de Música de Cámara”, también encontraron amplio eco en la RAWBA. Si bien se trató de una institución con vocación argentina, cabe recordar que la fundación estuvo a cargo de los catalanes Joan Llonch y León Fontova.³²³

Según señalamos, el protagonismo de Jerónimo Zanné se vio fuertemente incrementado durante el año 1918, al ser nombrado jefe de redacción de la Revista y encargado del ciclo de conferencias wagnerianas, pronunciadas en los meses de abril, mayo, junio y octubre:

08/04/1918: “Los genios multiformes. Wagner halla en el teatro la síntesis de su arte”

06/05/1918: “Wagner, dramaturgo y mitólogo”

03/06/1918: “Wagner músico”

21/10/1918: “Wagner filósofo y crítico”.

Estas conferencias tuvieron amplia repercusión, no sólo en la RAWBA (04/1918: 3; 05/1918: 2-3; 06/1918: 3-4; 07/1918: 4-5; 11/1918: 5), sino también en *Ressorgiment* (05/1918: 362), órgano de difusión de los “catalanes de América” de Buenos Aires.³²⁴ (RAWBA, 03/1918: 4-6).

3.1 Cirilo Grassi Díaz

Probablemente, Cirilo Grassi Díaz haya sido la persona que mantuvo relaciones más estrechas con el grupo de catalanes y quien –como hemos visto en el Capítulo 7–, quedó cautivado por su activismo cultural.

³²³ Véase, CAPÍTULO 6.

³²⁴ Anteriormente, *Ressorgiment* había difundido otra conferencia de Zanné sobre Schumann (09/1916: 29).

De origen uruguayo (Las Piedras, 1883 - Buenos Aires, 1970), emigró a Buenos Aires después del estallido de la guerra civil en su país en 1904. Su pasión por la música pareció haberse iniciado desde muy pequeño, según narra en una entrevista realizada en 1968:

Mi padre era suizo y muy aficionado a la ópera, en 1890 [...] recuerdo que yo, que tenía siete años, quedé muy sorprendido cuando me invitó a acompañarlo. “Van a dar Guillermo Tell –anunció– y la historia nos conmueve a todos los helvéticos” [...] El escenario, la orquesta, las voces, los decorados y las luces me impresionaron profundamente. Había nacido en mí una vocación a la cual obedecí devotamente durante el resto de mi vida [...] Para abreviar, me vi obligado a emigrar a la Argentina y en 1912 el destino vino al encuentro de mis aspiraciones.³²⁵

Las simpatías de Grassi Díaz quedaron manifiestas, primero, en su permanente recuerdo del rol de los catalanes en la formación de la Wagneriana. Concretamente, una de sus primeras expresiones de admiración se encuentra en su petición de asociar la AWBA al *Casal Català*, como respuesta a la previa adscripción societaria de la entidad catalana a la institución musical en 1916:

El Sr. Grassi Díaz mociona para que esta Asociación se inscriba como socio activo del *Casal Català* correspondiendo a la inscripción de ese centro entre nuestros asociados. Esta idea fue aprobada sin discusión (AAWBA, 13/03/1916).

Petición que fue aprobada en septiembre del mismo año (AAWBA, 07/09/1916). Por ese tiempo, ya casado y con tres hijos, Grassi Díaz había comenzado a animar en su descendencia la pasión por la música, como puede observarse en la IMAGEN 36, donde la familia posa junto a los miembros del Trío Barcelona, como vimos, contratados por la Wagneriana durante los años 1918 y 1919.

Su perfil como funcionario y empresario teatral (desconocemos sus fuentes de ingresos previas), comenzó a desarrollarse a partir de los años 20, cuando la sociedad de empresarios Da Rosa-Mocchi³²⁶ volvió a obtener la concesión del Teatro Colón (1923). Desde entonces, integró la Comisión Administradora del Teatro desde 1924 hasta 1929, año

³²⁵ “Del brazo con los genios. Un testigo del arte lírico de este siglo”, *Revista Clarín*, febrero de 1968, p. 22.

³²⁶ Sobre estos empresarios véase, CAPÍTULO 8 y, en este mismo capítulo, Apartado sobre *Parsifal*.

en que renunció por causas desconocidas. Durante esos años, fue cuando quedaron efectivizadas las propuestas de creación de una orquesta, coros y cuerpo de baile propios del teatro (SUÁREZ URTUBEY, 1961: 79-80). Retomó luego su participación en el teatro como administrador, en 1933, cuando asumió el célebre Directorio presidido por Victoria Ocampo, Alberto Prebisch y Constantino Gaito (luego reemplazado por Rafael González). Continuó ininterrumpidamente en ese puesto hasta 1943, cuando fue desplazado debido a la intervención del teatro, hasta que asumió como director general en junio de 1946 (hasta 1949). Después de la Revolución Libertadora, volvió a ocupar el cargo de director (interventor) hasta 1956. Esta larga relación de Grassi Díaz con el Colón lo motivó a declarar que fue “un cargo que desempeñé [...] al punto que los caricaturistas de la ciudad hablaban de que me ‘eternizaba’ en el cargo”.³²⁷ En 1952, fundó el Mozarteum Argentino, dirigió el Teatro Coliseo (1960-1962) y el Teatro San Martín (1962-1967).

IMAGEN 40

Familia Grassi Díaz y Trío Barcelona



Fuente: http://en.geneanet.org/gallery/?action=detail&rubrique=portraits&id=226965&desc=cirilo_grassi_diaz

Nota: Sentados de izquierda a derecha: Elsa Siutti, Sara Siutti, Sarita Grassi-Díaz, Sigfrido Grassi-Díaz, Cirilo Grassi-Díaz (jefe de la familia). Parados: los tres miembros del “Trío Barcelona”: Vives, Perello y Marés. Foto suministrada por Orestes Walter Siutti.

³²⁷ “Del brazo con los genios. Un testigo del arte lírico de este siglo”, *Revista Clarín*, febrero de 1968, p. 22.

Esta trayectoria de vida parece dialogar con aquella representación del artista-empresario (en este caso devenido en funcionario-aficionado), que, como vimos, promulgaban los wagnerianos durante la década del 10, en vistas a lograr un teatro que pudiera ser independiente del mercado.

4. Jerónimo Zanné, entre el norte y el sur

Según hemos podido constatar en los apartados y capítulos anteriores,³²⁸ la trayectoria de Jerónimo Zanné (Geroní Zanné i Rodríguez) se vio mayormente ligada al periodismo cultural surgido en torno al *modernisme* literario (producción de artículos de opinión, crónicas y reseñas bibliográficas) y, fundamentalmente, a la escritura poética, aunque también de novelas breves. Es posible identificar, en estos géneros discursivos utilizados por Zanné, su voluntad reflexiva en torno a la formación de una nacionalidad catalana en el contexto del proceso de *nation-building* alternativo al español, que emergió a partir de lo que hemos visto como la *Renaixença* cultural y lingüística (en torno a 1860) y que se agudizó a partir de los acontecimientos de 1898. Al mismo tiempo, como examinamos para el caso de Ricardo Rojas,³²⁹ ambos compartieron –la sociabilidad porteña desde la década de 1910–, una reflexión sobre la nación que se vio alimentada (entre otras influencias) por la estética wagneriana, en cuanto a recursos simbólicos provenientes de representaciones similares sobre lo que debía ser un teatro lírico, el artista como líder o la obra de arte total.

Zanné cursó sus primeros estudios en Barcelona, obtuvo el título de Bachiller en Lleida en 1890 e inició estudios de Derecho y Letras en la Universidad de Barcelona,

³²⁸ Véase, CAPÍTULOS 4 (formación, carrera y surgimiento del movimiento wagneriano en Barcelona), 6 (su participación en la comunidad catalana) y 7 (su participación en la Wagneriana de Buenos Aires).

³²⁹ Hasta el momento, carecemos de evidencia que nos permita dar cuenta de un diálogo o intercambio epistolar entre ambos intelectuales –tanto en la Casa Museo-Instituto de Investigaciones Ricardo Rojas, como en el Fondo Documental de Zanné perteneciente al Archivo Nacional de Catalunya. Sin embargo, probablemente el hecho de frecuentar las sociabilidades propias de la juventud modernista (porteña y barcelonesa, respectivamente) de la época, los haya contactado con una serie de lecturas similares en cuanto a la discusión y divulgación de la estética wagneriana, en principio los escritores franceses E. Schuré –ligado al esoterismo– y el grupo literario vinculado al simbolismo. Zanné tradujo del francés *L'art de Richard Wagner* de Alfred Ernst y *Richard Wagner: poète et penseur* de Henri Lichtenberger, esta última traducción de carácter inédito (LLEONART GIMÉNEZ, 1936: 15) En efecto, como examinamos en el CAPÍTULO 4, la influencia de Wagner trascendió tempranamente la música y fue muy importante en la literatura, la filosofía, la dramaturgia, la pintura, etc, siendo París el primer centro cultural wagneriano.

estudios que –en forma similar a Rojas– abandonó al cabo de dos años. Sus primeras colaboraciones periodísticas fueron sobre el ámbito musical: en 1892, con motivo del estreno de *Lohengrin* en Sevilla, publicó, en la revista “El Baluarte”, el artículo “Algunas ideas sobre la música de Wagner”. Sobre su gran admiración por el compositor alemán, comentaba la editorial de *Ressorgiment*, revista en la que participó: “Fue él quien en colaboración con Joaquim Pena incorporó a Cataluña la obra de Wagner, empresa por la cual luchó con fe de iluminado”.³³⁰

La trayectoria intelectual y literaria de Zanné puede remontarse a su participación en el movimiento estético-literario conocido como modernismo –o *modernisme* catalán. En el *magazine Joventut*, fue responsable de la crítica literaria y teatral y se propuso dar a conocer la poesía francesa contemporánea, entre otras novedades. Anteriormente, había convivido en el cenáculo de *L’Avenç*, cuyas publicaciones seguían los fines literarios y patrióticos que sus dirigentes catalanistas se habían propuesto (LLEONART GIMÉNEZ, 1936: 15). Su producción poética transcurrió inicialmente en Barcelona, obra por la cual es actualmente reconocido como uno de los escritores modernistas más interesantes, aunque poco recordado. Fue miembro fundador, bibliotecario y vicepresidente de la Asociación Wagneriana de Barcelona, creada en 1901, y tradujo dramas wagnerianos al catalán, además de otros poetas italianos y franceses.

En 1913, Zanné decidió alejarse de su tierra natal y partir hacia Buenos Aires. Se conoce muy poco sobre las causas por las cuales habría decidido emigrar. Algunos autores mencionan la posibilidad de haberse sentido marginado respecto al auge del *noucentisme*, o señalan la existencia de problemas personales: “Su temperamento no era de divulgar cosas de su vida. Demasiado caballero, y esta virtud de no querer saber nada de nadie, era como una obsesión que respeté siempre. Que algún suceso ocurrió, no podemos dudarlo” (LLEONART GIMÉNEZ, 1936: 22; MANENT, 1992: 291). Según ROCAMORA (1992: 74), Zanné “fue el máximo poeta catalán de la emigración, vida de soledades, llena de amarguras en un exilio crudo y adverso”.³³¹ Sin embargo, su actividad en Buenos Aires fue

³³⁰ “En la mort de Jerònim Zanné. Noticia bio-bibliográfica”, *Ressorgiment*, n° 215, junio de 1934, p. 3483.

³³¹ Si bien Zanné era un activista del catalanismo “cultural” en Barcelona –en tanto la reivindicación de la lengua catalana constituía un claro signo de ello y su labor de traducción en ese sentido fue muy prolífica–, su posible condición de exiliado no habría sido resultado de un contexto de persecución política generalizada en su partida, sino de su activismo en Argentina. Sería necesario explorar a qué se debió su exclusión (estética y

extremadamente prolífica, sobre todo la relacionada con la gestión cultural, el periodismo y el activismo artístico catalán. Al mismo tiempo, según los numerosos obituarios de la revista *Ressorgiment*, los homenajes y los artículos de demostración de afecto, admiración y dolor, fue una figura relevante y muy querida por la colectividad catalana –afín al separatismo– de Buenos Aires. Algunas semanas posteriores a su fallecimiento, el *Casal Català* de Buenos Aires colocó su retrato en la “Galería de los catalanes ilustres” y continuó realizando homenajes a su figura en los años sucesivos.

En Buenos Aires, sus actividades giraron en torno a la dirección que ejerció en la revista “Correo Musical Sudamericano”³³² (1915–1919), la secretaría de la AWBA –desde donde brindó numerosas conferencias sobre Wagner y dirigió la revista de la Asociación desde 1918 hasta 1926– y sus numerosas colaboraciones en otras publicaciones de arte y cultura, así como en la prensa catalana (*Ressorgiment*, *Catalunya*, “La Revista de música”, “La Guitarra”, “El Mundo del Arte”, “Álbum Musical Orfeo”,³³³ “Música de América” y “La Quena”, entre otras). Asimismo, su colaboración en la lucha por la autonomía de Cataluña continuó vigente en las tierras australes de América. Hipòlite Nadal i Mallol –uno de los fundadores de *Ressorgiment*– escribió, en un artículo sobre Zanné, “Yo no sabría si alabar más la obra literaria de Zanné o su patriotismo”.³³⁴ En efecto, a su llegada, se sumó al flamante Instituto de Estudios Catalanes, fundado por Josep Lleonart Nart un año antes, y por el entonces grupo escindido del *Casal Català*, grupo que se reintegraría plenamente a este último a partir de 1916.³³⁵

Como mencionamos en el Capítulo 6, el 21 de diciembre de 1918, una vez finalizada la Gran Guerra, los “catalanes de América” de Buenos Aires publicaron un manifiesto dirigido al pueblo argentino, donde declaraban su posición de apoyo a la *Mancomunitat* de

quizás, al mismo tiempo, política) o marginación en el campo intelectual barcelonés. Posiblemente, también cabría entender su partida como una forma de autoexilio, en tanto “acto voluntario de expatriación fundamentado en un cambio radical de circunstancias” (SZNAJDER y RONIGER, 2013: 34).

³³² “Al crearse el Correo Musical de Sudamérica [sic] –una lujosa revista de información y crítica artística– Jerónimo Zanné va a ser nombrado jefe redactor de la misma” (LLEONART GIMÉNEZ, 1936: 25). Dirigida por A. Breyer, relacionada, presumiblemente, a la casa de pianos de la misma firma comercial familiar.

³³³ Esta revista estaba dirigida por Josep Maria Vázquez, músico y pedagogo catalán, quien, como vimos, se desempeñaba como profesor en el Instituto Musical Fontova (véase, CAPÍTULO 6). “Siempre tuvo [Zanné] un recuerdo de agradecimiento para los hermanos Fontova, donde en su Conservatorio encontró la ayuda que necesitaba en aquellos días” (LLEONART GIMÉNEZ, 1936: 25).

³³⁴ Hipòlite Nadal i Mallol, “Zanné patriota”, *Ressorgiment*, n° 215, junio de 1934, p. 3486.

³³⁵ Véase, CAPÍTULOS 6 y 7.

Cataluña y pedían comprensión y respeto por la causa que defendían. Según indica la nota editorial de *Ressorgiment* de 1968, así como J. LLEONART GIMÉNEZ (1936: 44), este documento fue redactado por Zanné, firmado por los catalanes de América –entre ellos constatamos la firma de Zanné– y reproducido en los diarios más importantes de la capital (“La Nación” y “La Prensa”), y en la mencionada revista en enero de 1919.³³⁶

Por entonces, Cataluña había presentado, a fines de 1918, un proyecto de autonomía política a las cortes españolas. La Comisión examinadora del mismo elaboró un plan alternativo (el oficial contemplaba poco del original), desestimado en el Congreso por los parlamentarios catalanes. En Argentina, los “catalanes de América” se encargaron de divulgar este acontecimiento y apelar a la solidaridad de la causa. Lo expresaron en el mencionado manifiesto que fue repartido profusamente entre las principales instituciones sociales, políticas y culturales del país, provocando el recelo de la colectividad inmigrante española. Cincuenta años más tarde, fue publicado, nuevamente, en conmemoración de este suceso.

Simultáneamente, Zanné escribió y publicó en la revista “Nosotros” un ensayo de 20 páginas de extensión, donde desarrollaba los móviles que –según el grupo que representaba– llevaban a un gran sector de los catalanes (dentro y fuera de Cataluña) a buscar la autonomía y eventual independencia. Estos pueden sintetizarse en la expresión tomada del manifiesto “El autonomismo catalán se apoya en las siguientes bases: en la Historia, en el Descontento y en la Voluntad” (ZANNÉ, 1919: 87). En este sentido, Zanné señalaba que la voluntad autonomista se acrecentaba cada vez más a causa de la ceguera (según el concepto de “mal gobierno” en el Antiguo Régimen) del gobierno centralista español. Rescataba la experiencia vasca “en lo que concierne a las nacionalidades que no desean desaparecer en un naufragio que a cada instante que transcurre, parece más inminente” (ZANNÉ, 1919: 89). Después de exponer razones históricas (que incluían la comparación con las ex colonias americanas, comprendiendo el caso de Cuba, y donde la singularidad lingüística constituía un dato relevante), el escritor catalán refería las causas de su presente histórico:

³³⁶ “Los residentes catalanes al Pueblo Argentino”, *Ressorgiment*, n° 30, enero de 1919, pp. 479–480 y “Catalunya reclama la autonomía”, *Ressorgiment*, n° 629, diciembre de 1968, p. 10101.

¿Fracasarán, por reanudar los gobiernos centralistas su antigua y tradicional política de intransigencia y represión? ¿Se llegará al separatismo a consecuencia de algún cambio de régimen? ¿Se alcanzará un resultado parcial y transitorio? ¿Se aprovecharán los disturbios sociales para aplastar al nacionalismo triunfante? No podemos saberlo a la hora en que escribo estas líneas. Pero sí se puede afirmar que cuando un pueblo “quiere” tarde o temprano “consigue”. Y suele conseguir más cuanto más tarda. La solución depende ahora del centralismo. El Estado Catalán (autónomo o independiente) es sólo cuestión de tiempo (ZANNÉ, 1919: 93).

Podemos observar, en estas afirmaciones de Zanné, aquellos elementos que, según ANDERSON (1993), habrían sido necesarios para poder imaginar una comunidad nacional: en primer término, la desintegración de los imperios de vocación universal (el “reino dinástico”), y aquí se vincula concretamente con el cuasi extinguido Imperio español (a semejanza del Imperio ruso y austro-húngaro); en segundo término, la existencia de una lengua (la catalana) que no es la lengua de una comunidad religiosa, es decir una lengua sagrada (como sistema privilegiado de representación de la realidad, ANDERSON, 1993: 33); y en tercer término, la posibilidad de pensar narrativamente la historicidad de esa nación en un esquema de tiempo lineal, desde el pasado, el presente y con proyección hacia un futuro: “Si los estados son nuevos, e históricos, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es más importante” (ANDERSON, 1993: 28).

En cuanto a su faceta artística, Zanné ha sido uno de los pocos ejemplos de escritores influenciados por el parnasianismo en las letras catalanas e introductor de las novedades literarias europeas. Su labor se inscribió en una corriente culturalista, caracterizada, en su caso, por un intento de fusión de las influencias nórdicas y meridionales (CAMPS, 2000: 242). Su tendencia al clasicismo e influencia del latinismo se tradujo en la recuperación moderna de autores clásicos latinos (por ejemplo Horacio) y en la recepción *sui generis* del poeta italiano Gabriele D’Annunzio. Este latinismo no era entendido como un academicismo o un neoclasicismo, sino como una actualización del tiempo antiguo en los tiempos modernos (CAMPS, 1997).³³⁷ Así, la propuesta culturalista de Zanné intentó ir más allá de la interpretación decadentista y aristocratizante de G. D’Annunzio, para resaltar la misión de actualización clásica que podía encontrarse en la obra de este último (CAMPS,

³³⁷ Como indica esta autora, la recepción de D’Annunzio en Barcelona pasó por el tamiz del mundo literario parisino.

2010: 19). La fusión de las dos almas (la antigua y la moderna) alcanzaría el grado máximo en la recreación de la tragedia antigua. En este sentido, para el escritor catalán, D'Annunzio y Wagner eran los grandes referentes contemporáneos de esa recuperación clásica y de la unión entre el norte y el sur. En un artículo publicado en *Joventut*, en 1901, explicitaba su postura:

[...] entre el Norte y el mediterráneo, artísticamente hablando, y en términos absolutos, no existen barreras. ¿Quién negará en Wagner su visión sublime de Esquilo y de Dante? [...] El sentimiento del arte es universal, las analogías de temperamento agrupan a los hombres más alejados, armonizan los pensamientos, y constituyen un ambiente lleno de mutua simpatía, donde se siente y crea, y otros, sentidos y admirados, forman la nueva y escogida patria artística, sin nombre y sin lugar (ZANNÉ, 1901: 208).

IMAGEN 41

Zanné cronista en Barcelona



Fuente: <http://www.endrets.cat/autor/360/jeroni-zanne-rodriguez-ca.html>

IMAGEN 42

Zanné en Buenos Aires



Fuente: ROCAMORA (1991). Ver Anexo sobre Zanné.

En *El Poble Catalá*,³³⁸ formuló, de manera más precisa, su programa culturalista, como posibilidad de experimentación y recreación de los temas que ofrecía la tradición clásica y como búsqueda de una identidad cultural propia para Cataluña. Por ejemplo, en el artículo titulado *Llatinisme*, argumentó –en el contexto de un debate con Manuel de Montoliu– nuevamente la complementariedad entre la cultura latina y mediterránea (sur) y la gótica (nórdica), así como la oriental. Allí, señaló el error de los “modernos latinistas” que establecían una “genealogía mental” solo en las raíces de una Roma primitiva (Lacio) no “contaminada” con las sucesivas migraciones:

[...] para tales latinistas, la historia no es nada. No piensan que por prolíficos que fueran los hijos de Roma, no poblaron ellos solos nuestra tierra. No piensan que Catalunya estaba ya habitada antes de la conquista romana, no piensan en los invasores griegos, fenicios y cartagineses, no recuerdan las invasiones pos-romanas: la bárbara – usamos esta palabra en el sentido romano, no en el moderno– y la arábica, y además la inmigración judía, después de la destrucción de Jerusalem, dejando de lado la fusión

³³⁸ Véase, CAPÍTULO 3.

continua de razas que ocurre en los tiempos actuales... Nosotros somos el resultado de la fusión de todas estas razas (ZANNE, 1906: 1).

Así, Zanné parece señalar que en Europa cada nación ha sido y es una síntesis particular de sus migraciones, una fusión específica de lo que él consideraba el alma y la cultura latina y el alma y la cultura nórdica.³³⁹

Como hemos apuntado más arriba, en Buenos Aires, Zanné formó parte activa de la AWBA y de la sociabilidad generada en torno a ella. Durante los primeros años de esta entidad, tuvo un rol directivo importante y la posibilidad de recrear, en el contexto del exilio, su afición por la música wagneriana. Por ejemplo, en la revista de la Asociación editada durante 1914, sobresalió el aporte de Zanné y de Josep Lleonart Nart. Como hemos analizado, allí reprodujeron, por ejemplo, una conferencia del crítico musical Miquel Doménech i Español. En ella, se señalaba que Wagner había sido –entre todos los artistas– el que había logrado fusionar perfectamente el clasicismo y el romanticismo y que, en ello, había consistido gran parte de su carácter revolucionario. De este modo, Wagner personificaba en sí mismo una fusión –genial, según su admirador– particular entre lo nórdico y lo meridional.

En esta misma revista, también vimos que el escritor catalán mantuvo, en abril de 1914, una polémica de tono internacional con Max Nordau sobre la interpretación de *Parsifal*.

El teatro, como espacio físico, adquirió también para ZANNÉ (1926: 6) el carácter de templo en los dramas wagnerianos, al rescatar la cualidad “sacra” de la tradición griega: “en el teatro helénico, estrecha relación del gesto, de la poesía y de la música, no existió la superficialidad característica de los teatros modernos: para el pueblo dicho teatro era un culto, una religión estética, sin la liturgia de los templos, pero con su espiritualidad”.

³³⁹ En este sentido, se opone a las corrientes estéticas que por entonces remarcaban una separación irreductible entre estas dos formas culturales (Wilhelm Worringer, por caso). En España, esta postura estaba claramente representada por José ORTEGA y GASSET (1976 [1911]: 79): “Sí, donde concluye el español con su sensibilidad ardiente para las llamadas cosas reales, para lo circunscripto, para lo concreto y material; donde concluye un hombre sin imaginación empieza un hombre de ambiciones fugitivas, para quien la forma estática no existe, que busca lo expresivo, lo dinámico, lo aspirante, lo trascendente, lo infinito. Es el hombre gótico que vive de una atmósfera imaginaria. He ahí los dos polos del hombre europeo, las dos formas extremas de la patética continental: el *pathos* materialista o del Sur, el *pathos* trascendental o del Norte.

Cabe destacar el hecho de que el “Instituto de Estudios Catalanes” –como vimos, desde donde resurgió la Wagneriana porteña– había sido imaginado como un templo wagneriano. Cuando GRASSI DÍAZ (1963: 8) narraba uno de los momentos fundacionales de esta entidad –el de la consecución de un local físico en 1913– rescató la palabra de un entusiasta catalán: “mientras observaba el local, Pablo Henrich me decía: Esto no debe ser una sede, debe ser un templo. Y daba a su voz un extraño poder de convicción que infundía la mayor fe”.

9. Consideraciones parciales

La preocupación por la gestión cultural manifestada por los aficionados wagnerianos, así como por la difusión de arte wagneriano en tanto bien cultural, se plasmó en los estrenos de *Parsifal* (1913 y 1914).

Si en un primer momento pareció imponerse la urgencia del estreno, conseguir ser la ciudad y la competencia por convertirse en el teatro que lograra escenificar la última obra wagneriana, aquella cuyas restricciones legales la habían reducido a ser interpretada únicamente en Bayreuth –de acuerdo a los designios del maestro–; a medida que se concretaban los anhelos de los aficionados, se desataban sus posibles usos, los debates e intereses locales, las interpretaciones a las que *Parsifal* podía prestarse.

Dos fueron los debates que sobresalieron: definir qué era la música nacional (y quiénes debían hacerla) y cuál debía ser el rol del estado en la regulación de la cultura. El intercambio público epistolar entre C. O. Bunge y Lleonart Nart resulta significativo en este sentido, en tanto el primero buscaba las causas del “subdesarrollo” musical nacional en la incapacidad de comprensión del público, el segundo remarcaba, por el contrario, la necesidad de formar a los músicos, regular la realización de los espectáculos y hacerlos accesibles. El debate sobre cómo debía ser y administrarse un teatro de ópera de gestión municipal (con recursos públicos) implicó otro posicionamiento de los wagnerianos en contra del circuito que unía a las compañías dramáticas, los empresarios y las comisiones administradoras, para defender la creación de cuerpos artísticos estables por parte del estado. Esta iniciativa nació al calor de ese momento –donde los aficionados a Wagner debieron reñir con la hegemonía de la ópera italiana, al mismo tiempo que con las

subsiguientes prohibiciones de performance de este artista alemán– y se profundizó posteriormente, durante la década de 1920, cuando la entidad musical logró la concreción de un Conservatorio Nacional de gestión estatal.

Ante la falta de un Bayreuth propio, las críticas hacia el Colón (por el repertorio juzgado como vulgar, la mala administración de los recursos y del presupuesto, por una comisión administradora laxa ante las compañías teatrales contratadas, etc.) y a la inversa, los elogios a la experiencia privada del Coliseo, evidencian un debate sobre quien/es son y quien/es deberían ser los legítimos gestores de la cultura: el Estado, como instancia neutra que podría actuar frente a lógicas puramente mercantiles, aunque también quienes, se supone, sienten la música: los aficionados y los artistas, e, incluso, los empresarios que lograsen interpretar los públicos o persiguieran ese deseo más allá del beneficio. En este punto, la trayectoria vital de Cirilo Grassi Díaz parece inspirada en ese ideal de liderazgo social del artista/aficionado.

La representación del teatro como templo otorgó una imagen de protección sacra ante los peligros de la modernidad, y exigió no sólo que los artistas realizaran su misión (y estuvieran capacitados para ello), sino también que la audiencia tomara parte de dicha ceremonia, en tanto, en última instancia, se trataba de un proyecto pedagógico. ¿Cuáles eran entonces las audiencias legítimas? En este punto, la formación del aficionado jugaba un rol trascendente en una sociedad todavía no sujeta a los dispositivos de escucha que las industrias culturales pondrían en circulación a lo largo del siglo XX.

Retomando *Parsifal*, una de las claves de la importancia de su primer estreno fue volver a reunir a *algunos* de los wagnerianos que habían gestado la AWBA anteriormente y la divulgación de significados compartidos por un grupo de catalanes, quienes asumieron la tarea de su reorganización. Si parte de ese fervor entusiasta tuvo que ver con la novedad de escuchar y ver la obra completa por primera vez, también es cierto que el argumento (con sus complejidades y ambigüedades) jugó un rol destacado como estrategia de distinción de los catalanes en la fundamentación de una identidad nacional en construcción. Si, según los catalanes, podía establecerse una relación entre el argumento de la última obra wagneriana y la afirmación de la nación catalana (Wagner quizás lo concebía para su idea de

Alemania), ¿cuál podía ser el lugar de esta obra en el imaginario de una nacionalidad argentina?

Nuevamente incorporados al *Casal* a partir de 1916, los catalanes continuaron vinculados a la Wagneriana, y, al mismo tiempo, profundizaron su compromiso con la militancia catalanista. En ese sentido, la figura de Jerónimo Zanné resulta esencial para comprender esta interrelación. Entre los años 1915 y 1920, este escritor catalán formó parte de las publicaciones sobre música, arte y cultura que se publicaban por entonces en Buenos Aires: la revista de la Wagneriana, el “Correo Musical Sudamericano”, el “Álbum Musical Orfeo”, la revista “Nosotros”, así como la catalana *Ressorgiment*.

A través de sus páginas, concluimos que Zanné –en forma similar a Rojas–, utilizó en sus ensayos de opinión la conciliación de formas opuestas a través de la idea de mestizaje armónico para imaginar una comunidad nacional catalana.³⁴⁰ Según él, cada nación europea (incluida Cataluña) era una síntesis particular de las culturas latinas y nórdicas. Se denunciaba así, la invisibilización del elemento considerado “exótico” (germano, gótico y oriental). Finalmente, para concebir estas armonizaciones, fueron importantes las representaciones construidas en torno a la “obra de arte total” y la figura del teatro-templo ideal, como iniciación espiritual de una comunidad de ciudadanos.

³⁴⁰ Se deduce que ambos intelectuales no cumulgaban con la interpretación de la obra wagneriana difundida por H. S. Chamberlain (un germanófilo inglés que se había casado con la hija de Wagner), relacionada con la pureza de la raza aria.

CONCLUSIONES FINALES

Si todo hombre es un proceso en sí mismo (ELÍAS, 2010), podríamos decir que sus artefactos y producciones también lo son. De allí que esta tesis también lo sea, por el carácter móvil e inconcluso de sus preguntas e hipótesis y por la voluntad procesual de cualquier análisis heurístico. Dicho esto, emprendemos la aventura de intentar sintetizar los principales aportes y líneas de investigaciones futuras que, a nuestro juicio, reúne la presente indagación.

En esta tesis, hemos estudiado a los aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner, en especial sus activos divulgadores: un grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires, los profesionales emergentes de la música, y los intelectuales y hombres públicos pertenecientes a las élites letradas porteñas a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. En este sentido, el interrogante principal –y objetivo general de la indagación– que nos propusimos responder fue ¿de qué modo incidieron los imaginarios y las prácticas musicales de los aficionados a Richard Wagner en Buenos Aires en la formación de identificaciones nacionales modernas, en los discursos y representaciones de una comunidad nacional y en los proyectos de institucionalización de la cultura musical? De este interrogante, surgieron una serie de preguntas que lo ampliaron y profundizaron, conformando los objetivos secundarios.

Como hipótesis principal, propusimos que las representaciones sociales y las prácticas musicales de los aficionados a Wagner en Buenos Aires contribuyeron, de diferentes modos, a pensar el lugar de la cultura musical como instancia formadora de una comunidad de pertenencia nacional. Mientras que los primeros aficionados, miembros de las elites socioculturales tradicionales, concibieron la afición por Wagner mayormente como un elemento de distinción aristocrática y de formación exclusiva de una dirigencia que debía enfrentar los desafíos o “peligros” planteados por el fenómeno de masas a partir de la modernización del país; los aficionados inmigrantes de origen catalán, llegados durante la primera década del siglo XX a Buenos Aires, contribuyeron a divulgar una

concepción del arte wagneriano que no lo pensaba como un bien cultural exclusivo o privilegiado de ciertas élites, sino como un proyecto pedagógico que permitiría –entre otros aspectos– formar en el ciudadano una identificación nacional (el sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional). En relación a ello, la mediación de los aficionados catalanes pudo haber planteado resistencias a un proceso de institucionalización de la cultura musical, que intentaba –al igual que en otras ciudades del mundo occidental– convertir a la ópera en un bien cultural exclusivo de las élites frente a las expresiones estéticas populares de una cuantiosa inmigración italiana y española –en su mayoría.

Para poder comprobar o refutar esta hipótesis principal, creemos necesario realizar un repaso sobre las conclusiones preliminares a las que arribamos en cada uno de los capítulos de la tesis, que estuvieron guiadas por los objetivos, las preguntas y las hipótesis secundarias que planteamos en la Introducción.

En primer lugar, procuramos examinar los significados que admitió el arte wagneriano en Buenos Aires durante el período consignado. Para comenzar con este objetivo transversal a toda la tesis, investigamos los espacios de sociabilidad donde tuvo lugar la cultura musical porteña a fines del siglo XIX y comienzos del XX, así como las figuras de los aficionados y sus usos sociales. Observamos que la modernización de la ciudad de Buenos Aires y su proceso de metropolización ocasionaron profundas transformaciones urbanas, sociales, económicas, políticas y también, por supuesto, de índole cultural. La gran inmigración recibida en la etapa 1880-1914 impulsó nuevos espacios de sociabilidad artística e intelectual, dislocó los existentes, así como la necesidad de las élites dirigentes de regular la cultura, la educación y los proyectos de formación de una ciudadanía capaz de integrar a las poblaciones recibidas.

Así, la expansión de la audiencia del género lírico complejizó la relación entre la cultura de las élites y las poblaciones migrantes que, según los flujos, provenían de diferentes países en mayor o menor cantidad. En el caso particular de la ópera, hemos encontrado que su consumo cultural creció abrumadoramente y sus audiencias se vieron fuertemente modificadas, fundamentalmente, a comienzo de siglo XX, coincidiendo con un nuevo micro-flujo inmigratorio (1904-1909), que, en este período, trastocó la composición de la población extranjera, cuya mayoría era italiana. La ciudad pasó a contener una mayor

cantidad de población de origen español. Por lo tanto, creemos que el aumento en la oferta y el número de funciones de teatro lírico (además, por supuesto, de otros géneros como la zarzuela, comedias y dramas) guardó relación con el gran aumento demográfico de origen español y no únicamente italiano, como suele vincularse tradicionalmente, en cuanto típico consumo de los sectores populares de este colectivo migratorio en particular. Vimos que esta diversificación de las audiencias fue un elemento que, en mayor o menor medida, contribuyó a obstaculizar o frenar las estrategias o prácticas de diferenciación simbólica que las élites tradicionales porteñas intentaban –en una tendencia global– poner en práctica respecto de la apropiación de la ópera (su definición como alta cultura) para mantener su status y legitimidad en tanto clase dominante.

En relación a la obra wagneriana y sus aficionados a fin de siglo, pudimos comprobar que recibieron un impulso trascendental a partir de la emergencia de lo que se reconoce como el “primer campo literario argentino”, en tanto el wagnerianismo se había constituido (entre-siglos) no sólo en afición musical, sino en una corriente estética y de pensamiento que emergió como tal a partir de la valorización que el modernismo literario hizo de ella. En principio, los usos y las interpretaciones de la estética wagneriana estuvieron vinculadas a algunos hombres públicos e intelectuales del 80³⁴¹ que, tenuemente, iniciaban el proyecto nacionalizador –en este caso, la búsqueda de un arte nacional–, a través de espacios de sociabilidad como el “Ateneo”.

En segundo lugar, pudimos confirmar que las prácticas aficionadas de los hombres públicos relacionados con las élites tradicionales del siglo XIX, tendieron, en general, a clausurar, en sus discursos (periodísticos, ensayísticos, literarios, epistolares), la posibilidad del acceso a la música wagneriana. Miguel Cané, por ejemplo, utilizó como estrategia discursiva la oposición binaria de valores para mostrar esta exclusión, afiliándose a una interpretación conservadora de la estética wagneriana, cercana a la comunidad de aficionados propia de Bayreuth (según vimos en el CAPÍTULO 8).

Los primeros en reclamar públicamente la distinción de ser pioneros diletantes o aficionados wagnerianos (Cané, Quesada, etc.), manifestaban una postura excluyente del

³⁴¹ Si bien es cierto que nos ha quedado pendiente el examen de algunos casos, podremos emprenderlo en el futuro, según exista la posibilidad del hallazgo y disponibilidad de fuentes documentales. Por razones de extensión y tiempo, no hemos podido realizarlo aún.

arte wagneriano, a través de la erección de un programa de regeneración moral para las elites ociosas y advenedizas, basado en la construcción de una nacionalidad que debía apelar a los valores de la cultura estética clásica (greco-latina), para resultar exitosa. Sobre este punto, Wagner constituía un gran recurso, en tanto su inspiración se basó, fundamentalmente, en el rescate de la tragedia clásica griega.

Por otro lado, se dio una tenue afirmación del “Wagner revolucionario” en el grupo de modernistas libertarios liderados por Alberto Ghirardo, quienes adoptaron la versión bohemia cercana al anarquismo, que el poeta nicaragüense Rubén Darío había difundido en Buenos Aires. Finalmente, ligado a la difusión de la obra literaria (y en menor medida filosófica) de Nietzsche, un erudito y crítico como Mariano Barrenechea introdujo las ideas wagnerianas sin necesidad de abandonar sus simpatías personales por el filósofo (quien, como hemos visto, transcurrió sus últimos años de vida enfrentado al músico). Al mismo tiempo, la figura de este crítico musical fue crucial para la formación de una Asociación Wagneriana, así como en la divulgación de una aproximación a la música apartada de la excesiva crítica académica.

En tercer lugar, y en relación a lo anterior, mostramos que entrado el siglo XX, el arte de Richard Wagner sirvió a un intelectual como Ricardo Rojas de modo diferente. El concepto wagneriano de “Obra de arte total” le permitió dar sustento a su estética euríndica, fundamentalmente bajo la representación del Templo como espacio físico y rito iniciático de entrada a una comunidad centrada en la nación, y retomar –a partir de las mediaciones francesas– la validez primera del conocimiento y la formación cívico-pedagógica a través del arte, además de la figura de *Parsifal*.

Asimismo, a diferencia de la estrategia discursiva utilizada por Cané, basada en la oposición de pares contrarios, Rojas utilizó la conciliación de formas opuestas a través de la idea de mestizaje armónico, para fundamentar su proyecto de nación, más inclusivo, sobre la base de la pertenencia histórica a un territorio. Para Rojas, cada nación americana se caracterizaba por una fusión local de indianismo y exotismo, lo cual habría sido entendido por Cané como asimilar salvajismo y civilización.

Por otro lado, nos propusimos contribuir a la comprensión de la formación de una identidad catalana independentista/separatista en el exilio y la inmigración en Buenos Aires, en el contexto del cambio de siglo. En este sentido, los aportes han sido diversos.

En principio, logramos reconstruir el proceso de creación del *Casal Catalá*, a partir del hallazgo de variadas fuentes documentales, desconocidas hasta el momento. Al mismo tiempo, estos documentos, contrastados con los de testigos y actores de la época, posibilitaron la construcción de la trayectoria vital de Josep Lleonart Nart, su vida en Barcelona y su formación como aficionado de la música, el teatro y las artes.

El estudio de Lleonart Nart, en tanto líder de la colectividad catalana separatista, nos permitió enfocarnos en problemas más generales, relativos a la formación de identidades e identificaciones y a la construcción de liderazgos en los procesos de institucionalización de la cultura durante los procesos de modernización. En este sentido, postulamos la originalidad de su proyecto catalanista en Buenos Aires, posiblemente relacionado con el cruzamiento de idearios que, a primera vista, no tenían una base en común sino aparentemente contraria, como el nacionalismo catalán y el universalismo ácrata. De esta forma, su afición wagneriana concebía esta estética como un proyecto conectado con la interpretación revolucionaria de la obra del compositor alemán, anarquista en cuanto concebía el arte como fuerza transformadora de la sociedad. Así, propuso una pedagogía sistemática en la consigna “hacer cultura wagneriana”.

La formación cultural de Lleonart Nart en la efervescencia patriótica que vivía Barcelona a fines del siglo XIX y comienzos del XX, otorgó una impronta particular a las instituciones que fundó en Buenos Aires, en especial el *Casal*, en tanto se observa la importancia del teatro, la música y la literatura en las actividades impulsadas. En este sentido, en el CAPÍTULO 3, pudimos observar que los espacios de la cultura musical en Barcelona y su circuito teatral contribuyeron a esa pujanza en la medida que ofrecieron una variedad de espectáculos que, en proporción a la población existente, estaba a la altura de las grandes capitales europeas y norteamericanas. En ese contexto, el wagnerianismo pareció responder a este ideal de manera casi perfecta, al fundir las artes en el concepto de “obra de arte total” y dar inspiración al objetivo de crear un arte nuevo –si bien hundía sus raíces en las leyendas medievales– que fuera capaz de “educar al pueblo”.

Más allá de Lleonart Nart, el hecho de que el *Casal* centrara buena parte de su vida alrededor del Teatro, quizás como ninguna otra entidad de la emigración y del exilio (BACARDÍ, 2009: 20 y LUCCHI, 2009: 57-58), implicaba que esta actividad representaba un importante marcador étnico, que en el caso de los separatistas, se decantó por la elección de obras afines al teatro anarquista o libertario.

Al mismo tiempo, quedó claro que su gestión cultural catalanista fue vista, no sólo por la comunidad catalana preexistente (sobre todo la que reafirmaba la nacionalidad española), e incluso por algunos correligionarios del *Casal*, sino, sobre todo, por la comunidad española. Así, este líder catalanista buscó generar su accionar afirmándose en las sociabilidades e instituciones argentinas. Entre esas instituciones se encontraba la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.

La misión del *Casal* de “trabajar para lograr la personalidad nacional catalana”, que se plasmó en sus estatutos, estuvo profundamente vinculada al clima de debate identitario que se desarrollaba por entonces en Cataluña. El *Casal* fue uno de los espacios fundamentales donde –en Buenos Aires– comenzó a imaginarse la posibilidad de una comunidad nacional catalana. En ese imaginario en construcción de una comunidad nacional, es decir de lo que se comenzaba a proyectar como una nación catalana, el símbolo más importante era la lengua (no sagrada sino como vehículo de una comunidad laica).

Finalmente, el rol que la utilización de la categoría exilio ocupó en la formación del grupo como colectivo identificado con la causa separatista, se convirtió en un fundamento de gran importancia para la elaboración de una imagen colectiva en base a la representación del exilio como un espacio de experiencia creativa, que devendría en espacio de lucha política desde los años 20, fundamentalmente, ante la llegada de los exiliados republicanos.

En tercer lugar, trazamos el objetivo de examinar los procesos relacionados con la construcción de memoria colectiva y procesos de rememoración. La existencia de diferentes memorias y narraciones colectivas de la comunidad inmigrante catalana, que resignifican un pasado –en gran parte compartido– de maneras diferentes, plantea el hecho de que las relaciones entre la historia, la memoria y las identidades colectivas no sólo son complejas, sino que están sujetas al paso del tiempo. La memoria se modifica tanto por la acción del olvido como por las interpretaciones que pueden hacerse sobre el pasado

rememorado de acuerdo a las experiencias vividas y los contextos histórico-culturales que dan lugar al surgimiento de nuevos significados y valoraciones diferentes.

El testimonio de Concepción Leonart Nart nos permite contrastar una suerte de “memoria oficial” asociada a la historia del *Casal de Catalunya* que, como todo testimonio subjetivo, aporta datos desconocidos y, al mismo tiempo, exige una tarea crítica del historiador. De esta forma, tampoco escapa a esta legítima voluntad de rememorar, la de disputar un espacio en la construcción de una memoria de la colectividad catalana a la que se le imputan varios olvidos. Este enfrentamiento puede resumirse en dos imágenes opuestas: la búsqueda de unidad u homogeneidad de un pasado desde el presente que se presume también casi carente de conflictos; frente al reconocimiento y la rememoración de una diversidad y un pasado conflictivo, desde un presente que se muestra también diverso, pero, desde el cual –por ello mismo– puede hacerse más difícil valorar los puntos de encuentro.

Otro objetivo de esta investigación, y vinculado en cierta forma con el anterior, fue visibilizar la presencia catalana (migrante) en la cultura musical porteña y en la emergencia de una institucionalidad artístico-musical y pedagógica con proyección nacional.

Respecto a ello, hemos confirmado que la promoción de este arte, por parte del colectivo inmigrante catalán, no se trató de una simple reproducción de prácticas de sociabilidades iniciadas previamente en su contexto de origen, sino que, en el seno de una cultura musical porteña, que –bajo la hegemonía de las compañías líricas italianas, las prohibiciones de ejecución de Bayreuth y la coyuntura adversa de la Primera Guerra Mundial–, aún no conocía enteramente la obra de Wagner, los catalanes se convirtieron en los pioneros de este proceso de divulgación. Este liderazgo les permitió visibilizarse inicialmente como emprendedores culturales.

Pudimos concluir que la fundación de una Asociación Wagneriana en Buenos Aires fue un proceso que, si bien en un comienzo intentó aunar diferentes comunidades interpretativas de aficionados, culminó con la exclusión (al menos en este período) de aquellas voces asociadas a las versiones más conservadoras del wagnerismo, así como con el liderazgo del grupo de catalanistas. En este sentido, hemos podido vincular con mayor precisión la historia de la colectividad catalana con la del devenir de la cultura musical

porteña y, específicamente, con la afición wagneriana. Hallamos evidencia de la estrecha vinculación que existió entre las instituciones catalanas (Instituto de Estudios Catalanes y la peña El Soviet, posteriormente el *Casal Catalá*) y la entidad musical de aficionados. La plataforma brindada por el “Soviet” pareció haber sido una influencia importante en la organización inicial de la Wagneriana.

La representación del Soviet que construyeron reúne y se relaciona en gran medida con los imaginarios de la Revolución Francesa –mediados por una valoración del movimiento romántico– y la reciente Revolución Rusa, donde son simbólicamente las “bases” de la sociedad (el “pueblo” encarnado en consejos obreros) las que llevan adelante el cambio, un cambio que, en el mejor de los casos, podría sentar las bases para la formación de una comunidad nacional. El Soviet actualiza, en ese sentido, el ideal de la revolución a través del arte, que era, en el fondo, una de las propuestas de Wagner, así como la utopía de la redención de la humanidad. La (auto) representación de la propia comunidad de aficionados como un “soviet de la música” –que creemos deviene su significado del Soviet Catalán– fue muy probablemente una originalidad propia de la experiencia porteña.

Los primeros años de existencia de la AWBA (al menos hasta 1916, cuando asume su dirección Carlos López Buchardo), habían sido señalados por la historiografía musical como años de titubeos en la organización institucional. Sin embargo, a partir de un acercamiento minucioso a la vida de la entidad a través de las prácticas musicales de sus socios y directivos, pudimos observar la intensidad del trabajo, las numerosas actividades que se organizaron y el ímpetu por difundir la labor de la entidad. La inestabilidad en la composición de la comisión directiva no fue un obstáculo para que los catalanes desarrollaran la posibilidad de recrear, en Buenos Aires, su afición por la música wagneriana, a la cual consideraban como un elemento cultural significativo en la definición de una idea de catalanidad.

Por lo desarrollado anteriormente, concluimos que las operaciones selectivas de memoria y olvido en pos de la formación de una memoria “oficial” no sólo ocurrieron dentro de la propia comunidad catalana (construcción de un relato oficial sobre la formación de la propia comunidad bajo las autoridades posteriores del *Casal de Catalunya*,

que tendieron a acentuar los momentos y los actores que favorecieron la unidad en el contexto de la Guerra Givil Española y el orden franquista posterior), sino también en la historiografía musical argentina, a partir de versiones que seleccionaron determinados actores, aquellos célebres que podían identificarse claramente con la promoción de cierta idea de “argentinidad”, así como también en el entorno de un orden patriarcal, invisibilizaron la participación femenina.

Una vez en Argentina, el wagnerianismo permitió a los catalanes manifestar una afición que estaba unida a la reivindicación de Cataluña como nación. El arte wagneriano se caracterizaba –según ellos– por un elemento dramático fundamental. Esta interpretación puede hallarse en casi todas las manifestaciones de liderazgo que tuvo el grupo hacia el interior de la AWBA, sintetizada, fundamentalmente, en la edición inicial de la revista. Al mismo tiempo, dicha afición se vinculó con la promoción de la educación musical en la ciudad y en Argentina, escasa por entonces de una política pública estatal.

Según las palabras de Lleonart Nart, la difusión de la cultura wagneriana se había convertido en una forma de “civilizar” y en su ideal romántico –ilustrado– de hacer comprender la singularidad de cada personalidad (individual o nacional). En la formación de ese público aficionado, del oyente que aún no había sido tocado por el disco, ¿cuánto creían sus promotores que había que saber para disfrutar “verdaderamente” de una ópera wagneriana? Tal vez, la contribución de los catalanes en la definición de esta respuesta fue “mucho” y, por ende, había que hacer mucho más. Principalmente, sus conferencias marcaban aspectos que no serían acentuados posteriormente en la Wagneriana porteña, ya que –a diferencia de la entidad barcelonesa y otras– sería identificada, mayormente, con la promoción musical en detrimento de su función como sociedad de aficionados.

La preocupación por la gestión cultural manifestada por los aficionados, así como por la difusión del arte wagneriano en tanto bien cultural, eje de nuestra hipótesis principal, se hizo presente en los estrenos de *Parsifal* (1913 y 1914).

Si en un primer momento pareció imponerse la urgencia del estreno, conseguir ser la ciudad y la competencia por convertirse en el teatro que lograra escenificar la última obra wagneriana, aquella cuyas restricciones legales la habían reducido a ser interpretada únicamente en Bayreuth –de acuerdo a los designios del “maestro”–, a medida que se

concretaban los anhelos de los aficionados, se desataban sus posibles usos, debates e intereses locales, las interpretaciones a las que *Parsifal* podía prestarse.

En ese sentido, en el CAPÍTULO 9, comprobamos que la representación del teatro ideal materializada en Bayreuth, influyó en las polémicas despertadas por los estrenos oficiales de la última obra de Wagner respecto de las políticas culturales de una nación o municipio, e incidieron en la discusión sobre quiénes deberían ser los legítimos productores de cultura: ¿los artistas, los agentes del mercado, los funcionarios del estado, los aficionados, los empresarios-artistas?

El debate sobre cómo debía ser y administrarse un teatro de ópera de gestión municipal (con recursos públicos) implicó el posicionamiento de los wagnerianos en contra del circuito que unía a las compañías dramáticas, los empresarios y las comisiones administradoras, para defender la creación de cuerpos artísticos estables por parte del estado. Esta iniciativa nació al calor de ese momento –donde los aficionados a Wagner debieron reñir con la hegemonía de la ópera italiana, al mismo tiempo que con las subsiguientes prohibiciones de performance del artista alemán– y se profundizó posteriormente, durante la década de 1920, cuando la entidad musical logró la concreción de un Conservatorio Nacional de gestión estatal.

Pudimos comprobar entonces que la mediación de los aficionados wagnerianos (en principio el grupo catalán, aunque no solo ellos), intentó plantear resistencias a un proceso de institucionalización de la cultura musical que aspiraba –al igual que en otras ciudades del mundo occidental– a convertir a la ópera en un bien cultural exclusivo de las élites.

Retomando *Parsifal*, su estreno oficial de 1914 en el Colón dio una oportunidad para debatir –una vez integrada la Argentina en el selecto colectivo de naciones que ofrecieron la primicia– la intrincada simbología y polisemia de la obra. Si con su puesta en escena se podía argumentar a favor de la religión cristiana, no fue esta la opción de los principales miembros de la AWBA. Se reconocía en *Parsifal* la labor de aunar diferentes tradiciones, tanto orientales como occidentales. Como señala Macedo para el caso de Barcelona, muchos eclesiásticos habían condenado el uso de la “metafísica de Wagner”, lo cual quería decir que ideas como la redención infringían en el territorio que le correspondía a la Iglesia y podían hacerla ver como una religión alternativa.

Una de las claves de la importancia del primer estreno de *Parsifal* fue volver a reunir a *algunos* de los wagnerianos que habían gestado la AWBA, quienes asumieron la tarea de su reorganización. Si parte de ese fervor entusiasta tuvo que ver con la novedad de escuchar y ver la obra completa por primera vez, también es cierto que el argumento (con sus complejidades y ambigüedades) jugó un rol destacado como estrategia de distinción de los catalanes en la fundamentación de una identidad nacional en construcción. Si, según los catalanes, podía establecerse una relación entre el argumento de la última obra wagneriana y la afirmación de la nación catalana (Wagner quizás lo concebía para su idea de Alemania), ¿cuál podía ser el lugar de esta obra en el imaginario de una nacionalidad argentina? Por otro lado, ¿cómo supera *Parsifal* la oposición entre una idea de Grecia ligada a la racionalidad y la espiritualidad del arte y un cristianismo que se juzga degradado en el contexto histórico de una sociedad que se debate entre la confianza en el progreso – positivismo– y la crítica a esa “fe” ciega y arrasadora –modernismo o anti-positivismo–? Estas constituyen preguntas para próximas indagaciones.³⁴²

Una primera respuesta la dieron Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné. Ambos compartieron el recurso de la figura de *Parsifal*: como místico caballero protector en un caso, como “obra de arte total” relacionada con la catalanidad en el otro. Una breve comparación entre ambos nos permitió corroborar que la estética wagneriana también sirvió para fundamentar proyectos de nación inclusivos.

Tanto el pensamiento de Zanné como el de Rojas se ubican en la coyuntura del espiritualismo modernista y dentro de posturas críticas hacia la doctrina positivista, como fue el culturalismo. Al mismo tiempo, sus trayectorias intelectuales se desarrollaron en circunstancias diferentes: Rojas pensó la formación de una comunidad nacional para un estado ya existente, desde el lugar de intelectual legitimado; mientras que Zanné reivindicó la autonomía para una nación que se concebía como preexistente, en un contexto complejo.

Si bien estos intelectuales se sirvieron de operaciones de memoria que bucearon en el pasado –como un viaje simbólico a las profundidades de la nación–, sus intenciones son proyectivas: imaginar una nación o la grandeza futura de la misma. En estas propuestas, el

³⁴² Una de ellas tiene que ver con las representaciones del mundo clásico greco-latino que han elaborado los aficionados, teniendo como mediación la obra wagneriana. Por ejemplo, el escritor catalán Jerónimo Zanné realizó traducciones inéditas del escritor Horacio (al catalán y también al español).

arte de Wagner sirvió a ambos escritores de diferentes modos. El concepto wagneriano de “obra de arte total” –además de otros elementos–, le permitió a Rojas dar sustento a su estética euríndica, bajo el símbolo del Templo. Además de considerar la idea de la *Gesamtkunstwerk*, para Zanné, la personalidad de Wagner sintetizaba, en sí misma, la fusión de las culturas nórdicas y septentrionales, del alma antigua y el alma moderna.

Tanto Rojas como Zanné utilizaron la conciliación de formas opuestas, a través de la idea de mestizaje armónico, para fundamentar sus proyectos de nación sobre la base de la pertenencia histórica a un territorio. Mientras para Zanné, cada nación europea (y allí había un lugar para Cataluña) era una síntesis particular de las culturas latinas y nórdicas; para Rojas, cada nación americana se caracterizaba por una fusión local de indianismo y exotismo. En ambos casos, se denunciaba, de alguna manera, la invisibilización del elemento considerado “bárbaro” (germano, gótico y oriental en un caso, indígena en el otro). Posiblemente, en el contexto porteño, ambos proyectos nacionales se vieron fructificados por el contacto con realidades diferentes (el conocimiento de un otro), la de Rojas con Europa (y en el viaje del interior a Buenos Aires) en un caso, la de Zanné con América y Argentina. En síntesis, los usos propiciados por estos intelectuales, se opusieron a visiones racialistas relacionadas con la pureza de la sangre, y que ciertamente conformaron una de las variadas “comunidades interpretativas” de la estética wagneriana. Profundizar el examen comparativo de estos usos disímiles formará parte de futuras indagaciones.

Otro rasgo en común fue otorgar primacía a la forma de conocimiento emocional, espiritual e intuitivo, que se manifestaba en la base de las disciplinas artísticas, frente a la racional y científica preconizada por los positivistas. En este sentido, según esta perspectiva, un pueblo sólo puede acceder al conocimiento de su espíritu a través del arte. Para ambos intelectuales, sólo los artistas podían guiar al resto de los mortales en ese proceso de autoconocimiento. De esta forma, otra pregunta que podría orientar próximas investigaciones, se relaciona con el contexto de nacimiento de una representación espiritual, emocional o “bohemia” de la música, frente a una representación opuesta –más antigua, de raíces clásicas y medievales– que la vincula mayormente al conocimiento propio de las ciencias exactas.

Por lo antes expresado, y que refiere al quinto objetivo enunciado en la introducción, los perfiles de aficionados que hemos trazado a partir de la exploración de sus trayectorias sociales y personales (en especial los casos de Miguel Cané, Mariano Barrenechea, Ricardo Rojas, Josep Lleonart Nart, Cirilo Grassi Díaz, Jerónimo Zanné y Ernesto de la Guardia), revelaron un uso particular (a veces compartido) de la estética wagneriana. En general, el uso de la representación del teatro como templo les otorgó una imagen de protección sacra ante los dramas de la modernidad, ello exigía pensar no sólo en la misión que los artistas debían realizar, sino también en la participación de la audiencia en dicha ceremonia, en tanto, en última instancia, se trataba de un proyecto pedagógico. ¿Cuáles eran entonces las audiencias legítimas? Para algunas voces –más conservadoras o sumidas en la nostalgia del *ubi sunt*–, como la de Cané, el teatro podía ser “la nave en la que protegerse del diluvio o la desintegración social” (FERNÁNDEZ WALKER, 2015: 59), en ese sentido, un refugio espiritual de los elegidos. Para otros (Rojas, Zanné, de la Guardia), podía ser el rito de iniciación de la comunidad espiritual de la nación, “los que aplauden desde las galerías superiores”.

Finalmente, el reconocimiento tardío de la participación femenina y de las mujeres de origen catalán como socias fundadoras (hijas y sobrinas de Lleonart Nart), contrasta con la importante labor de salvaguardia archivística que llevaron adelante, tanto de la Wagneriana como de toda actividad emprendida por sus familias. Creemos que, probablemente, la inquietud por documentar la historia de la propia familia (en especial, el liderazgo de su padre, el “patriarca” Josep), y de la colectividad catalana más radical, no sólo pudo haber estado relacionada con una preocupación por la preservación de la memoria colectiva, sino también con la búsqueda del reconocimiento (póstumo, en 1962, luego silenciado por la historiografía) del propio rol que ellas habían protagonizado. En este sentido, el estudio de esta afición musical, desde la perspectiva de género y de la labor cultural y artística en particular, esperamos que pueda constituirse en tema de futuras indagaciones.

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVOS CONSULTADOS Y FUENTES INÉDITAS

Archivo Leonart: Fondo Josep Leonart Nart, colección particular de Mercedes y Concepción Leonart Giménez, Marta Leonart San Sebastián y Álvaro San Sebastián Leonart. Material consultado:

- Leonart Giménez, Chita “*Vida y Obra de José Leonart Nart*”, manuscrito. Octubre de 1986, 38 p.
- Leonart Giménez, Josep, *En torno a la fundación del Casal Català. Conferencia dada en el Casal Català, la noche del sábado 25 de marzo de 1933 con motivo del 25 aniversario de su fundación*, 1933, 36 p.
- ----, (1930) *Recuerdos de Marta Isolda Leonart*, tomo 1, material inédito, s/n pág.
- ----, (1936) “Jerònim Zanné a través d’una amistat”, conferencia dada en la sesión de homenaje al poeta organizada por el Casal Català la noche del 13 junio, 15 pp.
- Leonart Nart, Josep (et.al), *Manifiesto: A ustedes, Catalanes residentes en la Argentina*, 1908.
- _____, *Memoria que la comisión reorganizadora de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires presentó a la Asamblea del día 3 de noviembre de 1913*. Manuscrito original.
- Pere Solanes. “Segon Aniversari del Traspàs del patrici Josep Leonart Nart” *Revista Catalunya* 92. Julio 1938, año 9. 8-9.
- Banus i Grau, Theodor “Recordant a Josep Leonar Nart” *Revista Catalunya* 92. Julio 1938, año 9, 9-12. (Conferencia pronunciada en el *Casal Català* durante el acto de homenaje. Manuscrito original conservado aparte).
- Romero, Héctor J. “El Soviet Catalán en Buenos Aires”. *Revista Atlántida*, Año 13, N° 654. Buenos Aires, 23 de octubre 1930.
- Folleto Exposición Ramoneda, 1930.
- Folleto *Homenatge a la memoria del fundador i primer president del Casal Català. Josep Leonart Nart*.
- Recortes periodísticos varios.

- Fotografías.
- Carnet de socios de la familia Llenar.
- Objetos: Insignia del Soviet y Souvenir con restos de la tumba de Wagner.
- Epistolario.
- Árbol genealógico de la familia Lleonart.

Asociación Wagneriana de Buenos Aires (archivo privado)

- *Actas de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Libro 1 (1912-1917 s/n pág.) y Libro 2 (1917-1920 c/n pág.).
- *Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1917 y 1918).
- *Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1919)
- *Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1920)
- *Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1921)

Archivo Casal de Catalunya

- *Actas del Casal Català de Buenos Aires*. Libro 1 (1909-1911)
- Colección de libros sobre Richard Wagner.

Obra Cultural Catalana de Buenos Aires

- Revista *Ressorgiment* (1916, 1917, 1918, 1922, 1934, 1936, 1938, 1948, 1956, 1968)

Biblioteca Pompeu Fabra

- *Revista Catalunya* (1930)

Archivo Nacional de Catalunya

- *Fondo documental Jerónimo Zanné*

Biblioteca de Catalunya

- Exhibición on-line *Fondo documental Joaquim Pena*. URL:

<http://www.bnc.cat/Exposicions/Wagner-col-leccionat-per-Joaquim-Pena>.

Biblioteca de Catalunya- ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques)

- *Joventut* (1901-1902)
- *Catalonia* (1898)
- *El Poble Catalá* (1904)
- *Eco de Euterpe* (1962)
- *La Vanguardia* (1901)
- *La Publicitat* (1901)
- *Ressorgiment* (1916-1920)

Biblioteca de la Legislatura Porteña Esteban Echeverría

- *Censo General Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1904 y 1909 (1910)*.
- *Anuarios Estadísticos de la Ciudad de Buenos Aires, 1896, 1906, 1908, 1914*.

Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona

- *Anuarios estadísticos de la ciudad de Barcelona, 1897, 1900 y 1910*.

Museo de Historia de Barcelona (MUHBA)

- *Carta Histórica Virtual de Barcelona (1840 y 1903)*
- *Plano del Plan Cerdá*.

Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Cartoteca Digital

- *Plano monumental de Barcelona (1907)*.

Casa Museo Ricardo Rojas - Instituto de Investigaciones

- *Epistolario*
- *Discurso "Lecciones populares sobre Parsifal"*
- *Biblioteca* (ver fuentes editadas)

Archivo Gourmet Musical Ediciones

- *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1921 y 1926)*
- *Revista Álbum Musical Orfeo*
- *Revista Correo Musical Sudamericano*
- *Bibliografía*

CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos)

- *Base de datos con información de los Libros de desembarco (1906-1913)*

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional

- *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914; 1917-1920).*
- *Nosotros*
- *Semanario El Sol. Semanario Artístico-literario (1899)*
- *La Patria degli italiani (1912)*

Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional

- *Bibliografía*

Biblioteca del Teatro Colón

- *Programas de funciones de ópera(1908-1910)*
- *Bibliografía*

Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierdas

- *Biblioteca José Sazbón (bibliografía)*

Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, Instituto Ibero-Americano) Berlín

- *Colección digital. Revista Nosotros*

Archive.org

- *The World Almanac and Encyclopedia 1902 y 1905*

Biblioteca Rivadavia (Tandil)

- *La Nación*, (1894, 1912-1914)
- *Revista de Derecho, Historia y Letras* (1915)
- Caras y Caretas

Biblioteca de la UNLP

- *La Prensa* (1912-1914)

FUENTES ORALES:

- *Entrevistas con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Leonart (Febrero y octubre 2018)*

FUENTES EDITADAS:

Libros

BACARDÍ, Monserrat (2009), *Catalans a Buenos Aires. Records de Fivaller Seras*, Lleida, Pagès Editors.

CANÉ, Miguel (1885), *Charlas Literarias*, Buenos Aires, Sceaux, Imprenta Charaire e hijo.

----- (1901), *Notas e Impresiones*, Buenos Aires, Arnoldo Moen Editor.

DE LA GUARDIA, Ernesto (1912), *Vida y Obra de Ricardo Wagner. Conferencia leída en el Conservatorio de Buenos Aires el 15 de diciembre de 1912*. Buenos Aires, Asociación Wagneriana de Buenos Aires, Imprenta Alsina.

----- (1919), *El Odio a Wagner: la guerra en la música*. Buenos Aires, AWBA.

GÁLVEZ, Manuel (1941 [1916]), *El mal metafísico*, Buenos Aires, Editorial Tor.

----- (2002), *Recuerdos de la vida literaria. (Tomo I) Amigos y maestros de mi juventud. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires, Taurus.

GRASSI DÍAZ, Cirilo (1963), *Cincuenta Años de existencia de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia.

GROUSSAC, Paul (2007) *Críticas sobre Música*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

----- (2008) *Paradojas sobre Música*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

SHAW, George Bernard (1922 [1898]), *El perfecto Wagneriano*. Buenos Aires, Ediciones Argentinas Cóndor- Ed.Tor.

LETAMENDI, José de (1907), “La música del Porvenir y el porvenir de mi patria”, en *Obras completas, Vol. IV*, Madrid, Establecimientos Til-Leit de F. Rodríguez Ojeda.

NIETZSCHE, Friedrich (1986 [1878]), *Humano, demasiado humano*. México, Editores Mexicanos Unidos.

ROCAMORA, Joan (1992), *Catalanes en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Artes Gráficas El Fénix.

ROJAS Ricardo (1908), *Cosmópolis*, París: Garnier Hermanos Libreros editores.

----- (2010 [1910]), *La Restauración Nacionalista*, La Plata, UNIPE Ed. Univ.

----- (1912), *Blasón de Plata. Meditaciones y evocaciones de Ricardo Rojas sobre el abolengo de los argentinos*. Buenos Aires: Martín García Editor.

----- (1924) “Lecciones sobre Parsifal” en *Discursos. Obras de Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Librería La Facultad.

----- (1950), *El santo de la espada*. Buenos Aires: Ed. Losada.

----- (1951), *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires, Ed. Losada.

WAGNER, Richard (1944), *Mi vida. Traducción y apéndice de Eulogio Guridi*. Barcelona, Ediciones Lauro.

----- (2011 [1860]) “Carta a Hector Berlioz” (febrero de 1860), en *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo.

----- (2011 [1860]) *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo.

ZWEIG, Stefan (1942), *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Buenos Aires, Ed. Claridad.

Artículos de autor citados (prensa y revistas):

BARRENECHEA, Mariano A. (2012) “La evolución de la música. Carta al Dr. Miguel Cané, Nosotros, Año VI, Núm. 44, pp.113-134

----- (2015) “Ricardo Wagner, el Wagnerismo y Tristán e Iseo”, Nosotros, Año IX, Núm. 74, pp. 221-243.

- (2015) “Ensayo sobre Federico Nietzsche. III Nietzsche y Ricardo Wagner” *Revista de Derecho, Historia y Letras*. Buenos Aires, Año XVII, t. L, pp. 47-101.
- (1926), “Los intelectuales y la realidad social”, *Nosotros*, Año XX, n°54, pp. 214-241.
- BUNGE, Carlos O (1914), “La afición a la música en Buenos Aires. Estímulo necesario”, *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Febrero, 17-19.
- CORTADA, Alexandre (1898), “Ideals nous pera la Catalònia”, *Catalònia*, Núm. 01, Barcelona, 25 de febrero.
- DE LA GUARDIA, Ernesto (1914) “Parsifal en Buenos Aires” *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Mayo, p.51.
- (1914) “Juicios Críticos. La ópera y el concierto”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Número 2, Febrero.
- LLEONART NART, Josep (1914), “Comentarios a un artículo”, *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* N°3, p.29-32
- (1916), “Wagner poeta dramático”, *Juventud. Revista de la Asociación Juventud Israelita Argentina*, Año V, n° 48.
- NADAL I MALLOL, Hipòlit (1917), “Nacionalisme i socialisme”, en *Ressorgiment*, 12, p. 183. Traducción propia.
- ROMERO Héctor J. (1930) “El Soviet Catalán en Buenos Aires”. *Revista Atlántida*, Año 13, N° 654. Buenos Aires, 23 de octubre.
- SCHURÉ, Eduardo (1912), *Ricardo Wagner, sus obras y sus ideas*, Madrid, La España Moderna.
- SUBIRACHS I CUNILL, Lluçia (1916), “Els Catalans exiliats i la Catalunya de l’Avenir”, en *Ressorgiment*, 1p. 8. Traducción propia.
- SUÑÉ, (1999) “Origen y fundación de la Associació Wagneriana de Barcelona”, *Revista Wagneriana Castellana* N° 33.
- ZANNÉ, Jerónimo (1901), “Meridionals i septentrionals”. *Revista Joventut* [N° 58], pp. 207-209.
- (1906): “Llatinisme”. *El Poble Català* [N°129], p. 1.
- (1914): “Aclaraciones breves a un artículo de Max Nordau”. *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* [N°3], pp. 33-35.
- (1919) “El estado español y las nacionalidades ibéricas”. *Nosotros*, N° 117, Enero, pp.74-93.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1987), *El noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució Cultural del CIC de Terrassa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ABELLÁN, José Luis (2001), *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ADORNO, Theodor (2006 [1970]), “Actualidad de Wagner” en Adorno, Theodor *Escritos musicales. I-III. Obra completa, 16*, Madrid, Akal.
- AGUILAR Gonzalo (2009), “La ópera nacional: un género migrante de la expansión metropolitana”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- AGULHON, Maurice (1994), *Historia Vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora.
- (2009) *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia*. Buenos Aires, Siglo XXI Ed.
- ALABARCES, Pablo (1993), *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- ALIANO, Nicolás, BERGÉ Helena, CALVO Manuela, *et al*, (2017) “Los estudios sociales sobre música en Argentina. Notas para un balance a partir de las I Jornadas de Estudios Sociales de la Música”, *El Oído Pensante*, Vol. 5, Buenos Aires (CAICYT) – CONICET.
- ALLEGRA, Giovanni (1986), *El renio interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Ed. Encuentro.
- (2016 [1983]), “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista: los estudios críticos de primeros de siglo”, *Actas VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*,

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible on-line:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/actas-del-octavo-congreso-de-la-asociacion-internacional-de-hispanistas--celebrado-en-providence-del-22-al-27-de-agosto-de-1983--/>

ALTAMIRANO, Carlos (2010), (Dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen II, Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz Ediciones.

ALTAMIRANO C., y SARLO, B. (1983), *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

ALTED, Alicia (1996), “Ayuda humanitaria y reorganización institucional en el exilio”, en Cuesta, Josefina y Benito Bermejo (comps.). *Emigración y exilio. Españoles en Francia, 1936-1946*, Madrid, Eudema, pp. 202-227.

ANDERSON, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE.

ANNICK, Louise (2014), “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en Ehrlicher, H., & Reißler-Pipka, N., (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57), Aachen, Shaker Verlag.

ANSALDI, Waldo (1989), “Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes: una introducción al estudio de la formación del estado nacional argentino”, en Chiaramonte J.C. y Moreno J. L., *Estado y Sociedad en el pensamiento nacional*, Buenos Aires, Cántaro.

ANSOLABEHERE, Pablo (2011), *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2014), “La vida bohemia en Buenos Aires (1880-1920): lugares, itinerarios y personajes” en Bruno, Paula (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQ.

ARMUS, Diego (1986), “Diez años de historiografía sobre inmigración masiva a la Argentina”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos* N° 4, Año 2, Diciembre, CEMLA

- (1990) *Mundo urbano y cultura popular: estudios de historia social argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ARIZAGA, Rodolfo (1971), *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- ARTIÈRES, Phillipe (2015), “Les archives comme objets sociaux”, *Arts & Sociétés, séminaire du 18 novembre 2015*, URL : <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/38>
- AUGÉ, Marc (2000), *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- AVIÑO, Xosé (1985), *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial.
- (1992) “Presència musical catalana a Amèrica”, *IV Jornades d’Estudis Catalano-Americans. Actes de las Jornades*, Octubre 1990. Comissió Amèrica i Catalunya, Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- (2005) “Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys”, *Recerca Musicològica XIV-XV*.
- BADIOU, Alan (2009), *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo libros.
- (2013), *Cinco lecciones sobre Wagner. Epílogo de Slavoj Žižek*, Ed. Akal, Madrid.
- BACZKO, Bronislaw (1999), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- BALCELLS, Albert (1992), *Història del nacionalisme català. Dels orígens al nostre temps*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions.
- y PUJOL, E. (2002), *Història de l’Institut d’Estudis Catalans. 1907-1942*, Catarroja, Afers.
- BAÑA, Martín (2010), “Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico”, *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, N° 5, Rosario, Editorial Acceso Libre.

- BÉJAR, María Dolores (2013), *Historia del Siglo XX. Europa, América, Asia, África y Oceanía*, Buenos Aires, Siglo XXI Eds.
- BEIGEL, Fernanda (2004), “El editorialismo programático”, en Biagini, Hugo E. y Roig, Arturo (Dir.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- BENDAHAN, Mariana (2009), “El incipiente nacionalismo cultural de la revista Ideas (1903-1905)” en *Actas de las I Jornadas de la Crítica en la Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- BENJAMIN, Walter (2008 [1936]), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obras, Libro 1/Vol. 2*, Madrid, Abada Editores.
- BENZECRY, Claudio E. (2012a), “Introducción. Cultura. Instrucciones de uso”, en (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas, actos y prácticas*, Bernal, UNQ.
- (2012b), *El Fanático de la Ópera. Etnografía de una Obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- (2014), “An opera house for the ‘Paris of South America’: pathways to the institutionalization of high culture” *Theory and Society*, Volume 43, Issue 2, 169–196.
- BERLIN Isaiah y HARDY Henry (ed.) (2000), *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- BERTONI, Lilia Ana (2001), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- BERTRAND, Michel (2000), “Los modos relacionales de la elites hispanoamericanas. Enfoques y posturas”, en *Anuario IEHS*, 15, Tandil.
- (2012) “De la familia a la red de sociabilidad”, *Páginas, revista digital de le Escuela de Historia*, UNR, Año 4, n° 6, Rosario.
- BIBBÓ, Federico (2014), “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural” en Bruno, Paula (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQ.

- BLACKBURN y ELEY (1989), “Peculiaridades de la historia alemana: la sociedad burguesa y la política en la Alemania del siglo XIX”, en *Zona Abierta* 53, Madrid, Editorial Pablo Iglesias
- BLACKING, John (1973), *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza Editorial.
- BONDS, Evan M. (2014), *La Música como pensamiento. El Público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado.
- BOSCH, Mariano (1905), *Historia de la ópera en Buenos Aires*, Establecimiento Tipográfico de El Comercio.
- (1910), *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de El Comercio.
- BOTANA, Natalio (1994), *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana
- BOURDIEU, Pierre (1997 [1986]), “La ilusión biográfica” en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- (1998), *La distinción; criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- (2002), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Bourdieu, P. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Editorial Montessor.
- (2011), “El mercado de los bienes simbólicos”, en Bourdieu, P. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 85-152.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT Loïs (2001), *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona, Paidós.
- BOZAL Valeriano (2002), “Orígenes de la estética moderna” en Bozal, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. I*, Madrid, Visor.
- BROSSA, Jaume (1969), *Regeneracionisme i Modernisme*, Barcelona, Curial/Edicions 62

BRUBAKER, Roger y COOPER, Frederic (2000), "Beyond Identity", *Theory and Society*, 29 (1), pp. 1-47. [Trad. "Más allá de la Identidad", *Apuntes de investigación del CECYP*, N° 7, Buenos Aires, 2001].

BRUNO, Paula (2005), *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*, Bs. As, FCE.

----- (2007), "Un balance acerca del uso de la expresión generación del 80 entre 1920 y 2000". *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, N° 68, México.

----- (2009), "La vida letrada porteña entre 1860 y el fin-de-siglo. Coordenadas para un mapa de la elite intelectual" *Anuario IEHS*, 24, Tandil.

----- (2014), "Introducción" en Bruno, Paula (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQ.

BRUUN, Geoffrey (1999), *La Europa del siglo XIX:(1815-1914)*, Buenos Aires, FCE.

BUCH, Esteban (2003), *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2013), *O juremos con gloria morir. Una historia del himno nacional argentino, de la Asamblea del año XIII a Charly García*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

----- (2016), *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*, Buenos Aires, FCE.

BURKE, Peter (1996), "Historia cultural e historia total" en Olabbarri I. y Caspistegui F. J. *La Nueva Historia Cultural: la influencia del post-estructuralismo y el auge de la interdisciplinarietà*, Madrid, Universidad Complutense.

----- (2004), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.

----- (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.

CAAMAÑO, Roberto (1969), *La historia del Teatro Colon 1908 (1968). 3 Tomos*, Buenos Aires, Cinetea.

- CACHO VIU, Vicent (1984), *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, Barcelona, Ed. de la Magrana, Diputació de Barcelona
- (1998), *El nacionalismo catalán como factor de modernización*, Barcelona, Quaderns Crema-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CAMPS, Assumpta (1997), “L’Obra poètica de D’Annunzio en Català: La raó d’una tria”, *Llengua i literatura* N° 8, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans.
- (2000), “Jeroní Zanné, traductor de Petrarca”, en: Losada, Basilio (Comp.), *Ensinar a pensar con liberdane e risco*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- (2010), *El Decadentismo italiano en la literatura catalana*, Bern, Suiza, Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- CAÑARDO, Marina (2017), *Fábricas de música. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ed.
- CARNEVALE, Sergio (2013), “Historiografía, Memoria, Conciencia Histórica, y enseñanza de la Historia, un vínculo situacional y relacional en permanente movimiento”, *Primeras jornadas de historia reciente del conurbano bonaerense norte y noroeste*, UNGS.
- CASAS, Saúl L. (2013), *Militancia republicana, identidad nacional y sociabilidad comunitaria de los catalanes en la Argentina (1920-1945)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1047/te.1047.pdf>
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa, (2012), “¿Un ejemplo de modernismo silenciado? ‘María del Carmen’ (1898), la primera ópera de Enrique Granados y su recepción madrileña”, *Acta Musicológica*, LXXXIV/2, Basel, Suiza.
- CASSASAS i YMBERT, Jordi (coord.), (1999), *Els intel·lectuals i el poder a Catalunya (1808-1975)*, Barcelona, Pòrtic.

- (2009), “Nación y nacionalismo: notas para el estudio comparado del caso catalán en relación al resto de nacionalismos periféricos de España” en *Cercles, Revista d’ Història Cultural*, N°12, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- CASTELLS, Víctor (1986), *Catalans d’America per la independència*, Barcelona, Pòrtic.
- CASTRILLO, Dolores y MARTÍNEZ, Francisco J. (2000a), “La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche” en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol.1., Madrid, Visor.
- (2000b), “Las ideas estéticas de Nietzsche” en Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol.1., Madrid, Visor.
- CAUDARELLA, Florencia (2016), *La necesidad del espectáculo. Aspectos sociales del teatro porteño (1918-1930)*, Rosario, Prohistoria.
- CERDÀ i SURROCA, María Àngela, (1999), “Modernisme en Catalunya. Traducció y divulgación”, *Hermeneus: Revista de la Facultat de Traducció*, Institut d'Estudis Catalans e Interpretación de Soria, N° 1, Universidad de Valladolid.
- CETRANGOLO, Annibale Enrico (2010), “Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920”, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- CHAMOSA, Oscar, (2012), *Breve historia del folklore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa.
- CHARTIER, Roger (1995), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona.
- (2013), “Le sens de la représentation”, *La Vie des idées*, 22 mars 2013. URL: <http://www.laviedesidees.fr/Le-sens-de-la-representation.html>
- CHIARAMONTE, José C. (1991), *El mito de los orígenes en la historiografía latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani.

- (1997), *Ciudades, provincias, estados: orígenes de la Nación Argentina, 1800-1846*, Buenos Aires, Ariel.
- CLEMENTI, Hebe (Comp.), (1991), *Inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires, Oficina Cultural de la Embajada de España.
- CORBIN, Alan, y PERROT, Michelle (1991), “Entre Bastidores”, en Perrot Michelle (Dir.) *Historia de la vida privada. Tomo 4: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Bs. As., Taurus.
- CORCUFF, Phillipe (2014), *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI Ed.
- CORTI, Berenice (2015), *Jazz Argentino. La música negra del país blanco*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ed.
- CORRADO, Omar (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- CRAGNOLINI, Mónica (2001a), “Nietzsche en la Argentina entre 1880 y 1945: alusiones y citas en los márgenes” en Cragnolini Mónica (ed.) *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*. Año 1, N°1, Buenos Aires, Eudeba.
- (2001b), “Nietzsche en el pensamiento de Mariano Antonio Barrenechea” en Cragnolini Mónica (ed.) *Instantes y Azares. Escrituras Nietzscheanas*. Año 1, N°1, Buenos Aires, Eudeba.
- DALMARONI, Miguel (2000), “Los indios descienden de los barcos”, *Orbis Tertius* N°7, UNLP, pp.61-71.
- DALLA CORTE, Gabriela (2005), *Casa de América de Barcelona (1911-1947). Comillas, Cambó, Gili, Torres y mil empresarios en una agencia de información e influencia internacional*, Madrid, Editorial LID de Historia Empresarial.
- (2013), *El archivo documental del americanismo catalán. Una historia centenaria para la Casa de América (1909-1968)*, Barcelona, Fundació Casa Amèrica Catalunya.

- DEATHRIDGE, J. y DAHLHAUS, C., (1985), *Wagner*, Barcelona, Muchnik.
- DE CERTEAU, Michel (1995), *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.
- (1996), *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- DE CRISTÓFORIS, Nadia y FERNÁNDEZ, Alejandro, (2008), *Las migraciones españolas a la Argentina. Variaciones regionales (siglos XIX y XX)*, Buenos Aires, Biblos.
- DE LA GUARDIA, Ernesto y HERRERA, Roberto (1933), *El Arte Lírico en el Teatro Colón (con motivo de sus bodas de plata) (1908-1933)*, Buenos Aires, Zea y Tejero Editores.
- DE PAZ, Alfredo (1986), *La revolución romántica; poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Editorial Tecnos.
- DELGADO, Verónica (2009), *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*, Tesis de Doctorado. La Plata, UNLP. Memoria Académica, Disponible en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.233/te.233.pdf
- (2010), “Revista La Nota: antología (1915-1917)”. La Plata: UNLP. Disponible on-line: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/03.Delgado>.
- (2010b), “Sobre los vínculos entre España y Argentina en La Nota (1915-1917)”, *Revista Olivar* N° 14, pp. 103-114.
- (2014), “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas” en Delgado, V., Mailhe A., y Rogers, G. (Coord.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, UNLP.
- DENORA, Tia (2012), “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810”, en Claudio Benzecry (comp.). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: UNQUI, 2012, pp. 187-213.
- DEVOTO, Fernando (2002), *Nacionalismo, fascismo, tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- (2003), *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana
- y BARBERO, Inés, (1983) *Los Nacionalistas*, Buenos Aires, CEAL
- y FERNÁNDEZ, Alejandro (1990), “Mutualismo étnico, liderazgo y participación política. Algunas hipótesis de trabajo”, en Armus, Diego, (comp.), *Mundo urbano y cultura popular*, Sudamericana, Buenos Aires.
- y MADERO, Marta (1999), (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina, La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Taurus.
- y MIGUEZ E., (1992), *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica. Los italianos en América Latina en una perspectiva comparada*, Buenos Aires, CEMLA-CSER-IEHS.
- DÍAZ, Hernán (1991), *Alberto Ghirardo, anarquismo y cultura*. Buenos Aires: Centro Editor.
- DIDI HUBERMAN, Georges (2015), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- DILLON, César Arturo (2007), *Nuestras Instituciones Musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y Cronología*, Buenos Aires, Ed. Dunken.
- DILLON, César y SALA, Juan M. (1997), *El Teatro Musical en Buenos Aires, Vol. 1. Teatro Doria- Teatro Marconi*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- (1999), *El Teatro Musical en Buenos Aires, Vol. 2. Teatro Coliseo*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.
- DIMAGGIO, Paul (1982), “Cultural entrepreneurship in nineteenth century. Boston: the creation of an organizational base for high culture in America”, *Media, Culture and Society*, 4 (1), pp. 33–50.
- DONOZO, Leandro (2009), *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

----- (2012), “Once conclusiones provisórias sobre las revistas de música”, en Mansilla, Silvina, (Dir.) *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

DOSSE, François (2003), *La historia, conceptos y escrituras*. Buenos Aires, Nueva Visión.

DUARTE, Ángel y GARCÍA SEBASTIANI, Marcela (2010), “Carlos Malagarriga. El republicano catalán españolista”, en García Sebartini, Marcela (Dir.), *Patriotas entre naciones. Elites emigrantes españolas en Argentina. 1870-1940*. Madrid, Ed. Complutense.

DUARTE, Ángel (1993), “La Liga Republicana Española en la Argentina: política y sociabilidad (1903-1907)” en *Anuario IEHS*, n° 8, Tandil.

----- (1998), *La República del Emigrante. La cultura Política de los españoles en Argentina (1875-1910)*, Lleida, Ed. Milenio.

----- (2003), “España en la Argentina. Una reflexión sobre patriotismo español en el tránsito del siglo XIX al XX”, en *Anuario IEHS*, n°18.

----- (2006), “La coartada republicana. Ensayos de liderazgo político en la colonia española a inicios del siglo XX”, en Bernasconi Alicia y Frid Carina (comp.), *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, Buenos Aires, Biblos.

DUMESNIL, Maurice (1956), *Ricardo Wagner*, Ed Vergara, Barcelona.

ECHEVERRÍA, Olga (2011), “¿Las cosas por su nombre? Preguntas sobre la propensión a llamar “na-cionalismo” a la derecha argentina de la década de 1920”, en Ernesto Bohoslavsky (Comp.) *Las derechas en el Cono Sur, Siglo XX. Actas del Taller de discusión*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Los Polvorines.

ELEY, Geoff (2008), *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*, PUV, Valencia.

ELÍAS, Norbert (1996), *La Sociedad Cortesana*, Buenos Aires, FCE, 1996.

----- (2010), *Sociología Fundamental*, Barcelona, Gedisa.

- EHRLICHER, Hanno (2014), “El estudio de revistas culturales en la era de las humanidades digitales. Reflexiones metodológicas para un debate” en Delgado, Verónica, Mailhe A., y Rogers, G., (Coord.) *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* La Plata, UNLP, pp. 26-45.
- ESCALERA, Javier (2000), “Sociabilidad y relaciones de poder”, en *Revista KAIROS*, Año 4, N° 6, URL: www.fices.unsl.edu.ar/kairos
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat (2004), “El modernismo catalán frente al hispánico”, *Revista de Lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, N° 10.
- FERNÁNDEZ, Alejandro (1987), “Patria y cultura, aspectos de la acción de la elite española en Buenos Aires (1890-1920)”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, N° 6-7.
- (1991), “Los españoles de Buenos Aires y sus asociaciones en la época de inmigración masiva”, en Clementi, Hebe (comp.), *La inmigración española en la Argentina* (Seminario 1990), Buenos Aires, Oficina Cultural de la Embajada de España.
- (1992), “Las asociaciones catalanas de Buenos Aires (1860-1930). Un estudio comparativo”, *Actes Congrès Internacional d’Història ‘Catalunya i la Restauració*, Manresa, Centre d’Estudis del Bages.
- (1999), “Las redes comerciales catalanas en Buenos Aires a comienzos de siglo, una aproximación” en Fernández, A. y Moyá, J. (comps.), *La inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- (2008), “El asociacionismo español en Argentina: una perspectiva de largo plazo”, en Blanco Rodríguez J. A. (ed.), *El asociacionismo en la emigración española a América*, Salamanca, UNED-Zamora.
- (2010), “Los grupos dirigentes de la colectividad española de Buenos Aires y las identidades de la inmigración” en González, Elda E, y Reguera, Andrea (Comps.), *Descubriendo la nación en América. Identidades, imaginarios, estereotipos sociales y formas de asociacionismo de los españoles en el Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, siglos XIX-XX)*, Buenos Aires, Biblos.

- (2011a), “La colectividad catalana de Buenos Aires y el proceso de construcción de una identidad propia (1850-1950)”, *XIII Jornadas Interescuelas - Departamentos de Historia*, Catamarca, Universidad Nacional de Catamarca. 10 al 13 de agosto.
- (2011b), “La revista Catalunya de Buenos Aires, el exilio y la colectividad inmigrada (1927-1964)” en Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente y Rebeca Saavedra Arias (coord.) *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- (2014), “La veritable Unió. El exilio republicano y los ámbitos públicos del catalanismo en Buenos Aires”, *Revista del Departamento de Ciencias Sociales*, N°4, UNLu.
- (2016), “Persistencias y rupturas en la identidad española de los intelectuales catalanes de Buenos Aires (1850-1950)” en *Anuario IEHS*, 31 (2), pp. 85-102.
- y MOYA, José (Comp.), (1999), *La inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.
- FERNÁNDEZ, Sandra (2003), “La negación del ocio. El ‘negocio’ cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación ‘El Círculo’ (1912-1920)”, en *Revista ANDES*, N° 14, CEPIHA, Universidad Nacional de Salta, Salta.
- FERNÁNDEZ SANTIAGO, Marcelino Xulio (2008), “Asociacionismo gallego en América (1871-1960)”, en J. A. Blanco Rodríguez (ed.), *El asociacionismo en la emigración española a América*, Salamanca, UNED-Zamora.
- FERNÁNDEZ WALKER, Gustavo (2015), *Colón: teatro de operaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- FERRAS, Graciela (2011), “Ricardo Rojas: el discurso de una etnogonía entre América y Europa”, *Anuario Americanista Europeo* [N°9], pp.25-47
- (2012), “El ‘indianismo’, un término polémico a propósito de Blasón de Plata (1912) de Ricardo Rojas”, *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales* [N° 15], 1-9.

- FISH, Stanley (2012), “¿Hay algún texto en esta clase?”, en Elías José Palti (comp.), *Giro Lingüístico e historia intelectual*, Bernal, UNQ.
- FONTBONA, Francesc (2008), “The Modernist Visual and Plastic Arts in the Catalan-speaking Lands”, *Catalan Historical Review*, N° 1, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans.
- FRASER, Nancy (1997), *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes.
- FREVERT, Ute (2001), “El artista”, en Ute Frevert, Heinz-Gerhard Haupt (et.al.), *El hombre del siglo XIX*, Madrid, Alianza, pp. 333-364.
- FRIEDMANN, Germán (2010), “Los Alemanes antinazis de la Argentina y el mito de las dos aldeas”, en *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, No. 77, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Historia.
- FRITH, Simon (2003), “Música e identidad” en Hall, Stuart y du Gay, Paul (2003) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FUENTES CODERA, Maximiliano (2011), *Un viaje por los extremos. Eugeni D’Ors entre la Gran Guerra y el fascismo (1914-1923)*, Tesis de Doctorado, Universitat de Girona.
- GALLO, Klaus (2005), “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820- 1827”, en BATTICUORE, Graciela, GALLO, Klaus y MYERS, Jorge (Comp.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- GARCÍA HAYMES, Mateo (2011), “La familia Bunge: modernos y segundones en las clases altas porteñas del '900”, *Terceras Jornadas Nacionales de Historia Social*, 11, 12 y 13 de mayo de 2011, La Falda, Córdoba.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1984), *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

- GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1970), *Julián Aguirre*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación.
- GAY Peter (1992), *La experiencia burguesa de Victoria a Freud*. 2 tomos, México-Buenos Aires, FCE.
- GAYOL, Sandra (1993), “Ámbitos de sociabilidad en Buenos Aires: despachos de bebidas y cafés”, 1860-1900, *Anuario IEHS*, Núm. 8, Tandil.
- (2000), *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés (1862-1910)*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- GELLNER, Ernest (2001), *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- GESUALDO, Vicente (1958), “Músicos de América Latina e Historia y evolución de la música en los países americanos” en Eric Blom, *Diccionario de la Música*, Buenos Aires, Ed. Claridad.
- (1961), *Historia de la música en la Argentina. Tomo 2 La independencia y la época de Rivadavia 1810-1829*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica.
- GINZBURG, Carlo (1999), *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnik Ed.
- GLATZER ROSENTHAL, Bernice (1984), “Wagner and Wagnerian ideas in Russia”, en Large, David y Weber, William (1984), *Wagnerism in European culture and politics*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- GONZALEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar (2001), *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires (1829-1862)*, Buenos Aires, FCE.
- GONZALEZ CALLEJA, Eduardo, (2007), “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”, en *Hispania. Revista Española de Historia* 226.
- GONZALEZ, Elda E., y REGUERA, Andrea (Comp.), (2010), *Descubriendo la nación en América. Identidades, imaginarios, estereotipos sociales y formas de asociacionismo de los*

españoles en el Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, siglos XIX-XX), Buenos Aires, Biblos.

GORELIK, Adrián (1998), *La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Buenos Aires, UNQ.

GRAMUGLIO, María Teresa (2002), “Momentos del ensayo de interpretación nacional (1910–1930)”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica* 10, pp. 37-50.

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean Claude (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

GUARDIOLA PLUBINS, José (1992), *Historia de los españoles en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, ed. Encestando.

GULLAMÓN, Guillermina (2014), “Reflexiones sobre música y política: lo visible y lo invisible de la cultura musical en las fuentes de principios de siglo XIX”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, año 5, número 5, Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”, Córdoba, pp. 129-141.

----- (2017), “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña”, *Prismas, revista de Historia Intelectual*, 21, Bernal, UNQ.

GULLÓN, Germán (2006), *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Madrid, Biblioteca Nueva.

GUNN, Simon (2011), *Historia y teoría cultural*. Valencia, PUV.

GUTIÉRREZ, Fátima (2011), “Esencia y función de la obra de arte total en Richard Wagner”. *Revista Wagneriana Castellana*, N°78, Barcelona. <http://www.associaciowagneriana.com/>

HALL, Stuart y DU GAY, Paul (2003), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.

HALPERIN DONGHI, Tulio (1982), *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- HEINE, Harmut (1996), “Organizaciones políticas y sindicales ante el exilio”, en Cuesta, Josefina y Benito Bermejo (comps.). *Emigración y exilio. Españoles en Francia, 1936-1946*, Madrid, Eudema, pp. 185-201.
- HEINE, Heinrich (2007 [1836]), *La escuela romántica*, Buenos Aires, Biblos/ UNSAM-CePEL.
- HENNION, Antoine, (2002), *La pasión musical*, Barcelona, Paidós.
- (2012), “Melómanos: el gusto como performance” en Benzecry, Claudio, *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos, y prácticas*, Bernal, UNQ.
- HOBBSAWM (1991), Eric *La era de la revolución (1789-1848)*, Barcelona, Labor.
- (1998), *La era del capital (1848-1875)*, Buenos Aires, Crítica.
- (1999), *La Era del Imperio (1875-1914)*, Buenos Aires, Crítica/Grijalbo Mondadori.
- HUSEBY, Gerardo V. (1999), “Barrenechea Mariano Antonio” en Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo II. Madrid, SGAE.
- INFIESTA, María, y MOTA, Jordi, (2008), *Richard Wagner et la littérature espagnole. Le Wagnerisme en Catalogne*, Barcelona, Assosiació Wagneriana, Infiesta Editor.
- IRURZUN, Josefina (2015), “El activismo cultural de los catalanes en Buenos Aires y el devenir de una institución musical (Argentina, primeras décadas del siglo XX)” *Revista Latinoamericana de Historia*, Vol. 4 Núm. 13, UNISINOS, Brasil.
- (2015), “El activismo cultural de los catalanes wagnerianos en Buenos Aires (Argentina, primeras décadas del siglo XX)”, *Forma. Revista d'Humanitats*, Núm 11, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, <http://www.raco.cat/index.php/Forma/issue/current>
- (2015), “El modernismo catalán y la obra cultural de Jeroní Zanné i Rodríguez”, *Revista Fundación para la Historia de España*, Núm 12, *Fundación para la Historia de España*, Buenos Aires, pp. 336-344.

- (2016), *¿Una “revolución” estética transatlántica? El activismo wagneriano de los catalanes en Buenos Aires (1908-1920)*, Tesis de licenciatura en Historia, FHC-UNICEN, Tandil.
- (2017), “La unidad de la belleza. Parsifal y la estética wagneriana en la obra de Ricardo Rojas”. *Hispanamérica. Revista de literatura*, N° 137.
- (2017), “Redes de sociabilidad artística y cultural. Un estudio a partir del activismo wagneriano de los catalanes en Buenos Aires (Argentina, inicios de siglo XX)” en Reguera Andrea (Dir.), *Los vínculos que forman redes. Las dimensiones relacionales de lo social y sus articulaciones a escalas diferenciadas*. Buenos Aires, Editorial Teseo.
- JACOB, Paul Walter (1946), *Ricardo Wagner y su obra. Con un prólogo de Fritz Busch y 400 ejemplos musicales*, Buenos Aires, Peuser.
- JANÉS i NADAL, Alfonsina (2013), *L’ Obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.
- JAUSS, Hans Robert (1989), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” en Hans R. Jauss (et. al.) *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.
- JENSEN, Silvina (2008), “Asociacionismo catalán en América. Notas a un territorio poco explorado”, en Blanco Rodríguez J. A. (ed.), *El asociacionismo en la emigración española a América*, Salamanca, UNED-Zamora.
- (2009), “Representaciones del exilio y de los exiliados en la historia argentina”, *E.I.A.L.*, Vol. 20 – No 1, pp. 19-40.
- (2011a), “La comunidad catalana de la Argentina en la inmediata posguerra civil. Una aproximación a la heterogeneidad y los conflictos desde el estudio de la correspondencia política” en Sarmiento, Érica, y Farías Ruy (Comps.) *Novos olhares sobre a imigração ibérica em América Latina (séculos XIX e XX)*, Volumen 1, Niterói, RJ, Ed. Universo.
- (2011b), “Exilio e Historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción”, en *Aletheia. Revista de la Maestría de Historia y Memoria*, vol. 1, núm., 2, La Plata. URL: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/splash>

- (2014), “Nacional/Regional/trasnacional: la diáspora catalana y el universo de la ayuda humanitaria desde la guerra civil española al final de la segunda guerra mundial”, *Trabajos y Comunicaciones* N°40, UNLP.
- KALIFA, Dominique (2017), *La véritable histoire de la Belle Époque*, París, Fayard.
- LARGE, David y WEBER, William (1984), *Wagnerism in European culture and politics*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- LAURIA, Daniela (2014), “La Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879): reflexiones en torno a su proyecto cultural” en Bruno, Paula (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, UNQ.
- LEVI, Giovanni (1989), "Les usages de la biographie", en *Annales ESC*, nov-déc., n° 6, Paris, (versión española).
- LEVINE, L.W. (1988), *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LIONETTI, Lucía (2007), *La misión política de la escuela pública: formar a los ciudadanos de la república, 1870-1916*, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- LITVAK, Lily (ed.) (1975), *El modernismo*, Madrid, Taurus.
- LIUT, Martín (2011), “Prólogo” en Wagner, Richard, *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- LLANES, Ricardo (1968), *Teatros de Buenos Aires. Referencias históricas*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, Municipalidad de Buenos Aires.
- LOJO, María Rosa (2004a), “La condición humana en la obra de Ricardo Rojas”, en AAVV, *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm> (12/03/2016).
- (2004b), “La raíz aborígen como imaginario alternativo”, en: Biagini, Hugo/ Roig, Arturo (comps.), *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: identidad, utopía, integración (1900-1930)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 311-328.

- LÓPEZ GUALLAR, Pilar (2004), “Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX”, *Quaderns d’Historia*, 11, Barcelona.
- LÓPEZ SINTAS, Jordi (2015), *La construcción social de la experiencia de ocio cultural*, Barcelona, OmniaScience, UAB.
- LOSADA, Leandro (2005), “Suntuosidad y respetabilidad. El estilo de vida y la imagen pública de la elite porteña en el cambio del siglo XIX al XX”, *Anuario IEHS* 15, Tandil, UNCPBA.
- (2008), *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- LUCCI, Marcela, (2008), “La bandera de los ‘catalanes de América’: un ensayo de organización desde el exilio”. *Cuadernos de Historia de España*. 82, pp. 191 - 212. Buenos Aires, Instituto de Historia de España - Universidad de Buenos Aires.
- (2009), *La Colectividad catalana en Buenos Aires en el siglo XX: una visión a través de los ‘catalanes de América’*, Tesis de doctorado, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB.
URL: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/4820>
- (2011), “La dispersión y el mestizaje cultural en el exilio: el caso de los ‘catalanes de América’ de Buenos Aires entre 1916 y 1939” en *Anuario Americanista Europeo*, 2221-3872, N° 9, Madrid-Sevilla-París, REDIAL y CEISAL.
- (2012), “El Parc de la Ciutadella de Barcelona: de espacio de control a lugar de memoria”, en *Cuadernos de Historia de España*, n°85-86, Buenos Aires, UBA.
- (2014a), “Cultura, identidad, conmemoraciones. El idioma y la historia en el imaginario de la colectividad catalana de Buenos Aires (1908-1939)”, *Temas Americanistas*, N° 32.
- (2014b), “La revista ‘Ressorgiment’ en la historia catalana: un proyecto editorial para la difusión del catalanismo político. Buenos Aires, 1916-1936”, *Estudios de Historia de España* 16, UCA. Disponible on-line: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=revista-ressorgiment-historia-catalana>

- (2015a), “Gran Guerra, identidad nacional y catalanismo. Una visión desde las actividades del separatismo radical de Buenos Aires”. *Actas del Congreso La Gran Guerra y sus consecuencias. Las alternativas a la quiebra de la civilización liberal*, 7-8 de mayo de 2014, Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible on-line: <http://jornades.uab.cat/guerramundial/sites/jornades.uab.cat/guerramundial/files/mlucci.pdf>
- (2015b), “El papel de la educación en el proyecto político del catalanismo ultramarino: la revista *Ressorgiment* de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX”, *Amnis*, Núm. 14. Disponible on-line: <http://amnis.revues.org/2604>
- LUNA, Elba, y CECCONI, Élide (Coord.), (2002), *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*, Buenos Aires, Edilab.
- MACEDO, Catharine, (1998), “Between Opera and Reality: The Barcelona ‘Parsifal’”, en *Cambridge Opera Journal*, Vol. 10, No. 1, Cambridge University Press.
- MAGEE, Bryan (2013), *Aspectos de Wagner*, Barcelona, El Acantilado.
- MAILHE, Alejandra (2017), “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”, *Anclajes*, vol. XXI, n° 1, enero-abril 2017, pp. 21-42. DOI: 10.19137/anclajes-2017-2112.
- MALATIAN, Teresa (2009), “Narrador, registro e archivo”, en Pinsky, Carla Bassanezi; Luca, Tania Regina de (Org.), *O historiador e suas fontes*, São Paulo, Contexto.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001), “El Ateneo” en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE.
- y PLANTÉ, Isabel (2009), “Imagen cultura y anarquismo en Buenos Aires. Las primeras publicaciones ilustradas de Alberto Ghirardo: de El Sol a El Martín Fierro” en Malosetti Costa Laura y Gené, Marcela, (Comps.) *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

- MANENT, Albert (Dir.), (1992), *Diccionari dels Catalans d'America. Contribució a un Inventari biogràfic, toponímic i temàtic*, Barcelona, Generalitat de Catalunya (Obra completa en cuatro volúmenes).
- MANSILLA, Silvina L. (2004), “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1922”, *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”*, n° 18, Buenos Aires, UCA.
- (2010), “La primera integral de las 32 sonatas de Beethoven en Buenos Aires. Aportes documentales para una historia de la enseñanza del piano en Argentina”, *Actas del Congreso internacional de Piano*, UNCuyo / IUNA, Buenos Aires, 28 de noviembre.
- MARFANY, Joan Lluís (1975), *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes
- (1996), *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries.
- MATAMORO, Blas (1972), *El Teatro Colón*, Buenos Aires, CEAL.
- MATEOS, Abdón (2007), “El impacto de la denuncia internacional y del exilio político”, *Historia del presente*, núm. 9, pp. 49-59.
- MATEU, Montserrat, y VIÑAMATA, Agueda, (1983), “Wagnerismo y modernismo”, *Ritmo*, N°533, Año LIII.
- MCCONACHIE, B.A. (1988), “New York Operagoing, 1825–50: Creating an Elite Social Ritual”, *American Music*, 6(2), 181-192. <http://dx.doi.org/10.2307/3051548>
- MÍGUEZ, Eduardo y OTERO, Hernán (2003), “Veinte años después. Una lectura sobre el crisol de razas, el pluralismo cultural y la historia nacional en la historiografía argentina”, *EML* n° 50, Año 17, CEMLA.
- MILLER, Marion (1984), “Wagnerism, Wagnerians and Italian Identity”, en Large, David y Weber, William (1984), *Wagnerism in European culture and politics*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- MOLAS J. (Dir.), (1987), *Història de la literatura catalana. Part Moderna*, vol. IX, Barcelona, Ariel.

- MONJEAU, Federico (1999) “El siglo del tango” en Altamirano Carlos (Ed.) *Argentina en el siglo XX*, Bernal UNQ.
- MOSSE, George (1997a), *La cultura europea del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Ariel.
- (1997b), *La cultura europea del siglo XX*, Barcelona, Ed. Ariel
- MOTA, Jordi (2006), “El Wagnerisme a l’Argentine”, *Revista Wagneriana Catalana* N° 24, Disponible on line: <http://www.associaciowagneriana.com/>
- (2007), “Dos wagnerianos proscritos”, *Revista Wagneriana Castellana* N°60. Disponible on line: <http://www.associaciowagneriana.com/>
- MOYA, José (1989), “Parientes y extraños: actitudes hacia los inmigrantes españoles en la Argentina en el siglo XIX y comienzos del siglo XX” en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, n°13, Año 4, Diciembre, CEMLA.
- (2004), *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*, Buenos Aires, Emecé.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel y SESSA, Aldo (1983), *Vida y obra del Teatro Colón*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- MUNS, Eva (2006), “L’Associació Wagneriana i la Revista Joventut”, *Wagneriana Catalana*, N° 25, Barcelona.
- MUNTADA, Anna y SALA Teresa M., (1991), “Apuntes para una lectura interdisciplinar del modernismo catalán: iconografía musical y artes decorativas” en *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo IV-8.
- MUTZUKI, Noriko (2004), *Julio Irazusta. Treinta años de nacionalismo argentino*, Buenos Aires, Biblos.
- MYERS, Jorge (1999), “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”, Fernando DEVOTO y Marta MADERO (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. I, Buenos Aires, Taurus, pp. 113-145.

- NOIRIEL, Gérard (2011), *Introducción a la Sociohistoria*. Madrid, Siglo XXI Ed.
- NOVICK, Susana (1995), “Notas sobre planes y proyectos. Buenos Aires 1898, 1906, 1911”, *Seminario de Crítica N°60*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé, M. (2001), “Historiografía española reciente sobre migraciones ultramarinas: un balance y algunas perspectivas”, en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, año 16, núm. 48, agosto.
- (2007), “Nuevos y viejos nacionalistas: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975” *Ayer*, 68, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea y Marcial Pons Ediciones de Historia.
- OLMOS, María B. (2015), “Comentario a Baczko Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas”, *Delito y Sociedad*, vol.24 no.39, Santa Fe.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente.
- ORTIZ de URBINA y SOBRINO, Paloma (2003), *La Recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor (1959), “Música y músicos de América” en A. Della Corte y G. M. Gatti, *Diccionario de la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- PALTI, Elías (2002), *La nación como problema*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PASOLINI, Ricardo O. (1999), “La Ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto F. y Madero M. (Dir.), *Historia de la Vida Privada en la Argentina. Tomo II, La Argentina Plural: 1870-1930*, Buenos Aires, Ed Taurus.
- PAYÁ, Carlos, y CÁRDENAS, Eduardo (1978), *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Ed. Peña Lillo

- PELLETIERI, Osvaldo (coord.), (2002), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna.
- PIKE, Frederick, (1971), *Hispanismo, 1898-1936. Spanish conservatives and liberals and their relations with Spanish America*, Notre Dame-Londres, University of Notre Dame.
- PITA GONZÁLEZ, Alejandra (2014), “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad” en Ehrlicher, H., y Rißler-Pipka, N., (eds.) *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen, Shaker Verlag.
- PITALUGA, Roberto (2015), *Soviets en Buenos Aires. La izquierda de la Argentina ante la Revolución en Rusia*, Buenos Aires, Prometeo.
- PLESCH M. y HUSEBY G. (1999), “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”, Burucúa José Emilio (Comp.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PLESCH, Melanie (1997), “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, núm. 1, pp. 57-69
- (2008), “La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino” en AA.VV, *Los Caminos de la Música: Europa y Argentina*, Jujuy, Mozarteum Argentino Filial Jujuy, Ed. Universidad Nacional de Jujuy.
- POLLINI, Margarita (2002), *Palco, cazuela y paraíso*. Buenos Aires: Sudamericana.
- POMIAN, Krzysztof (1999), “Historia cultural. Historia de los semióforos” en Rioux Jean Pierre y Sirinelli Jean François (Coord.) *Para una historia cultural*, México, Taurus.
- PRIETO, Adolfo (2013 [1969]), “Gálvez. Una pericia del realismo” en Prieto, Adolfo, *Estudios de Literatura Argentina*, Bernal, UNQ.
- PRIETO, Fernando (2005), *Historia de las ideas y de las formas políticas. Tomo IV. Edad Contemporánea - 2. El positivismo*, Madrid, Unión Editorial.

- PUJOL, Sergio (2002), *La década rebelde. Los años '60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- (2004), *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- (2005), *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé.
- PULFER, Darío (2010), “Presentación. Rojas: educación y cuestión nacional en el centenario” en Rojas Ricardo, *La Restauración Nacionalista*, La Plata, UNIPE Ed. Univ.
- QUESADA, Ernesto (1893), “El movimiento intelectual argentino: revistas y periódicos (1882)” y “La ópera italiana en Buenos Aires” en *Reseñas críticas*. Buenos Aires, Félix Lajouane.
- QUIJADA, Mónica, (1985) *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*, Buenos Aires, CEAL
- RAMA, Ángel (1998), *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca ediciones.
- RAMA, Carlos (1982), *Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina*, México, FCE.
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- (2011), *El malestar en la cultura*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- RICOEUR, Paul (1999), *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid
- RICO, Francisco (1980), *Historia y crítica de la Literatura española: Modernismo y 98*. Barcelona, Crítica.
- ROCAMORA, Joan (1992), *Catalanes en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Artes Gráficas El Fénix.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Nuria (2012), *Las Mujeres y un pintor. La imagen de la femme fatale y la mujer española de principios de siglo XX. Tesis de máster en Estudios Feministas*. Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid.

- RONIGER, Luis (2011), “Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión”, *Pacarina del Sur, Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, Número 9. Disponible en: <http://www.pacarinadelsur.com/29-misc/indices/356-numero-9-octubre-diciembre-2011>
- ROSSELLI, John (1990), “The opera business and the Italian immigrant community in Latin America. 1820–1930”, *Past and Present* 127, 155–182.
- SÁBATO, Hilda (1998), *La política en las calles. Entre el voto y la movilización Buenos Aires, 1862-1880*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SAID, Edward W. (1996), *Representaciones del Intelectual*, Barcelona, Paidós.
- SALMERON INFANTE, Miguel (2013), “Wagner desde Adorno: la forma como contenido social”, *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, Núm. 12.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (Comp.), (1988), *Espanoles hacia América. La emigración en masa (1880-1930)*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ ALONSO, Blanca (1992), *La inmigración española en Argentina. Siglos XIX y XX*, Fundación Archivo de Indianos, Colombres.
- SANGUINETTI, Horacio (2002), *Ópera y Sociedad en Argentina*. Buenos Aires, Gaglianone.
- SANTIAÑEZ TIÓ, Nil (2002), *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Ed. Crítica.
- SAÍTTA, Sylvia (1998), *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (2011), “La cultura”, en Eduardo Míguez (coordinador), *Argentina. La apertura al mundo, 1880/1930, tomo 3 de América Latina en la historia contemporánea*, dirigida por Jorge Gelman, Madrid, Fundación MAPFRE – Taurus.
- SALAS, Horacio (1996), *La Argentina del Centenario*. Buenos Aires, Planeta.

- SARLO, Beatriz (1992), “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, París, América-Cahiers du CRICCAL, n. 9/10.
- (2005), *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- SARRAMONE, Alberto (2004), *Cataluña y los catalanes en el Plata*, Azul, Ed. Biblios Azul.
- SAZBÓN, José (2009), *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*, Bernal, UNQ.
- SCHIFFINO, María B. (2011), “Ricardo Rojas y la invención de la argentina mestiza”, *Revista Pilquen Sección Ciencias Sociales* 14.
- SCHIUMA, Oreste (1956), *Cien años de música argentina. Precursores-fundadores-contemporáneos-directores-concertistas-escritores*, Buenos Aires, Asociación Cristiana de Jóvenes.
- SCHORSKE, Carl E. (2011), *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Ed.
- SCHWARZSTEIN, Dora (2001), “Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, año 16, núm. 48, Buenos Aires, pp. 249-268.
- SEGURA, Antoni y SOLÉ i SABATÉ, Josep M. (Dir.) (2008), *Catalunya al Mon. La presència catalana al mon: segles XIX i XX*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de la Vicepresidència.
- SEIGBEL, Beatriz (2002), *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidro (1994), *Comunidad cultural e hispano-americanismo, 1885-1936*, Madrid, UNED.

SHNAPER, Dominique (2001), *La Comunidad de los ciudadanos: acerca de la idea moderna de nación*, Madrid, Alianza Ed.

SIGAL, Silvia (2006), *La Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Siglo XXI.

SILVEIRA ABRAO, Janete (2007), *Nacionalismo cultural y político. La doble cara de un proyecto único: Cataluña*, Tesis de doctorado en Historia, Universidad de Barcelona.

SIMONNET, Dominique (Comp.), (2010), *La más bella historia del amor*, Buenos Aires, FCE.

SNOWMAN, Daniel (2013), *La Ópera. Una historia social*, México, FCE.

SOBREQUÉS i CALLICÓ, Jaume (2013), “Pòrtic” en Janés i Nadal, Alfonsina, *L’ Obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.

SOLDEVILA, Carlos (1955), *Cataluña, sus hombres y sus obras*, Barcelona, Ediciones Aedo.

SOLDEVILLA ORIA, Consuelo (2001), *El exilio español (1808-1975)*, Madrid, Arco Libros.

SPENCER, Steward (2012), *El mundo de Wagner*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

SPINETTO, Horacio (2006), “Santiago Rusiñol, una presencia modernista en las fiestas del centenario” en Martínez Nespral; Fernando; Méndez, Patricia; y otros, *Ecos del modernismo catalán en el Río de la Plata*, Documento de Trabajo N° 151, Universidad de Belgrano.

STOREY, J. (2003), “The social life of opera”, *European Journal of Cultural Studies*, 6(1), 5–35.
<http://dx.doi.org/10.1177/1367549403006001466>

----- (2006), “Inventing opera as art in nineteenth-century Manchester”, *International Journal of Cultural Studies*, 9(4), pp. 435-456, <http://dx.doi.org/10.1177/1367877906069894>

STORM, Eric (2002), “Los guías de la nación. El nacimiento del intelectual en su contexto internacional”, en *Historia y Política*, N° 8.

STROMBERG, Roland (1995), *Historia intelectual europea desde 1789*, Madrid, Debate.

SUAREZ CARMONA, Lluïsa (2007), “L’oci a la Barcelona de finals del segle XIX. Les primeres sales cinematogràfiques” *X Congrés d’Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona.

SUAREZ URTUBEY, Pola (2007), “Estudio Preliminar” en Groussac, Paul, *Críticas sobre Música*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

---- (2010), “1910: Punto de encuentro entre folklore e indigenismo en la matriz europea de música argentina” en Ramón Gutiérrez (coord.) *Temas de la Academia. Las artes en torno al Centenario. Estado de la Cuestión (1905–1915)*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

---- (2015), “Parsifal, de ayer a hoy”, *Programa “Parsifal” de Richard Wagner*, Temporada 2015 del Teatro Colón.

SURIANO, Juan (2001), *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial.

SURROCA i TALLAFERRO Robert (2004), *Prensa Catalana de l’ exili i l’emigració (1861-1976)*, Barcelona, Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, Generalitat de Catalunya.

SZNAJDER, Mario y RONIGER, Luis (2013), *La política del destierro y el exilio en América Latina*, FCE, México.

TATO, María Inés (2007), “Aliadófilos” y “germanófilos”: los intelectuales argentinos ante la Primera Guerra Mundial”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

TELL, Verónica (2009), “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX” en Malosetti Costa Laura y Gené, Marcela, (Comps.) *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.

TERÁN, Oscar (1986) *José Ingenieros: pensar la nación*, Buenos Aires, Alianza.

- (1987), “Introducción” en Terán, Oscar (Comp.), *Positivismo: y nación en la Argentina*. Buenos Aires, Punto Sur.
- (1991) *Nuestros años sesenta: la formación de la nueva izquierda intelectual en Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
- (2008), “El lamento de Cané”, en *Vida Intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, FCE.
- (2012), “El 80. Miguel Cané (h)” en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (2003), *Nosotros y los Otros*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- TORRENT, Joan y TESIS, Rafael (1966), *Història de la Premsa Catalana*, Vol. I. Barcelona, Bruguera.
- TORRES, Juan Lucio (2014), *El español como soldado argentino: Participación en las campañas militares por la libertad e independencia*, Madrid, Ed. De la Torre.
- TRAVERSO, Enzo (2007), *El pasado, instrucciones de uso. Historia, Memoria, Política*, Madrid, Marcial Pons.
- TURNER, E.H.S., (1958), *Hispanism in the life and in the Works of Manuel Gálvez*, PhD, Washington University.
- VALENTÍ, Eduard (1973), *El primer Modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel.
- VALENTI FERRO, Enzo (1992), *Cien años música en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Gaglianone.
- VALLINOTI, Beatriz (2007), “Historia de dos ciudades: la Buenos Aires que se muestra y la Buenos Aires que se ve” *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán.

- VALLS, Manuel (2013), “Proleg” en Janés i Nadal, Alfonsina, *L’ Obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.
- VALVERDE, José M. (1985), “Generación del 98 y Modernisme”, *Lligons de Literatura comparada castellana i catalana (segles XIX-XX)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VAN DER DEER HAMILTON, Carol (1993), “Wagner as Anarchist, Anarchists as Wagnerians” en *Oxford German Studies*, N° 22, University of Pittsburgh, pp. 168-193.
- VENIARD, Juan María (2011), *La primera temporada de ópera española y la lírica hispana en el Plata*, Buenos Aires, Sinopsis.
- VILANOVA, Antoni (1985), “Maragall y J. R. Jiménez”, *Lligons de Literatura comparada castellana i catalana (segles XIX-XX)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VILAR, Juan (2006), *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*. Madrid, Síntesis.
- VILLARRUEL, José C. (2013), “Exilio e Integración. Ressorgiment y Catalunya”, en Sarmiento, Érica, y Farías Ruy (Comps.) *Novos olhares sobre a imigração ibérica em América Latina (séculos XIX e XX)*, Volumen 1, Niterói, RJ, Ed. Universo.
- WEBER, José Ignacio (2012a), “La ‘cultura estética’ de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)”, *Revista Argentina de Musicología* 12-13 (2012).
- (2012b), “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, en Mansilla, S. (Dir.), *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- WEBER, Max (1997), *Economía y Sociedad*, México, FCE.
- WEBER, William (1997), “Did people listen in the 18th century?” *Early music*, noviembre, pp. 678-691.

WILLIAMS, Raymond (1981), "The Bloomsbury Fraction" en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Fontana.

----- (1997), *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2000), *Palabras clave*, Buenos Aires, Nueva Visión.

WOLKOWICZ, Vera (2012), "La recepción de la ópera en Buenos Aires a fines del período rosista: una polémica entre el Diario de la Tarde y el Diario de Avisos (1848-1951)", en Mansilla, Silvina, *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.

YAÑEZ GALLARDO, C. (1989), "Argentina como país de destino. La emigración española entre 1860-1930", *EML* n°13, Año 4, diciembre, CEMLA.

ZAVALA SCHERER, Demetrio (2004), "Repetición o Mediación. Memoria e Historiografía en Richard Wagner", *Revista de la Universidad de México*, N°10, Universidad de México.

ZIMMERMANN, Eduardo A. (1995), *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina (1890-1916)*, Buenos Aires, Sudamericana - Universidad de San Andrés.

ŽIŽEK, Slavoj, (2005), "Foreword: Why is Wagner worth saving?", en Theodor Adorno, *In search of Wagner*, Londres, Verso.

----- (2013) "Wagner, el antisemitismo, y la ideología alemana", en Badiou, Alan, *Cinco lecciones sobre Wagner. Epílogo de Slavoj Zizek*, Madrid, Ed. Akal.

ZULETA ÁLVAREZ, Enrique, (2000) *España en América. Estudios sobre la historia de las ideas en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Confluencia.

ANEXOS

1. JOSEP LLEONART NART

Artículos publicados de Leonart Nart en Buenos Aires:

Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires

Las asociaciones wagnerinas en Europa y nuestros propósitos. Historial de la Wagneriana de Buenos Aires, N° 1, p. 2-6

Un recuerdo de Beethoven, N°2 p. 26-28

Comentarios a un artículo, N°3, p.29-32.

Sociedad Argentina de Música de Cámara, N°3 p.39-40

El sentimiento de la naturaleza en Parcival, N°4, p. 56-59.

Notas de Arte, N°4, p. 66-68

Siegfried. Los murmullos de la selva, N° 5 p. 77-78

Hamlet, n°5, p.79-81

En Ressorgiment:

La llengua catalana a Espanya (1917) p.238

La llengua catalana (1925) p. 727

En Juventud Revista de la Asociación Juventud Israelita Argentina. Año V, N° 48, 1916.

“Wagner poeta dramático”

Conferencias:

Poesía y canción popular. Instituto de Estudios Catalanes, 1913.

30/08/2013 Conferencia de Adrià Gual, “El arte escénico y el drama wagneriano”. Adrià Gual fue un dramaturgo, pintor, escenógrafo y empresario teatral catalán, impulsor de la Escuela Catalana de Arte Dramático y pionero del cine en Barcelona.

4/10/1913 Lectura de J. Leonart Nart de la Conferencia del sr. Doménech y Español (catalán) sobre “Fusión del más puro y sereno clasicismo y del mas fogoso romanticismo en el arte wagneriano” precedido de un preámbulo sobre el concepto cultural del Wagnerismo.

19/12/1913 Lectura de J. Lleonart Nart de otro trabajo de M. Doménech y Español: “El arte wagneriano: sus grandes bellezas, su interpretación”.

15/01/1914 Lectura de “Rienzi”, escrito de Joaquim Pena, por J. Lleonart Nart.

17/06/1914 Estudio sobre la personalidad artística de Federico Chopin, por J. Lleonart Nart.

29/12/1914 Estudio crítico por J. Lleonart Nart: “Wagner poeta dramático”.

30/06/1916 Lectura de la conferencia del presidente de la Wagneriana de Barcelona, Alfons Parr sobre: “El Wagnerismo, sus orígenes, influencia del teatro griego y de la tragedia shakesperiana”.

La Canción popular y el Lied (AWBA) C

Buenos Aires, 22 de Agosto 1919. C

La Lengua catalana en España. C

La melodía catalana, 13 de julio 1929 en la Peña El Soviet

Retratos:

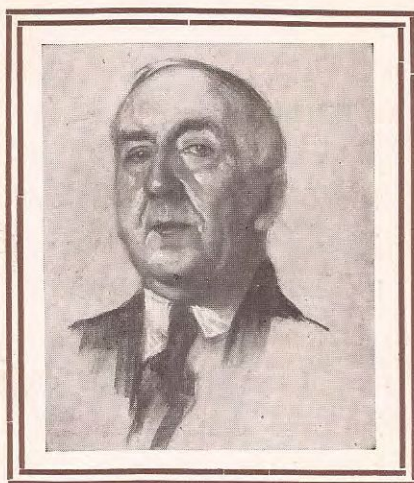


Retrato. Archivo Lleonart.



MESTRE LLEONART

**Folleto exposición Ramoneda. Retrato de Francisco Ramoneda. Sala Witcomb, 1930.
Archivo Leonart.**



HOMENATGE A LA MEMORIA DEL
FUNDADOR I PRIMER PRESIDENT
DEL CASAL CATALA •

JOSEP LLEONART NART

Folleto de Homenaje. Archivo Lleonart.

2- CASAL CATALÀ

Primera pàgina de quatre del manifest convocatori a su fundación. Archivo Leonart.



abril de 1908

A n' els Catalans residents á l' Argentina
per José Leonart Mart

SALUT:

ES un fet, quèns ha passat á tots, que, al arribar els catalans á n'aquesta terra y trobarse ab un modo de viure tan estrany per nosaltres y un ambient tan diferent del qu'han deixat, lo primer que fan, lo primer que desitjan es buscar y trobar algun company català per ajuntarse ab ell, per parlar, discutir y en cert modo, renovar aquella vida pletòrica qu'han deixat en la nostra aymada Catalunya, que, ens cap l'orgull de dir, atravessa avuy un període de desvellament moral y material en tots els ordres de la vida, com pòchs cassos s'han donat semblants en l'història de cap nrs poble. Aquets amies, aquets companys qu'el català cerca al arribar els ha de trobar á l'etzar, no en un lloc comú á tots, no en un Centre, verament català ahont tots els que aquí viuen hi acudeixin. Pena ja el dirho, pero es la veritat, aquí l'ajuntament dels catalans no s troba.

Totes les Colonies dels diferents pobles aquí residents, totes, tenen els seus Centres, ahont se troban y en cert modo descurrollan la vida que ja els era comú en els seus respectius paisos, y sols els catalans, que hi som en tan gran nombre, restém aquí isolats y sense un Casal qu' en cert modo, sigui una petita continuació de la patria qu'hem deixat y en que com aquella, si senti aquella fam de renovació, aquella febre de treball, de gestació, de dignificació moral y material qu'ens posi entre els pobles capdevanters en la civilització mundial.

Aquets han sigut els motius qu'han obligat á que alguns catalans qu' aquí vivim y que cuotidianament ens ajuntarem en qualssevol lloch, haguém pensat seriosament en la fundació d'aquet disitjat Centre, Casal Català, ahont 'puguin aplegarsí tots els Catalans qu' aquí vivim sense distincions, ja que tots parlem la llengua aymada.

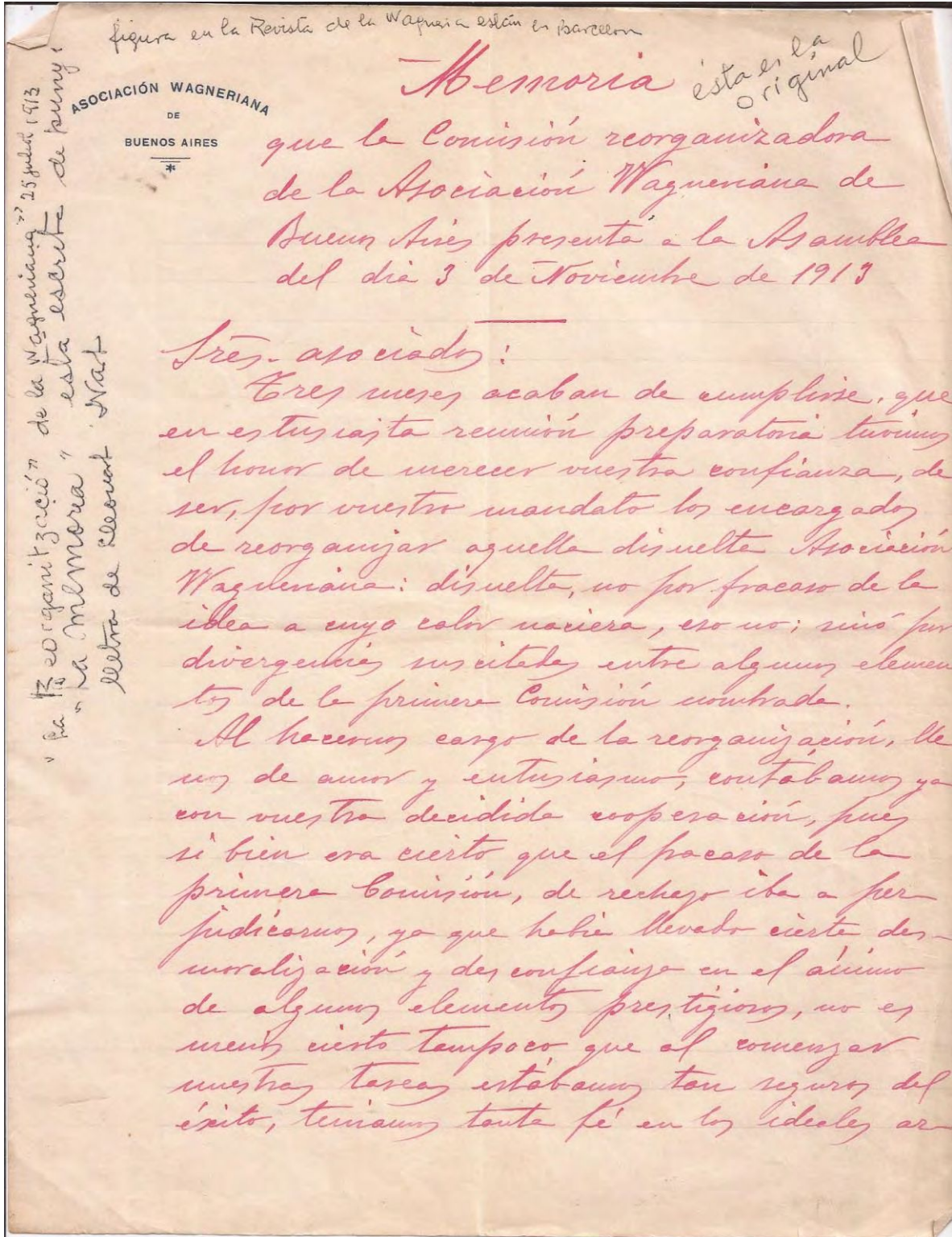
No tractém de fundar una Societat recreativa més, no, desgraciadament altres n' hi ha ja, que no tenen pas altre finalitat: el nostre desitj, el nostre ideal es molt mes enlairat. Tal volta somniem, mes si aixis fos nostre somni fora molt agradós.

Somniem, tenir un **Casal Català Centre de Cultura** que demostrí á n'aquet poble argenti y colonias europeas, lo que valém, lo que pot la voluntat catalana y l'esperit del nostre poble, representat per tots nosaltres.

No volém qu' ens motejin, qu' ens prenguin per altri, volem treballar, treballar continuament en tots els ordres de la vida, ser homes de vida complerta. Volém donar aliment á la nostra ànima qu' aquí mes qu' enlloch, te fam, veritable fam, de seguir la seva educació, de recrearse, de viure en fi, com han de viure els homes dignes y civilisats. ¿Quinas sensacions, quins goigs son comparables, ab els goigs que reb l'esperit? ¿Quí pot compararse, per exemple, ab la fruició que s' experimenta oint aquellas sublims y grandiosas audicions de les magistrals obres d'en Wagner, Bethoven, Haydn, Schumann y altres grans mestres? ¿Quí, que pugui compararse al

3- ASOCIACIÓN WAGNERIANA DE BUENOS AIRES

Primera página de la Memoria de la Comisión reorganizadora (1913). Archivo Leonart.



Socios destacados de la Wagneriana según C. Grassi Díaz (1962). En amarillo, los catalanes considerados en esta tesis.

AFICIONADO	descripción	PROFESIÓN
Rafael Girondo,	“exquisito y sutil, lleno de señorío, que presidió la nueva comisión”	Artista, pintor.
J. Leonart Nart,	“cuyo entusiasmo contagioso bien decía de sus horas de intimidad con el famoso Pena, alma mater de la famosa wagneriana de Barcelona, soñando en los atardeceres de su ciudad con las creaciones wagnerianas”	Pedagogo, contador ,escritor, dramaturgo, dirigente catalán
Carlos López Buchardo	“el principio ideal del arte convertido en obras y disciplinas como una referencia al largo camino recorrido”	Compositor, docente, funcionario público
Pablo Henrich	“entusiasta wagneriano que confiaba en la pronta imposición de la entidad”	S/D
César Llorente Solá	“que abandonaba su bufete escapando a las sutilezas de las leyes para abismarse en la música”	Abogado
Rodolfo Beines	“diletante fervoroso que el conocido establecimiento de su padre había hecho un reducto ideal wagneriano”	Comerciante (venta de pianos)
Enrique Saint	“industrial, que conocía el valor de la actividad espiritual”	industrial
Andrea M de Saint	“dando el impulso significado por su adhesión, que jamás tuvo limitaciones ni aguardo la frase de reconocimiento”	S/D
Jerónimo Zanné	“poeta que había conocido en Barcelona los halagos de triunfo”	Escritor, periodista
Orestes J Siutti	“esforzado en la colaboración, devorado por la impaciencia de llevar a un buen término una obra digna”	S/D
Roberto J Carman,	“que a los muchos idiomas de su dominio prefería el lenguaje musical”	S/D
Julio B Répide	“diligente en el cuidado de todos los detalles para las consecuciones del triunfo colectivo”	S/D
Contant Mones Ruiz	“gustador de la buena música, y enamorado convicto de todo lo bello”	S/D
Ramón Guitart	“que de la enseñanza de la música había hecho un sacerdocio”	Músico, cantante, docente
Pedro Solanes	“aportando siempre una frase de estímulo; José M pena, apurando los recuerdos de su hermano, famoso predicador de los sortilegios wagnerianos”	S/D

José Leonart Giménez	“buscador infatigable de cuanto ponía emoción en su alma”	Maestro
Ferruccio Corbellani	“cultor de las artes plásticas renovándose en el mundo de los sonidos”	Artista plástico, Arquitecto
Juan Carlos Rébora	“todo florecimiento intelectual continuo reverdecir del espíritu, dando a la literatura la pureza y la exquisitez que también eran rasgos en su labor de jurisprudencia”	Abogado, docente universitario.
Luis V. Ochoa	“entregado a los aspectos fundamentales de la música”	Crítico musical
Enrique T. Susini	“múltiple en sus contribuciones al arte”	Médico, periodista, empresario cultural (radio, cine, teatro)
Athos Palma y Floro Ugarte	“que afirmaron sus personalidades como compositores”	Compositores
Gregorio Petroni	“obligando las complejidades de su tarea de escribano, transportado por la sugestión de la música”	Escribano
Carlos Alfredo Tornquist,	“del vértigo bursátil a las cumbres de lo divino”	Empresario industrial
Carlos Cardalda	“en la abierta disposición a todos los cometidos de responsabilidad”	S/D
Carlos Cucullú	“entroncando sus actividades con las manifestaciones del arte”	S/D
Nicolás Besio Moreno	“preocupado por todas las cosas del espíritu”	Ingeniero civil, docente universitario, funcionario, etc.
José García Horta	“un estímulo siempre tenso y eficaz”	S/D
Alberto Insaurraga	“un destino musical cumplido con displicencia”	S/D
Jack Llobera	“sembrador del abecedario hundiéndose en todos los ensueños que rinden hermosa la vida”	Músico (guitarrista)
Carlos Berromadero	“que escapaba de los trabajos algebraicos para probar sus dotes de cantante”	S/D (¿posiblemente matemático, ingeniero?)
Julio Aramayo	“que vertía su tristeza del altiplano en la embriaguez sonora de la creación wagneriana”	S/D (¿crítico musical?)
Otto Ditri	“que quitaba horas de su descanso para dar una colaboración efectiva en el desempeño que alcanzaba a la secretaria improvisada”	S/D
Senty Arcelus	“desenvolviéndose cordialmente en todas las tareas”	S/D

4- Instituto Musical Fontova. Ejemplos de publicidades en la RAWBA y en *Ressorgiment*

RAWBA. N° 10 y 11. Diciembre 1917 y enero 1918.



Página siguiente:

Arriba *Ressorgiment*, N° 29 (1918) y 49 (1920).

Abajo: Dos portadas de la Revista *Album Musical Orfeo*, dedicadas a la Sociedad Argentina de Música de Cámara y a los Hermanos Fontova.

5- Jerónimo Zanné

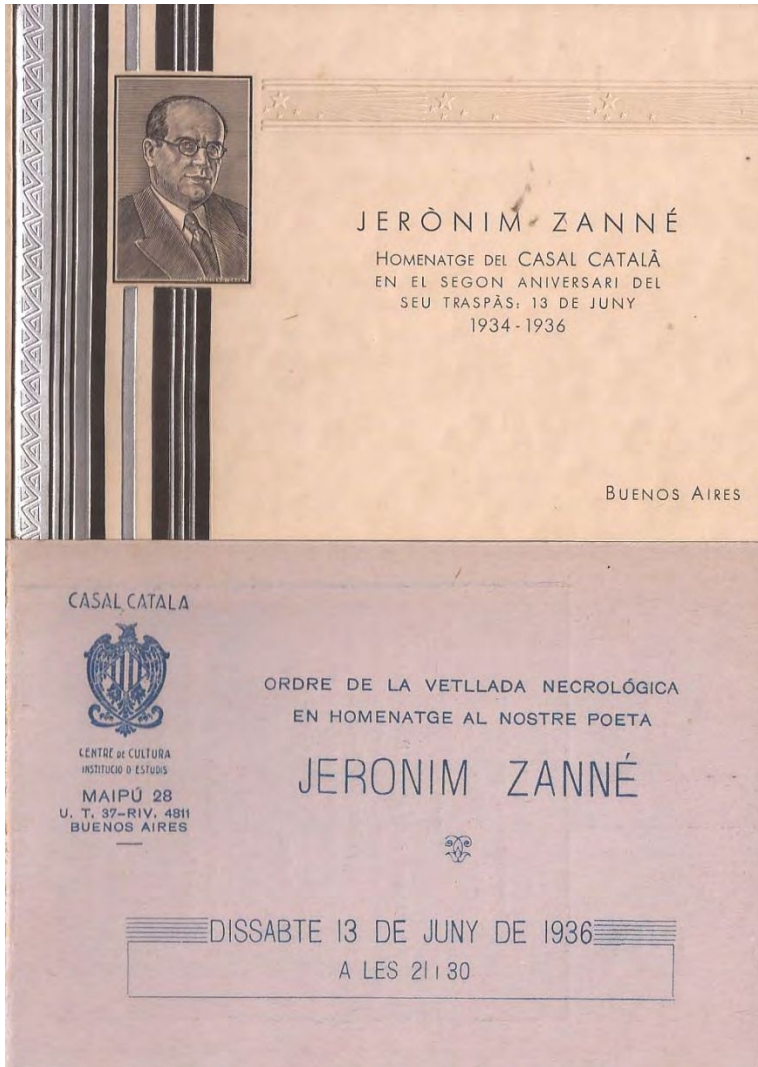
Su firma en la Revista *Joventut* (Barcelona)



Fotografía del Funeral (Archivo Leonart)



**Invitación del Casal a la Celebración del Segundo aniversario de su fallecimiento
(Archivo Leonart)**



Índice comentado de la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*

El corpus de revistas hallado es fragmentario. Contamos con números de 1914, (año I, n° 1 a 5), de 1917 (renombrado como año I, del n° 2 al 9), 1918 y 1919 (n° 10 a 30), todos ellos disponibles en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Posterior a esta fecha no hemos hallado más números, salvo un ejemplar de 1920 (n°34), otro de 1926 (n°83) y varios números de “La revista de Música” donde la Wagneriana publicó su boletín entre 1927 y 1929, en el archivo de la editorial Gourmet Musical.

PRIMERA ÉPOCA

A partir de la reorganización de la AWBA en julio de 1913, el proyecto de realización de la revista resurgió en el mes de diciembre de dicho año –al menos oficialmente–. En ese momento, la presidencia de la AWBA estaba a cargo de Rafael Gironde, quien había sido elegido en el mes de noviembre bajo asamblea general. Mientras ese mismo mes, de la Guardia y Grassi Díaz presentaron un presupuesto de imprenta, Ramón Guitart contactó con un corredor de avisos, a fin de publicar la revista cuando fueran reunidos los avisos necesarios. En enero de 1914, volvió a pedirse presupuesto a la misma imprenta, pero solicitando un papel más liviano y con la inclusión de grabados³⁴³ (AAWBA, Libro I, 05/01/1914).

La publicación fue asumida como una tarea colectiva de la Comisión directiva de la Asociación. Fue así que la primera nota editorial, estaba dirigida “Al lector” y firmada por “La comisión”, y en las páginas interiores no se halla ningún recuadro o detalle que especifique los nombres propios del equipo editorial (rasgo que se mantuvo hasta su final en 1926), ni tampoco un índice de los cronistas y colaboradores. Esto último cambió en la tercera época (desde 1918), donde la portada fue justamente un sumario del contenido. En este sentido, las portadas y la página inicial de los cinco números de la primera época (ver Imágenes en la página siguiente), tienen como protagonista al propio Wagner, o en un caso, a uno de sus dramas musicales.

De acuerdo al artículo 12 del estatuto de la Asociación, la revista era gratuita para los socios, y luego tenía un precio de suscripción para el interior (anual, o semestral), otro para el exterior, así como para el número suelto y para el atrasado. La dirección indicaba en un

³⁴³ Así, tenemos una aproximación al contexto de producción inicial: una revista que originalmente se pensó con una periodicidad mensual, cuya forma de financiación procedería en gran parte de los avisos publicitarios y que tendría –según el presupuesto solicitado a la imprenta Escoffier, Caracciolo y Cia.– 12 páginas (8 en papel velino y 4 en papel ilustración, con tapa a color) con un costo de \$ 0,25 por ejemplar (300 ejemplares a ese costo).

recuadro de la publicación (en la página dedicada a los avisos publicitarios) que podía adquirirse en ocho puntos de venta distribuidos en la Capital.



IMÁGENES (arriba, izquierda y centro): Dos portadas, primer y cuarto número de la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914). Derecha: Página inicial del primer número. Abajo derecha: encabezado del título de un artículo. Izquierda: Grabado sobre “El holandés errante”.

Existió una inestabilidad en la continuidad de las secciones. Sólo “Crónicas europeas” (sin firma de autoría) y “Juicios críticos” se perpetuaron durante dos números.³⁴⁴

La publicación comenzó a editarse cuando fue exitosa la convocatoria de avisos publicitarios, de modo que el financiamiento para su edición se sustentó sobre todo en los avisos que estaban relacionados con el mundo del arte: academias de canto, de música,

³⁴⁴ “Citas de Autores”, “Los grandes maestros”, “Notas de Arte” y otras notas anónimas aparecieron una sola vez.

dibujo y pintura, conservatorios y colegios, casas de venta de instrumentos musicales, y en menor medida (desde el tercer número, cuando decayeron los avisos), de otros rubros comerciales y profesionales: salón de belleza, neumáticos, sastrería, agencia de publicidad, dentista, y fábrica de muebles de bronce. Sólo las casas de venta de instrumentos invirtieron más en publicitar en la revista, y a página completa incluyeron una ilustración. Para el n° 3 (marzo), la obtención de financiamiento a partir de los avisos se había hecho difícil. En razón de ello, la comisión decidió abaratar la publicación, excluyendo el añadido de grabados, decisión que para el n° 4 (abril), se dejó de lado en el caso de la tapa para “Parsifal” (ver Imagen) y la publicidad de la primera página (AAWBA, Libro I, 23/03/1914). El 27 de abril, Gironde indicó que se había entrevistado con varios de los representantes de diarios y periódicos de la Capital, los cuales habían prometido apoyar la iniciativa de la AWBA (AAWBA, Libro I, 27/04/1914). En mayo, las dificultades para financiar la revista aumentaron, y la comisión resolvió llamar a asamblea extraordinaria a todos los asociados para dar cuenta de ellas y pedir a los socios que proporcionasen recursos suficientes para continuar su publicación. Según Gironde, en junio, la revista ocasionaba un déficit mensual aproximado de 150 pesos. Leonart Nart propuso entonces conformar “una comisión especial compuesta de 3 miembros para que trate por todos los medios a su alcance, de prestigiar dicha publicación consiguiendo avisos, suscripciones y propagarla todo lo más posible” (AAWBA, Libro I, 03/06/1914). La consiguiente renuncia de Grassi Díaz como administrador, y el fracaso de la comisión nombrada, llevaron a la suspensión de la revista a partir de julio. En agosto, se imprimió una nota dedicada a socios y suscriptores, donde se anunciaba que debido a las circunstancias imperantes (comienzo de la Gran Guerra), no podría publicarse más.

En cuanto a su visualidad, la revista tenía un diseño bastante sencillo y tradicional de formato libro (portada a color, contratapa y prosa continuada como la de un libro). La estética modernista, si bien sobria, podía adivinarse en sus portadas, tanto por la tipografía y el uso de curvas, como por las ilustraciones. Llama la atención la similitud con la estética de las publicaciones de la AWB. Los títulos de algunas secciones iban enmarcados, a la manera de la cartelería típica del *art nouveau*. El papel de la tapa era más grueso, asimismo el que portaba los grabados (y a color). Las imágenes utilizadas eran siempre colocadas en un plano único, con un protagonismo propio, es decir en una página dedicada completamente para ello, y nunca incrustadas entre las notas o artículos.³⁴⁵ Su formato libro, prescribía una forma de lectura extensiva en el tiempo (ANNICK, 2014): la numeración revelaba que había una intención de continuar con el próximo número, y realizar una sola obra entre todas las ediciones. Es decir, cada edición de la revista no empezaba desde el número 1, sino que continuaba con la numeración de la última edición (lo mismo puede observarse en la revista de los catalanes, *Ressorgiment*).

³⁴⁵ La búsqueda de una clara reproducción a página completa, -y en el caso de los grabados cortados y pegados sobre una cartulina a color-, puede ser interpretada como una clara señal del proceso de conquista de la singularidad que las imágenes estaban logrando, en el contexto de las nuevas posibilidades técnicas. Para profundizar estos temas puede verse, entre otros, TELL (2009).

La política de traducciones, que había sido anunciada como un eje de la revista, sólo pudo concretarse en la conferencia del ya mencionado director artístico de la Wagneriana de Barcelona, Domenech i Espanyol, traducida por el catalán José María Pena, y leída por Leonart Nart. Si bien se había encargado a Zanné la traducción al castellano del poema del drama musical “Parsifal” (con motivo del estreno de este drama en el Teatro Colón), el escritor no pudo hacerlo por falta de tiempo (AAWBA, Libro I, 18/04/1914). Queda claro que dicha labor de “importación cultural” –aunque fuese mínima– estuvo a cargo del grupo de catalanes, y puso por escrito una actividad oral (conferencia) frecuente en la entidad homónima barcelonesa.

Año I, Núm 1. Febrero 1914

- Al lector (1)
- Las Asociaciones Wagnerianas en Europa y nuestros propósitos por J. Leonart Nart (2-6)
- Juicios críticos. Como debe traducirse e interpretarse a Wagner por J. Zanné (7-9)
- Sobre Crítica musical por E. de la Guardia (10-11)
- Crónicas europeas (12-14)
- Consejos de Schuman (15-16)

Publicidades: Breyer Hnos (pianos) / Colegio Central Alliance Française-Clases de música incorporadas a la Academia de Canto Guitart / Tulio Quercia Academia de canto / Conservatorio Musical Beethoven / Academia Musical Sulzer de León Gindeker / Academia de dibujo y pintura Marco C. Allegro / Academia de canto maestro Carbonell del Villar / Academia de música D. Sanchez Deyá / Academia de Canto Arte Escénico Margarita Juliá / Academia de dibujo y pintura Fohn / Anteojos A. Garbarino.

Año I, Núm 2. Febrero 1914

- La Afición a la música en Buenos Aires. Estíulo necesario, por C. O. Bunge (carta) (17-19)
- Los grandes maestros. Juan Sebastián Bach (20)
- Juicios críticos. La ópera y el concierto, por E. de la Guardia (21-25)
- Crónicas Europeas (24-25)
- Un recuerdo de Beethoven (26-28)

Publicidades: Samuel Furze y Cia. (Pianos) / Colegio Central Alliance Française-Clases de música incorporadas a la Academia de Canto Guitart / Tulio Quercia Academia de canto / Conservatorio Musical Beethoven / Academia Musical Sulzer de León Gindeker / Academia de dibujo y pintura Mario C. Ellero / Academia de música D. Sanchez Deyá / Academia de Canto Arte Escénico Margarita Juliá.

Año I, Núm 3. Abril 1914

- Comentarios a un artículo, por J. Lleonart Nart (29-32)
- Aclaraciones breves a un artículo de Max Nordau, por J. Zanné (33-35)
- Asociacion Wagneriana de Buenos Aires (35)
- El cantante wagneriano (36-39)
- Sociedad Argentina de Música de Cámara, por J. Lleonart Nart (39-40)
- Schumann y Meyerbeer (41-44)
-

Publicidades: Samuel Furze y Cia. (Pianos) / Tulio Quercia Academia de canto / “G.Moussion” salón de belleza femenina / “La Aurora” Agencia de Publicidad / M. Laborde Tailleur / “Le Gaulois” neumáticos /A.M Poggi (pianos)

Año I, Núm 4. Mayo 1914

- Conferencias Parsifal (45)
- NuestroAgradecimiento (46)
- Parsifal en Buenos Aires, por E. de la Guardia (47-51)
- Gurnemanz, por J. Zanné (52-55)
- EL sentimiento de la naturaleza en Parcival, por J. Lleonart Nart (56-59)
- Wagner, por A. Menchaca (60)
- El tenor Viñas ante Parsifal (61)
- Parsifal y la evolución espiritual de Wagner, por R. C. Otamendi (62-63)
- Parsifal, por A. Miguens Parrabo (64-65)
- Notas de arte. Concierto de órgano. Velada Beethoven. Recital de piano, por J. Lleonart Nart (66-68).

Publicidades: Samuel Furze y Cia. (Pianos) / Tulio Quercia Academia de canto / “La Aurora” Agencia de Publicidad / M. Laborde Tailleur / “Le Gaulois” neumáticos / Dentista Alió.

Año I, Núm 5. Junio 1914

- Wagner y el modernismo, por M. Doménech i Español (69-71)
- Siegfried y Fafner. Símbolos humanos, por J. Zanné (72-73)
- Las dos fases del genio de Verdi, por Eugenio M. Xammar (74-76)
- Siegfried. Los murmullos de la selva, por J. Lleonart (77-78)
- Hamlet por J. Lleonart Nart (79-81)
- Fusión del más puro y sereno clasicismo y del más fogoso romanticismo en el arte de Wagner, por M. Doménech i Español (82-88).

Publicidades: Samuel Furze y Cia. (Pianos) / Tulio Quercia Academia de canto / “La Aurora” Agencia de Publicidad / M. Laborde Tailleur / “Le Gaulois” neumáticos / Dentista Alió.

SEGUNDA ÉPOCA

El suceso que llama la atención sobre la segunda época de la revista es la negación que se realizó de la primera, ya que no sólo se diferenció completamente desde el punto de vista estético, (diagramación, tipografía, tipo de papel, portada, organización de los artículos, secciones, etc.), sino que fue completamente borrada como su antecesora en la construcción de la memoria colectiva de la entidad. Esto lo indicaba la decisión de nombrar al año 1917 como “Año 1” (véase Imágenes más abajo). Como lamentablemente no contamos con el número 1 de la segunda época, (ya que el tomo 2 encuadernado en la Hemeroteca de la BN, inicia con el número 2), no podemos conocer el contenido del editorial que daba comienzo a esta segunda época. Al igual que en la primera, la publicación no indicaba el equipo editorial que la producía.

Podemos conjeturar que la re-edición de la revista y el deliberado “olvido” de la primera época tuvieron que ver con un cambio rotundo en la dirección de la entidad. Es decir, esta segunda época –al igual que la primera– se vio fuertemente afectada por la dinámica de la institución. A partir de febrero de 1917 ocurrió una reorganización de la comisión directiva de la entidad (bajo la presidencia de Carlos López Buchardo, como vimos iniciada en 1916) y se nombraron sub-comisiones, entre ellas, una dedicada a la organización de la revista. Días antes, Lleonart Nart había pedido que se elevara una nota a la Comisión argentina encargada de la Exposición de San Francisco para que fuera remitido

el premio que la revista había obtenido en 1915 (AAWBA, 29/01/1917). En la memoria de 1919, se informa finalmente sobre la obtención de la distinción.³⁴⁶

La Sub-comisión encargada de la revista, consiguió rápidamente un presupuesto económico en la imprenta Escoffier, Caracciolo y Cia., los avisos de ocho casas de venta de instrumentos musicales y del conservatorio Scaramuzza. Posteriormente se decidió que la dirección recayera en López Buchardo, y Ernesto de la Guardia (director artístico de la entidad), la redacción quedó a cargo del músico Athos Palma, y la administración a cargo del vicepresidente Cirilo Grassi Díaz (AAWBA, 5/02/1917).

Observamos además la ausencia de colaboraciones por parte de Zanné y Lleonart Nart, y la aparición de una sección “Actualidades Artísticas”, que a lo largo de esta segunda época fue incrementando su importancia desde el número 2 (con letra más pequeña y en un rincón de las páginas 2 y 3) al número 4, en primera plana y con el despliegue de 3 páginas de un total de 8 que tenía la revista. Estas “Actualidades” –escritas por Athos Palma– registraban la actividad del Colón, de la “Sociedad Argentina de Música de Cámara”, del Conservatorio de Buenos Aires, de la “Sociedad Nacional de Música”, de otras agrupaciones musicales recientes, de las visitas de reconocidas personalidades musicales y de la propia Wagneriana. En síntesis, de los agentes legitimados por el campo musical en formación. El resto de las páginas reproducían conferencias leídas en la asociación (práctica continuada desde la primera época) –entre ellas, la sección más importante que ocupó las contratapas: la serie de conferencias pronunciadas por Ernesto de la Guardia sobre las Sonatas de Beethoven– algunas notas de opinión firmadas, otras anónimas, y una sección técnica (del número 6 al 9) sobre “Psicología de la Tonalidad” que sintetizaba principios musicales de Alberto Mazzucato. Las traducciones prácticamente se perdieron, tanto en la intención como en la concreción, sólo hallamos una nota atribuida al músico francés Gustave Fauré, pero no se indica su procedencia ni quién fue su traductor.

En esta época también se editó la revista con una periodicidad mensual, y la fuente de financiamiento pareció más organizada y estable, sostenida por la continuidad de los mismos avisos publicitarios. Éstos últimos eran de casas de instrumentos musicales, conservatorios, academias, artistas, y se excluyeron aquellos que no referían a lo musical o artístico.

Salvo el número 3, que tenía dieciséis páginas, el resto se desplegaba en ocho. La puesta de los textos se diagramó en una página amplia, de grosor muy fino, con tres columnas, donde (a diferencia de la primera época) se intercalaban los avisos publicitarios, sistemáticamente en los mismos lugares. Es decir, se eligió un formato tipo periódico, carente de imágenes ilustrativas (sólo las publicidades cuentan con algún dibujo). Estas

³⁴⁶ “El jurado de la Exposición internacional de San Francisco, celebrada en 1915, otorgó medalla de honor a esta Asociación y otra a la revista de la misma, a más de los correspondientes diplomas. Por motivos de la guerra, las mencionadas medallas y los diplomas no llegaron hasta el presente año a esta Asociación, que agradece, en lo que valen, tan honrosas distinciones” (MBAWBA, 1919: 22).

decisiones dieron como resultado una publicación mucho más económica que la de la primera época, es por ello que suponemos que la tirada fue mayor a 400 ejemplares –la cantidad de 1914–, aunque no podemos saberlo con exactitud.³⁴⁷

La numeración se iniciaba cada mes desde 1 a 8, en correspondencia con una intención de informar las novedades musicales más importantes, y en ese sentido –más allá de los artículos de opinión y conferencias transcritas– imprimía un modo de leer más intensivo para su lector contemporáneo.



IMÁGENES: portada del número 2, (“Año 1”) abril 1917; y Portada del número 3 (“Año 1”), mayo 1917.

Cabe señalar el poco perceptible –pero significativo– cambio de portada que ocurrió desde el número 2 al 3 (abril a mayo), que excluyó en este último al pequeño retrato de Wagner, cambió el color de la letra de negro a gris, agrandó “Buenos Aires” y quitó el recuadro ornamentado que rodeaba al nombre de la Revista. El diseño del número 3 se mantuvo hasta el último de esta época, el 9 (diciembre de 1917). Dicho cambio pudo haber

³⁴⁷ En la portada/primer página de la revista se indicaba el precio (más módico que la primera época, ya que contaba con menos páginas y más delgadas, sin tapa y contratapa) del número suelto y la suscripción anual. Como no se indican los puntos de venta, resulta difícil saber si amplió su posible circuito de difusión o permaneció igual a la primera época.

estado relacionado con la propuesta hecha por E. de la Guardia en el mes de junio, de cambiar el nombre a la Asociación Wagneriana.

Año 1. Núm 2. 30 de Abril 1917

- Los bailes rusos, por Athos Palma (1-2)
- Actualidades musicales (2-3)
- Recuerdos de cronista. El estreno de Parsifal, por A. Giménez Pastor (3-5)
- Matilde Wesendock , por José Ojeda (5-7)
- Variaciones sobre un mismo tema (7)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (8)
-

Publicidades: Pianos Breyer / De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto beines e hijo (pianos Steinway) / Casa Beethoven Bonfiglioli (textos) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Baña, Lottermoser y Cia / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Carlota Romaniello, lecciones de piano /

Año 1. Núm 3. 31 de mayo 1917

- El “Rosenkavalier” de Ricardo Strauss , por Fausto Torre Franca (1-7)
- Actualidades artísticas. El teatro Colón (7)
- Concierto sinfónico (8)
- Sociedad argentina de música de cámara (8)
- Asociación Wagneriana (9)
- Soceidad coral alemana (9)
- Los maestros cantores de Nuremberg, por A. Giménez Pastor (10-14)
- Las bellas artes, por Alejandro Lucadamo (14)
- Las sonatas de Beethoven , por E. de la Guardia (15-16)

Publicidades: Pianos Breyer / De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto beines e hijo (pianos Steinway) / Casa Beethoven Bonfiglioli (textos) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Baña, Lottermoser y Cia / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Carlota Romaniello, lecciones de piano /

Año 1. Núm 4. 30 de junio 1917

- Actualidades artísticas. Teatro Colón. (1-2)
- Sociedad argentina de música de cámara (3)
- Conservatorio Buenos Aires (3)
- Cuarteto de Thibaud-Piazzini (3)
- Vincent d'Indy (3-7)
- La Inquietud, por Mario Massa (7)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (8)

Publicidades: Pianos Breyer / De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto beines e hijo (pianos Steinway) / Casa Beethoven Bonfiglioli (textos) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Baña, Lottermoser y Cia / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Carlota Romaniello, lecciones de piano /

Año 1. Núm 5. 31 de julio 1917

- Trsitán e Isolda en el Teatro Colón (1-3)
- Actualidades artísticas. Marouf, savetiere du caire de Henry Rabaud (3)
- El sogno di alma, de López Buchardo (4)
- Lodoletta de Pietro Mascagni (5)
- Arturo Rubistein (5)
- Cuarteto Santa Cecilia (5)
- Sociedad argentina de música de cámara (5)
- Asociacion Wagneriana. María Carreras (5)
- Cuarteto de la AWBA (6)
- La leyenda de Tristán e Iseo, conferencia, por E. de la Guardia (6-7)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (7-8)

Publicidades: Pianos Breyer / De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto beines e hijo (pianos Steinway) / Casa Beethoven Bonfiglioli (textos) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Baña, Lottermoser y Cia / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Carlota Romaniello, lecciones de piano /

Año 1. Núm 6. 31 de agosto 1917

- Actualidades artísticas. Teatro Colón (1)

- “La Angelical Manuelita”, de García Mansilla (1)
- La Walkiria (1)
- Sociedad Argentina de música de cámara (2)
- Asociacion Wagneriana (3)
- El drama lírico, por J. André (3-7)
- Psicología de la tonalidad. Principios de A. Mazzucato (7-8)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (8)

Publicidades: Pianos Breyer / De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto beines e hijo (pianos Steinway) / Casa Beethoven Bonfiglioli (textos) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Baña, Lottermoser y Cia / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Carlota Romaniello, lecciones de piano /

Año 1. Núm 7. Septiembre 1917

- Igor Stravinsky, por M. D. Calvocoressi (1)
- Actualidades artísticas. Teatro Colón. Los bailes rusos (1)
- Conservatorio Buenos Aires (2)
- Cuarteto santa Cecilia (2)
- Sociedad Argentina de música de cámara (2)
- Asociacion Wagneriana (2)
- María Carreras (3)
- Sociedad Nacional de Música (3)
- Los elementos de la belleza en la música (3-4)
- El sentimiento de la naturaleza en la música, de G. Fauré (5-6)
- Psicología de la tonalidad. Principios de A. Mazzucato (7-8)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (8)

Publicidades: Pianos Breyer / De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto beines e hijo (pianos Steinway) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Carlos Lottermoser (pianos) / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Carlota Romaniello, lecciones de piano /

Año 1. Núm 8. Octubre 1917

- Actualidades artísticas. Teatro Colón. Conciertos sinfónicos. (1)
- Sociedad Nacional de Música (2)
- Sociedad Argentina de música de cámara (3)

- Conservatorio Buenos Aires (3)
- Asociación Wagneriana (3)
- Los elementos de la belleza en la música (3)
- Brahms por José Ojeda (3-6)
- Baladas y Rapsodias (6-8)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (8)

Publicidades: De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto Beines e hijo (pianos Steinway) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Carlos Lottermoser (pianos) / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) / Conservatorio Internacional de Música Capocci-Fornarini-Tonini.

Año 1. Núm 9. Noviembre 1917

- Actualidades Artísticas. Sociedad Argentina de música de cámara (1)
- Sociedad Nacional de Música (1)
- Asociación Wagneriana (2-3)
- Memoria y Balance del año 1917: Ciclo Wagner, Creación del cuarteto de la Asociación, Premio Wagneriana, Otras audiciones, Revista de la AWBA, Biblioteca de la AWBA, Renuncia de un vocal, Renuncia del Director Artístico, Becas, Movimiento de Socios, Finanzas, Plan de trabajo y proyectos para 1918, La caja en 1917 (3-5)
- Los elementos de la belleza en la música (5-7)
- Parsifal y las óperas wagnerinas, por Alberto Dayrolies (7-8)
- Las sonatas de Beethoven, por E. de la Guardia (8)

Publicidades: De Crescenzo y Escofet (instrumentos) / Otto Beines e hijo (pianos Steinway) / Conservatorio Scaramuzza / Antigua Casa Poggi (instrumentos y partituras) / Carlos Lottermoser (pianos) / Escuela Argentina de Música –Julián Aguirre- / Casa Fisher (pianos automáticos) /

TERCERA ÉPOCA

En la Memoria anual de 1917, la comisión directiva señaló que habría un cambio de formato, y que la publicación sería enriquecida con importantes colaboraciones de interés

general. En enero de 1918, las actas registraron la resolución de nombrar un jefe de redacción que fuera externo a la comisión directiva, y con una remuneración que se fijaría oportunamente. Para esta función, todos acordaron nombrar a Jerónimo Zanné, quien aceptó el cargo. Su figura adquirió protagonismo desde ese año, ya que además había sido designado para ofrecer en la Asociación, un ciclo de conferencias sobre temas wagnerianos (AAWBA, 1918: 84).

En el hecho que los mismos autores llaman la “re-organización de la Revista”, puede observarse también la inquietud por establecer vínculos con otras publicaciones literarias, culturales o intelectuales, es decir, más allá de las específicamente musicales. En este sentido, la sugerencia de tomar como modelo la diagramación y estética de la revista “La Nota”,³⁴⁸ fue una clara señal de ello.³⁴⁹ En 1918, la comisión decidió suscribirse a la revista *Nosotros*, posiblemente como forma de vincularse con el campo literario e intelectual porteño y como estrategia de visibilización. Ese mismo año, Zanné publicó un artículo en ella. Anteriormente, en 1915, la comisión directiva había recomendado la suscripción con la revista “Correo Musical Sudamericano”, donde Zanné se desempeñaba como jefe de redacción (AAWBA, 26/04/1915).

Dos personajes protagonistas de la fundación y dirección de la revista “Martín Fierro”, fueron socios más o menos activos de la Wagneriana en la década de 1910. Nos referimos en primer lugar, a Evar Méndez, quien cuatro años antes de fundar la famosa publicación, en 1915, escribió en la “Gaceta de Buenos Aires”, participó de los encuentros wagnerianos y fue socio de la Asociación (AAWBA, 19/04/1915). Asimismo, Gastón Talamón –“el defensor más consecuente de la música nacionalista argentina de entonces” (CORRADO, 2010: 27) – no sólo fue miembro fundador de “Martín Fierro” (aunque quizás confundido en la polifónica resignificación de la figura del gaucho) sino asiduo colaborador de la Wagneriana a partir de 1918.

La periodicidad de la publicación –hasta donde sabemos– fue mensual o bimensual, y la fuente de financiamiento se sostuvo por la continuidad de los mismos avisos publicitarios conseguidos en 1917 (con el añadido de academias musicales nuevas, por ejemplo, o productos externos al interés musical), y cuando no se llegó a cubrir con esto, se recurrió a

³⁴⁸ “Tercer informe de la Subcomisión Revista: esta SC aconseja la edición de nuestra revista en el formato que actualmente usa “La Nota” con ocho páginas de texto y cuatro de tapa. Se aprueba” (AAWBA, 1918: 84)

³⁴⁹ También es posible que esta simpatía haya querido dar un mensaje concreto, en el contexto culminante de la Gran Guerra: al asemejarse a una publicación claramente pro-aliada, la intención pudo haber sido la de desmarcarse de una asimilación acrítica de la Wagneriana con la posición germanófila. El semanario “La Nota” se publicó en Buenos Aires entre 1915 y 1921. Era una publicación de carácter político y artístico misceláneo. Como señala Delgado, en ella escribieron miembros de las elites intelectuales y políticas, escritores y críticos consagrados o noveles. Su director, el emir Emin Arslán llegó a la Argentina como cónsul general de Turquía. Según Delgado (2010: 5) “Druso, de origen libanés, educado en instituciones cristianas de Beirut, y conocedor de la cultura árabe, fundó su revista con el fin de llevar adelante una campaña antigermana en Buenos Aires, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, sumándose así al conjunto de la opinión pública porteña y nacional, acentuadamente aliadófila”. Para profundizar en este tema puede verse también, DELGADO (2010).

la tesorería de la Asociación. Tuvo inicialmente 8 páginas de texto (algunas veces se extendió a 12) y 4 de tapa, sin ilustraciones (salvo las publicidades). A diferencia de la época anterior, éstas no se intercalaron con el texto, sino que se colocaron antes de la primera y después de la última página, continuando con la forma adoptada en la primera época. El grosor del papel era mediano, y la numeración se iniciaba desde el 1 en cada número, intentando conectar siempre al lector con las actualidades musicales, pero manteniendo también la posibilidad de un ritmo de lectura más extensivo en el tiempo, a través de las notas de opinión y sobre técnica musical.

Como ya hemos señalado, la estética era similar a la revista “La nota”, sobre todo en la elección de los contenidos diagramados a doble columna por página, que marcaban la continuidad entre un artículo y otro. Una diferencia con ésta es que incluía una portada que indicaba el sumario o índice de los artículos. La primera página de la revista (donde se señalaba el precio del número suelto –gratis para los socios–, de la suscripción anual, fecha, número, lugar de la redacción, y el inicio de un artículo), era más similar a la portada de “La Nota”. Este formato se mantuvo hasta su final, en 1926.



IMÁGENES: Portada y primera página del número 17 (Julio 1918).

Al igual que en otras épocas, resulta difícil saber si amplió su circuito de difusión o permaneció en lugares semejantes. En 1918 la tirada fue de 600 ejemplares, pero es

previsible que se haya incrementado, debido a que en 1920 la Asociación contaba ya con más de 1700 socios (MBAWBA, 1920). Si bien no hallamos números posteriores a 1920, por la Memoria institucional del año 1922 sabemos que la revista cambió su periodicidad a bimensual (MBAWBA, 1922).

Año II N°10 y 11. Diciembre 1917 y enero 1918.

- Editorial. Reorganización de nuestra revista (1-3)
- El programa de la Wagneriana (3-5)
- El "Premio Wagneriana" (5-6)
- Renovación de cargos en la Comisión Directiva de la "Asociación Wagneriana de Buenos Aires" (6)
- La clausura del año artístico 1917 en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (6-7)
- Movimiento musical (7)
- Anécdotas (7)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras) / R. Dondi y Cia. Venta de pianos automáticos Fischer./ Breyer Hnos. (venta de pianos Breyer)

Año II N°12 y13. Febrero y Marzo de 1918.

- Editorial. En pro de la Música Nacional (1-2)
- Ampliación del programa de la Wagneriana para el presente curso (2-3)
- La Misión de las Asociaciones Musicales (3-4)
- El Wagnerismo en España (4-6)
- Movimiento musical (6-7)
- Florilegio. Citas de autores: Carlyle; Gonzalez Serrano; Shuré; Nietzsche; Novalis; Max Dowel; Capuana; Ernst; Pica) (7)
- Las sonatas de Beethoven. Ernesto De la Guarda. Conferencias leídas en la Asociación Wagneriana (8)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Breyer Hnos. (venta de pianos Breyer)

Año II N° 14. Abril de 1918.

- Editorial, La temporada del Colón en el presente año (1-2)
- Iniciación del curso de 1918 en la Wagneriana (2-3)
- Las audiciones en la Wagneriana durante el mes actual (3-4)
- La música sinfónica en Bs. As (4-5)
- XXV Aniversario del Conservatorio de Música de Bs.As (5)
- Distinción de la Wagneriana (5-6)
- Claudio Debussy (6-7)
- Alberto López Buchardo (7-8)
- Concurso de Música (8)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Breyer Hnos. (venta de pianos Breyer)

AÑO II N°15. Mayo de 1918.

- Editorial, Lo que debe ser el Teatro Municipal (1-2)
- Las audiciones de la Wagneriana durante el mes actual (2)
- El movimiento artístico de la Wagneriana durante el mes de Abril. [Conferencias Wagnerianas. Festival Wagner. Audición Grieg. Historia del Cuarteto, segunda audición.] (2-5)
- Sobre el Teatro Colón (5-7)
- Conferencia leída por el Señor José Ojeda en la audición de Grieg (7-10)
- Premio Breyer (10)
- Premio Wagneriana (10)
- Cuarteto "Maurage" (11)
- Sociedad Argentina de Música de Cámara (11)
- Homenaje a Debussy (11)
- Las sonatas de Beethoven, por Ernesto De la Guardia (12)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)

AÑO II. N°16. Junio 1918.

- Editorial, La dirección artística en los Teatros municipales (1-2)
- Las audiciones de la Wagneriana en la época actual (2)
- Movimiento artístico de la Wagneriana durante el mes de Mayo (2-4)
- Artistas llegados a Bs. As. (4-5)
- Sociedad Argentina de Música de Cámara (5)
- Presentación de un Becario de la Wagneriana (5)
- Audición de música francesa moderna (5-6)
- Teatro Colón (6-8)
- Audición de Piano (8)
- Homenaje a Debussy (8)
- Trío de Barcelona (9)
- Conciertos Drangocsh (9-10)
- La encuesta de "Nosotros" (10)
- César Cui (10)
- Anécdota (11)
- Las Sonatas de Beethoven, por Ernesto De la Guardia (11-12)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza) / Breyer Hnos. (venta de pianos Breyer)

AÑO II. N°17. Julio de 1918

- Editorial, Al margen de la encuesta de "Nosotros" (1-2)
- La música contemporánea (2-3)
- El cantante moderno (3-4)
- Movimiento artístico de la Wagneriana durante el pasado mes (Junio) (4-6)
- Audiciones Drangosch (6-7)
- Trío de Barcelona (7-8)
- Conciertos Lucas (8)
- Audiciones Llobet (8-9)
- Sociedad Argentina de Música de Cámara (8-9)
- Orfeó Catalá (9-10)
- Audición Albana Secco (10)
- Homenaje al maestro Rodriguez (10)
- Señor Arturo Lazzatti (11)
- Cuarteto "Maurage" (11)
- Donativo a la Wagneriana (11)

- Arrigo Boito (11)
- Teatro Colón (12)
- Notas (12)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza) / Breyer Hnos. (venta de pianos Breyer)

AÑO II. N°18. Agosto de 1918

- Editorial, El sexto aniversario de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1-2)
- Movimiento Artístico de la Wagneriana durante el mes de Julio (2-5)
- Debussy, por Ernesto De la Guardia (5-8)
- Tucumán (8-9)
- Crónica Musical (10)
- Audiciones Drangosch (11)
- El Enigma de lo bello, por Arturo Giménez Pastor (12-16)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza) / Breyer Hnos. (venta de pianos Breyer)

AÑO II N°19. Septiembre de 1918.

- Editorial, El sexto aniversario de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, por Ernesto De la Guardia (1-2)
- Palabras del Dr. Carlos Rébora en el acto de la conmemoración del VI Aniversario de la Wagneriana (2-6)
- La obra de la Wagneriana (6-15)
- Movimiento Artístico de la Wagneriana durante el mes de Agosto (15-18)
- El Enigma de lo bello, por Arturo Giménez Pastor (19-20)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos

Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)

AÑO II N°20. Octubre de 1918

- Editorial, Balance de la temporada lírica del Teatro Colón (1-2)
- Movimiento artístico de la Wagneriana en el mes de Septiembre (2-7)
- Sociedad Nacional de Música (8)
- César Franck, por Alberto Williams (8-11)
- Las Sonatas de Beethoven, (*continuación*) por Ernesto De la Guardia (12)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Instituto Musical Fontova (enseñanza) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)

AÑO II N°21. Noviembre de 1918.

- Editorial, Un poco de Estética, por Jerónimo Zané (1-3)
- Movimiento artístico de la Wagneriana durante el mes de Octubre (3-5)
- Sociedad Nacional de Música (5)
- Hércules Galvani (5-6)
- Florilegio (6-7)
- Las Sonatas de Beethoven (*continuación*) (8)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)

AÑO II N°22. Diciembre de 1918.

- Editorial, El Lied, por Jerónimo Zané. (1-3)
- Movimiento artístico de la Wagneriana durante el mes de Noviembre (3-6)
- Sociedad Nacional de Música (6)
- Florilegio (6-7)
- Anécdota (7)
- Las Sonatas de Beethoven, por Ernesto De la Guardia (8)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)

AÑO III N°23. Enero de 1919.

- Editorial, La Asociación Wagneriana de Bs. As. en 1918 (1-2)
- Movimiento Artístico de la Wagneriana durante el mes de Diciembre (2-5)
- Sociedad Nacional de Música (5)
- Audición Carreras (5-6)
- Nueva obra musical Argentina (6)
- La guitarra a través de los tiempos, por Emilio Pujol (6-7)
- Una asociación coral en Montevideo (7-8)
- Anécdota (8)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)

AÑO III N°24. Febrero a Mayo de 1919.

- Editorial, Contribución de la Wagneriana de Bs. As. al progreso de la música Argentina (1-2)
- Un caso que se repite (2)
- Las vacaciones de la Wagneriana (2-5)
- Movimiento artístico de la Wagneriana durante los meses de Marzo y Abril (5-12)
- Carta abierta por el Dr.J.A.Boudien (12-14)
- Ricordi contra Wagner (15)
- Sobre la exclusión de las obras wagnerianas en el Teatro Colón (15)
- Notas varias (16)
- Las Sonatas de Beethoven, por Ernesto De la Guardia (17-18)

Publicidades: Conservatorio de Música de Bs. As. (enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Griensu (anteojos)

AÑO III N°25. Junio de 1919.

- Editorial, Nuestro ambiente musical (1-2)
- Los concertistas extranjeros en Bs.As. (2)
- Movimiento artístico de la Wagneriana durante el mes de Mayo (2-10)
- La historia del Lied (10-11)
- Campaña pro Wagner (11)
- Estreno de una obra musical Argentina (11-12)
- Premios Bryer (12)
- Apreciaciones de un pianista extranjero sobre la música argentina (12)
- Amado Nervo (12)
- Notas varias (13-14)
- Anécdota (14)

Publicidades: Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Griensu (anteojos)

AÑO III N°26. Julio de 1919.

- Editorial, Nuevas orientaciones de esta revista (1)
- Encuesta de la Asociación Wagneriana de Bs. As. sobre la exclusión sistemática de las obras de Wagner en los Teatros líricos del mundo (1-2)
- Audiciones de la Wagneriana durante el mes de Junio (2-3)
- Crónicas, por Jerónimo Zané (4-6)
- Premio Wagneriana (6)
- Premio Breyer (6-7)
- Notas varias (7)
- Las Sonatas de Beethoven, por Ernesto De la Guardia (8)

Publicidades: F.Klammer (venta de pianos Essenfeldner) / Albana Secco (profesora de piano)/ María Carreras (enseñanza)/ Conservatorio Fontova (enseñanza)/ Walzer Wald y Cia. (venta de alhajas)/ Conservatorio de Bs.As. (enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Griensu (anteojos)/ Motores Legítimos Otto (aceite p/motores)/

AÑO III N°27. Agosto de 1919.

- Editorial, Los compositores argentinos y el Teatro Colón (1-2)
- Encuesta de la Asociación Wagneriana de Bs. As. sobre la exclusión sistemática de las obras de Wagner en los Teatros líricos del mundo. Respuesta de los señores: Dr. Angel Gallardo; Juan Pablo Echagüe; Alfonso Broque; Próspero López Buchardo; Gastón O. Talamón; Angel Masini-Pierali; Dr. Augusto Bunge; Angel Menchaca; Ernesto De la Guardia; Dr. Alfredo Colmo; Dr. Juan Carlos Rébora; Dr. Roberto Gache. (2-10)
- Audiciones de la Wagneriana durante el mes de Julio (10-11)
- Trío de Barcelona por J.Z. (11-12)
- Un donativo de la Wagneriana (12)
- Bibliografía (12)

Publicidades: F.Klammer (venta de pianos Essenfeldner) / Albana Secco (profesora de piano)/ María Carreras (enseñanza)/ Conservatorio de Bs.As. (enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)/ Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / De Crescenzo y Escofet (Instrumentos y partituras)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Griensu (anteojos)/ Motores Legítimos Otto (aceite p/motores)/ Poblet Hnos. (librería académica)/ Conservatorio Fontova (enseñanza)/ Walzer Wald y Cia. (Venta de alhajas)

AÑO III N°28. Septiembre de 1919.

- Editorial, El intercambio musical americano (1-2)
- La revista de la Asociación Wagneriana de Bs.As. al sr. P. Groussac (2-3)
- Encuesta de la Asociación Wagneriana de Bs. As. sobre la exclusión sistemática de las obras de Wagner en los Teatros líricos del mundo. Respuesta de los señores: Alejandro Castiñeiras; Eduardo Fornarini; Guido Anatolio Carter; Dr. Víctor Mercante; Alberto Machado; Salustiano Frías; Sra. Carmela Mackeana de Cuevas; Leopoldo Lugones; Eduardo Fabini; Srta. M. Eugenia Vaz Ferreyra; Rafael Alberto Arrieta; Telmo Vela. (3-7)
- Los Héroe, por Gastón O. Talamón (7-8)
- Crónicas, por Jerónimo Zanné (8-9)
- Audiciones de la Wagneriana durante el mes de Agosto (9-10)
- Intercambio musical con el Brasil. (10)
- Demostración al maestro Franco Paolantonio (10)
- Conferencia del señor Ernesto De la Guardia en la Velada dedicada a la Wagneriana (10-13)

Publicidades: F.Klammer (venta de pianos Essensfeldner) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway) / Albana Secco (profesora de piano)/ Conservatorio Fontova (enseñanza)/ Walzer Wald y Cia. (Venta de alhajas)/ Conservatorio de Bs.As. (Enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)// Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Griensu (anteojos)/ Motores Legítimos Otto (aceite p/motores)/ Poblet Hnos y Cia. (Librería académica)

AÑO III. N°29. Octubre 1919.

- Editorial, Los abusos del sindicalismo musical (1-2)
- *Manca la voce...*, por Alfonso Broqua (2-3)
- Encuesta de la Asociación Wagneriana de Bs. As. Sobre la exclusión sistemática de las obras de Wagner en los Teatros líricos del mundo. Respuestas de los señores: Dr. Víctor Pérez Petit; J. Octaviano; Rafael Dediego; Eduardo Risler; Julián Lerena Juanicó; Dr. Roberto F. Giusti; Raúl Monteros Bustamante. (3-9)
- Crónicas, por Jerónimo Zanné (9-12)
- Audiciones de la Wagneriana durante el mes de Setiembre (12-14)
- El Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico (14)

Publicidades: F.Klammer (venta de pianos Essensfeldner) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway)/ Conservatorio Fontova (enseñanza)/ Walzer Wald y Cia. (venta de alhajas)/ Conservatorio de Bs.As. (enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)// Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Motores Legítimos Otto (aceite p/motores)/

AÑO III N°30. Noviembre 1919.

- Editorial, El aplauso y el silbido (1-2)
- Encuesta de la Asociación Wagneriana de Bs. As. Sobre la exclusión sistemática de las obras de Wagner en los Teatros líricos del mundo. Respuestas de los señores: Alfredo A. Bianchi; Alberto Napomuceno; Alfonso Par; Albert Roussel; Vincent D'Indy; Gabriel Grovles; Romain Rolland. (2-7)
- Crónicas, por Jerónimo Zanné (7-8)
- Audiciones de la Wagneriana durante el mes de Octubre (8-10)
- Nueva asociación musical argentina (10)

Publicidades: F.Klammer (venta de pianos Essensfeldner) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway)// Walzer Wald y Cia. (venta de alhajas)/ Conservatorio de Bs.As. (enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)// Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Motores Legítimos Otto (aceite p/motores)/

AÑO III N°31. Diciembre 1919.

- Editorial, Los ambientes musicales (1-2)
- Las canciones populares, por José André (2-7)
- Audiciones de la Wagneriana durante el mes de Noviembre (7-8)
- Juan Reyes, por Jerónimo Zanné (8-9)
- Sociedad Nacional de Música (9-10)
- Festival Escolar en el Colón (10)
- Asociación Cultural de Bahía Blanca (10)

Publicidades: F.Klammer (venta de pianos Essensfeldner) / Otto Beines e Hijo (venta de pianos Steinway)// Walzer Wald y Cia. (venta de alhajas)/ Conservatorio de Bs.As. (enseñanza)/ Carlos S. Lottermoser Venta de pianos / Antigua Casa Poggi (instrumentos, partituras)// Escuela Argentina de música. Dir. Julián Aguirre (enseñanza)/ Tambos Modelo (alimentos)/ Motores Legítimos Otto (aceite p/motores)/

Cuadro de Actividades de la AWBA (1912-1919)

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
dic-1912	Conservatorio de Bs. As.	Wagner	Ernesto de la Guardia	
jul-1913	Instituto de Estudios Catalanes	Wagner	Ernesto de la Guardia	Parsifal
ago-1913	Instituto de Estudios Catalanes	wagner	Ernesto de la Guardia	Los maestros cantores
ago-1913	Instituto de Estudios Catalanes	Wagner	Ernesto de la Guardia	Los maestros cantores
ago-1913	Instituto de Estudios Catalanes	Wagner	Ernesto de la Guardia	Los maestros cantores
ago-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner	Adrán Gual y E. de la Guardia	El arte escénico y el drama wagneriano
sep-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner, Mendelssohn, Schumann, Mozart, Bach, Beethoven, Saint Saes	Ramón Vilaclara, C. Sagarnaga, C. Rodriguez, E de la Guardia, Manuel Jovés	
oct-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner	Josep Llenoart Nart- Domenech y Español	Fusión del mas puro y sereno clasicismo...
oct-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner, Schubert, Franck, Schumann, E. Grieg, Massenet	Ana Grenier de Giménez - E. D la Guardia	
oct-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner, Daquin, Svendsen, Von Weber, Beethoven, Hauser	León y Conrado Fontova, Isabel de Goula, Juan Goula, E. de la guardia, Ignacia Parra de Horta, Delia Pesce, Margarita Juliá, Valentín Grass	
nov-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner	Carlos Rodríguez, Tulio Quercia, Carmen C de Guitart, Ernesto de la guardia	
dic-1913	Salón La Argentina	Festival a beneficio del P.A. Gluck, Mozart, Von Weber, Wagner	Quinteto del bautismo, Schola Choral Catalana, Ramón Guitart, Carmen de Guitart, María Guisado, Ines méndez, etc.	
dic-1913	Ateneo Hispanoamericano	Wagner	Lleonart Nart - Domenech y Español	El arte wagneriano, sus grandes bellezas, su interpretación

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
dic-1913	Ateneo Hispanoamericano	E de La Guardia, Bach, Pierné, Debussy, Wagner, Schumann, Fauré, Popper	E de la Guardia, Vilaclara, Lea Bach de Llobera	
ene-1914	Idem	Wagner	Joaquín Pena por Lleonart Nart	Rienzi
abr-1914	Idem	Beethoven	R. González, Casals, R.Vilaclara, Ignacia Parra de Horta	
may-1914	T. Colón- vestíbulo	Wagner	Ricardo Rojas - E de la Guardia	Cosmogonía de Ricardo Wagner, Parsifal
may-1914	T. Colón- vestíbulo	Wagner	E de la Guardia	Parsifal
may-1914	T. Colon- vestíbulo	Wagner	E de la Guardia	Parsifal
may-1914	Idem	Idem	Idem	Parsifal
may-1914	Idem	idem	idem	Parsifal
jun-1914	Escuela Normal N° 1	Chopin	Lleonart Nart- Carmen Aznar	Estudio s/la personalidad de Chopin
jul-1914	Ateneo Hispanoamericano	Wagner	E de la Guardia	Siegfried
jul-1914	Ateneo Hispanoamericano	Wagner	E de la Guardia	Siegfried
ago-1914	Ateneo Hispanoamericano	Ha. de la Música	E de la Guardia	El arte en sus manifestaciones
sep-1914	Ateneo Hispanoamericano	Rontani, Caccini, Monteverdi, Scarlatti, Cesti, Giordani, Wieniawski, Vieuxtemps, Sauer, Beethoven	E. de la Guardia, Rodriguez, Sara Ballester, Mario Rosseger, Rosa Louis	
nov-1914	Escuela Normal N°1	Wagner	E de la Guardia	Tannhauser
nov-1914	Ateneo Hispanoamericano	Beethoven, Schumann, Bach-Bussoni, Couperin, Haendel-Martucci, Chopin, Rossomandi	Alfredo Pinto	
nov-1914	Conservatorio	Estética de la música	E de la Guardia, Chalot, Coemme Cestier,	Algunas ideas s/estética de la música
	Thibaud-Piazzini	Jabel, Beethoven	I. Parra de García Horta	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
dic-1914	Ateneo Hispanoamericano	Wagner, Llobera, Mozart, Beethoven, Bach, Franck	Lleonart Nart, Lea Bach de Llobera, Ramón Guitart	Wagner poeta dramático
mar-1915	Ateneo Hispanoamericano (H.A.)	Conferencia	Angel Menchaca	La gráfica musical a través de los tiempos
mar-1915	Ateneo H.A.	Historia de la sonata, Bilber, Porpora, Vivaldi, Leclair	Telmo Vela - Ernesto de la Guardia	
abr-1915	Ateneo H.A.	Historia de la sonata 2, Haendel, Bach	Telmo Vela- Luis Sammartino	Sonata de Haendel y Bach
may-1915	Ateneo H.A.	Concierto de música española, Granados, Malats, Echeverría, Albéniz, Ocon	E. de la Guardia, Ignacia Parra de G .Horta	La moderna escuela española
may-1915	Ateneo H. A.	Historia de la Sonata 3, Haydn	Ernesto de la Guardia- Telmo Vela- Sammartino	Haydn y la sonata clásica
jun-1915	Ateneo H.A.	Historia de la Sonata 4, Mozart	Ángel Menchaca- Telmo Vela- Alfredo Pinto	Mozart y la sonata
jul-1915	Ateneo H.A.	D'Albert, E Mac dowell, Chopin, Beethoven, Mendelssohn-Liszt	Eva Limiñana	
jul-1915	Salón La Argentina	Beethoven, Schumann, Scarlatti, Rossomandi, Chopin, Blumenfeld, Dubois, Martucci	Alfredo pinto	
jul-1915	Salon La Arg.	Historia de la sonata 5, Beethoven	Pinto- Vela - E. de la Guardia	Beethoven y la Sonata
ago-1915	Ateneo H.A.	Historia de la sonata 6, Schumman	E de la Guardia, Vela-Pinto	Schumann y la Sonata
sep-1915	Ateneo H.A.	Historia de la sonata 7	Vela-Pinto	
		Brahms, Franck, Raff	E de la Guardia	Brahms, Franck, Raff
oct-1915	Ateneo H.A.	Historia de la sonata 8, Grieg	Vela-Pinto, E de la Guardia	Grieg y la Sonata
nov-1915	Ateneo Nacional (A.N.)	autores italianos, ss XVI, XVII, XVIII. Frescobaldi, Porpora, Galuppi, Durante, Leo palumbo, Scarlatti, Martini-cesi, Paisiello, Alberti, Sacchini, Piccinni, Cimarosa, Turini, Bocherini, Clementi	Luis Romaniello	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
dic-1915	Ateneo Nacional	Historia de la sonata 9, Saint Saëns, Villar, Esplá	Vela-Pinto	Los autores modernos
dic-1915	Ateneo Nacional	Beethoven, Wagner	Emilio Geisler, Ignacia Parra de G.H, J. Vela, Isabel de Goula, Juan Goula, L. Sammartino, P.Bollo Marin.	Palabras de D. Peña (presidente A.N.)
abr-1916	A.N.	Beethoven- Estudio 32 sonatas	Luis Romaniello	
abr-1916	A.N	Beethoven-est.32 s	Sarah Ansell	
may-1916	A. N.	Conferencias Wagnerianas, Wagner	Arturo Giménez Pastor / E. Drangosch	
may-1916	A.N.	Beethoven-est.32 s	Rafael Gonzalez	
jun-1916	A.N.	Beethoven-est-32 s	Ignacia Parra García Horta	
jun-1916	A. N.	Beethoven, Tchaikovsky, Corelli, Rachmaninov, Schubert, Coleridge Taylor	Octeto Argentino (T. Vela, Rosa, Fanelli, Sanchez Soler, A Schiuma, López, Peyré, Sarraceno)	
jun-1916	A.N	Ciclo Wagneriano	Alfonso Parr, conferencia	El wagnerismo, sus orígenes, influencia del teatro griego y tragedia shakespeariana
jul-1916	A. N	Beethoven-est.32 s	Luis Romaniello	
jul-1916	A. N.	Haendel, Bach, Mozart	Telmo Vela- E Fornarini- Juan José Castro	
ago-1916	A. N.	Ciclo Wagneriano/Wagner	Arturo Giménez Pastor	Fuentes de la obra wagneriana
ago-1916	A. N.	Beethoven-est.32 s	María Carreras	
ago-1916	Salon La Arg.	Velada Schumman dedicada a la Asociación de la Crítica	Jerónimo Zané, Joaquin de Vedia, María Carreras, Karl Flodin, Quinteto: Vela, Roque Citro, Bruno Bandini, J.M Castro, J-J Castro, Adée Flodin.	Estudio de la personalidad crítica de W
sep-1916	A.N.	Schumman, Beethoven, Arensky	Trío: Vela, JJ Castro, JM Castro	
sep-1916	A.N	Beethoven-esrt.32 s	Luis Romaniello	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
sep-1916	A.N	Bach, Beethoven, Schumman, Chopin, Albéniz, Wagner, Schulz-Evler	E Drangosch	
oct-1916	A: N	Ciclo Wagneriano	Juan Carlos Rébora	Estudio de las mitologías escandinava y germánica
oct-1916	A.N	Beethoven 32 s	Sara Ancell	
oct-1916	A. N	Brahms, Mendelssohn, Strauss	trio: Vela, Castro y Castro	
nov-1916	A. N	Conferencia Wagner	José Ojeda, Estella Rosetti de Goldenhorn, Maria Luisa Castiñeiras	Matilde Wesendock
nov-1916	A. N	Beethoven	M. Mastrogianni, Cuarteto: Weingand, José Gil, R Rodriguez, C. Piagio	Los cuartetos de Beethoven
nov-1916	Salón La Arg.	Beethoven	E. Drangosch	
nov-1916	Salón La Arg.	A. Rubinstein, Brahms, Grieg	A. Morpurgo - E. Fornarini	
dic-1916	Salón La Arg.	Monteverdi, Paisiello, Lully, Scarlatti, Rameau, Gluck, Mozart, Von weber, Wagner	Hina Spani, C. Fanelli, José André	El drama lírico
dic-1916	Salon La Arg.	Castro, Gil, Esplá	Trío: Vela, Castro y Castro	
dic-1916	Salon La Arg.	Beethoven	Alfredo Pinto	
mar-1917	Salón La Arg.	Clavé, Marcet, J Balcells, D Mas i Cerracan, E Morera, A Vives, J B Lambert, Freixas	Orfeò Català del Casal Català	Canciones populares catalanas
abr-1917	Salòn La Arg.	F Couperin, J Ph Rameau, Bach, K E Graund, D Scarlatti, Busoni, Beethoven, W. F Bach	María Carreras	
abr-1917	Salón La Arg.	Franch, Ropartz, Beethoven	Cuarteto Wagneriana (1º Audición): Telmo Vela, F. Criscuolo, B. Bandini, J.M. Castro, J.J Castro	
may-1917	Salón La Arg	Beethoven	María Carreras	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
may-1917	Salón La Arg	Beethoven, Brahms, Liszt, Corngold, Chopin, Szymanowsky	G. Kolischer	
may-1917	Salòn La Arg	Bach-Busonni, Haydn, Lizst, Mozart, Beethoven, Schumann	Vicente Scaramuzza	
may-1917	Salón La Arg.	Schuberrt, Castro, Brahms	Cuarteto de la A W	
jun-1917	Teatro Colón	Homenaje a Vincent D'Indy, Conferencia	Ninon Vallin P. - M. Journet, M. Geraert, Jose André	V. D'Indy: el artista y su obra
jun-1917	Salon La Arg.	Mozart, Dvorak, Gaito	Soc. Argentina de Música de Cámara, L. Fontova, Pezzina, Gambuzzi, Vilaclara, Gaito,	
jul-1917	Salon La Arg	Schumann, Gaos, Dvorak	Juan José Castro, Cuarteto de la AW	
jul-1917	Idem	Haendel, Pugnani, Couperin Francoeur, Tartini, Sarasate, Popper	Andres Gaos, A. Rufino	
jul-1917	Idem	Chopin	Maria Carreras	
ago-1917	Idem	Schunert, Schumann	Maria Carreras	
ago-1917	Idem	Beethoven, Jose Gil, Franck	Amelia Coq de Wiengard, y Weingand	
ago-1917	Idem	Vonferencia folcklore	Julian Aguirre	Canciones y danzas argentinas
sep-1917	Idem	Locatelli, Veracini, Tartini	Tanini, Guido Capocci	
sep-1917	Idem	Liszt, Schubert, Paganin	María Carreras	
oct-1917	Idem	Enrique Soro	Cuarteto Diapasòn:	
			Rodriguez, Piaggio, Weingand, Gil, Soro	
oct-1917	Idem	Debussy	Mastroggiani, R. Gonzalez, E. Lendhardson	Conferencia
oct-1917	Idem	Brahms	Cuarteto Diapasón, E. Weingand, Amelia Coq de Weiland, Adée L. de Flodin, Karl Flodin, José Ojeda	Conferencia
nov-1917	Idem	Gaos Gil Gaito	Gaito, Vilaclara, Fontova	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
nov-1917	Idem	Nardini, Tartini, Martini, Sammartini, Corelli	A. Toninni E. Fornarini	
nov-1917	Idem	Korngold	Heisecke, Zaepffel, Grotz	
dic-1917	Idem	Debussy, Huré, Ropartz, D'Indy	Morpurgo, Fanelli	
dic-1917	Idem	Montes, Otto, Vives, Pedrell Mendelssohn, Bach, Millet Waelrant, Nicolau, Morales	Orfeo Català del Casal Català. Pedro Bosch	
mar-1918	Idem	Miguel Mastrogianni- Haydn, Mozart	Cuarteto Diapasòn	Historia del cuarteto
abr-1918	Idem	Wagner	Jeronimo Zannè	Los genios multiformes
abr-1918	Idem	Festival Wagner	E. Drangosch	
abr-1918	Idem	Grieg	Cuarteto Diapasòn, Adée L de Flodin, Karl Flodin Nicastro, Secco, Jose Ojeda.	Conferencia
abr-1918	Idem	Miguel Mastrogianni, Haydn, Mozart	Cuarteto Diapasòn	Historia del Cuarteto (2)
may-1918	Idem	Wagner	Jeronimo Zannè	Wagner: dramaturgo y mitólogo
may-1918	Idem	Veracini, Bach, Granados Pugnani, Moszcowsky, Sarasate, Mendelssohn	Felica, Athos Palma	
may-1918	Idem	Rodriguez, Inzaurraga Gil, Pedrell, Ugarte, Palma Boero, André, Buch	Amelia Coq de W., Inzaurraga, Weingand, Hilda Spani, A Palma	
may-1918	Idem	Mastrogianni, Beethoven	Cuarteto Diapasòn	Historia del cuarteto (3)
may-1918	Idem	Ropartz, Campagnoli, Popper, Fauré, Valentini	Mazzucchi, Pouyenne	
jun-1918	Idem	Wagner	Jeronimo Zannè	Wagner músico
jun-1918	Idem	Ravel, Schmitt, Ceverac Fauré, Grovlez, Rhené Debussy	Pierre Lucas	
jun-1918	Idem	Bethoven, Schumann, Barhms	Trio Barcelona: Vives, Perellò, Marés	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
jun-1918	Idem	Mastroggianni, Cherubini Bethoven	Cuarteto Diapasón	Historia del cuarteto (4)
jul-1918	Idem	Sor, Mozart, Targa, Albéniz Llobet, Granados, Arcas	Miquel Llobet	
jul-1918	Idem	Ernesto de la guardia Debussy	Bolognini, Rabbia, Vallin, González, Mazzei, Bndini, Sebastiani Cuarteto Santa Cecilia	Homenaje a Debussy
jul-1918	Idem	Martucci, Debussy, Franck	Morpurgo, Fanelli	
jul-1918	Idem	Arturo Gimenez Pastor, Pergolesi, Mozart, Schumann, Liszt, Debussy, Fauré, Wagner Strauss, Bach, Schumann, Chopin	Arturo Luzzati	El enigma de lo bello
jul-1918	Idem	Mastroggianni, Beethoven	Cuarteto Diapasón	Historia del cuarteto (5)
ago-1918	Idem	Juan Rèbora, Haendel Martini, Weber, Schumann, Franck, Fauré, Debussy, Rimsky Korsacov, Tchaikovsky	Ninon Vallin, Rafael Gonzalez	Celebración 4º aniversario de la A.W.
ago-1918	Idem	Haendel, Gluck, Lully, Bach Rameau	Armand Crabbé- C. Gaito	
ago-1918	Idem	Locatelli, Brahms, Beethoven	Tonini, Carreras	
ago-1918	Idem	Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Albéniz	Rafael Gonzalez	
ago-1918	Idem	Schumann, Brahms, Schubert	Trio de Barcelona	
sep-1918	Idem	Chopin	Drangosch	
sep-1918	Idem	Williams	Drangosch- Gaos- Marchal	
sep-1918	Idem	Mozart, Rameau, Beethoven Saint-Saëns, Fernández Arbos	Trio de Barcelona	
sep-1918	Idem	Boero, Williams, Rogatis Stiattesi, Palma, André Ugarte, Lopez Buchardo	Ana de la Guardia, E de la Guardia, Bologninig, Morpurgo, Fanelli	
sep-1918	Idem	Miguel Mastroggianni, Beethoven	Cuarteto Diapasón	Historia del Cuarteto

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
sep-1918	Idem	Franck	Williams, Drangosch, Weingand, Cuarteto Diapasón	
oct-1918	Idem	Cesti, Lotti, Caccini, Strauss Beethoven, Schumann, Hahn Pavanelli, Duparé, Borodin	Carlos Rodriguez, G. Capocci	
oct-1918	Idem	Mozart, Schumann, Strauss	Amelia Coq de W y E Weingand	
oct-1918	Idem	Wagner	Jeronime Zanné	Wagner filósofo y crítico
nov-1918	Idem	Matrogianni, Schubert, Schumann	Cuarteto Diapasón	Historia del cuarteto (7)
nov-1918	Idem	Drangosch, Schumann, Lalo Saint Saëns, Kreisler, Sarasate	V. Panisse, E Drangosch	
nov-1918	Idem	Lully, Gluck, Grétry, Haendel Weber, Monsigny, Mehul, Bach	A. Crabbè, R. Gonzalez	
nov-1918	Idem	Schubert	E. Weingand, R. Rodriguez, Piaggio, di Tata, A. Coq de W, K. Flodin, Adée Flodin, Cuarteto Diapasón, A. Morpurgo	
dic-1918	Idem	René, Tremisot, Huberti Massenet, Pedrell, Hahn, Doret	A. Cabbé, R. Gonzalez	
dic-1918	Idem	Mendelssohn, Dvorak	Cuarteto Diapasón	Historia del cuarteto (8)
dic-1918	Idem	Schumann, Brahms, Chopin, Chausson, Chabrier, Fauré Debussy	Amelia Coq de Weingand	
dic-1918	Idem	Strauss, Boellmann, Wagner, Popper, Bocherini	Morpurgo, Fanelli, Bolognini, Armani, Rohn, Pratessi, Collabella	
mar-1919	Idem	Mastroggiani, Smetana	Cuarteto Diapasón	Historia del cuarteto (9)
		Borodin		
abr-1919	Idem	Bach, Gluck, Haendel, Haydn, Mozart	Ninon Vallin, R. Gonzalez	
abr-1919	Idem	Mozart, Bach, Couperin, Lully Haendel, Gossec, Beethoven, Kreisler	Karel Havlicek, Fanelli	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
abr-1919	Idem	Monteverdi, Cesti, Vivaldi Scarlatti, Durante, Pergolesi Paisiello, Martini, Lully, Gretry Von Weber, Berlioz	Ninon Vallin, Rafael Gonzalez	
abr-1919	Idem	Schubert, Schumann, Brahms	Ninon Vallin, Rafael Gonzalez	
abr-1919	Idem	Grieg, Franck, Borodin RimskyKorsacov, Tchaikovsky Glazounov, Gretchaninov Chausson, Saint-Saëns, D'Indy	Ninon Vallin, Rafael Gonzalez	
may-1919	Idem	Duparé, Fauré, Roussel, Ravel	Ninon Vallin, Rafael Gonzalez	
		Severac, M de Falla, Debussy		
may-1919	Idem	Beethoven, Liszt, Chopin	María Carreras	
may-1919	Idem	Aguirre, Broqua, André Palma, Ugarte, Lopez buchardo Williams, De Rogatis, Pedrell Rodriguez	Ninon Vallin, Rafael Gonzalez	
may-1919	Idem	Max Bruch, Saint Saëns, Debussy	Spatola, Bandini, Fanelli, Bolognini, Sebastiani	
may-1919	Idem	Geminiani, Tartini, Biber	Tonini, Fornarini	
may-1919	Idem	Mastroggiani, Tchaikovsky Glazounov	Cuarteto Diapasón	Historia del cuarteto (2º serie)
jun-1919	Idem	Sor, Bach, Mozart, Schumann Schubert, Malats, Pujol, Targa, Llobet, Granados, Albéniz	Emilio Pujol	
jun-1919	Idem	Beethoven, Mendelssohn, Schumann	Alfredo Pinto	
jun-1919	Idem	Beethoven, Mendelssohn, Fanck	Bolognini, Astor y Remo, Gambuzi, Morpurgo, Fanelli	
jun-1919	Idem	Corelli, Debussy, Couperin Mozart, Grieg	Priano, Fanelli	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
jul-1919	Idem	Scarlatti, Bach, Zadora, Liszt Busoni, Beethoven, Schubert	Carreras	
jul-1919	Idem	Veracini, Sívori, Bach, Tartini Dámbrosio	Aldo Priano, Fanelli	
jul-1919	Idem	Mozart, Debussy, Schumann	Bolognini, Astor y Remo, Gambuzzi, Morpurgo, Fanelli	
jul-1919	Idem	Rameau, Beethoven, Brahms Sachumann	Trio de Barcelona	
ago-1919	Idem	Beethoven, Saint Saëns	Trio de Barcelona	
ago-1919	Idem	Huré, Brahms, Smetana	Trio de Barcelona	
ago-1919	Idem	Broqua	Maria Carreras, Maria Labia, Broqua, Astor y Remo Bolognini Gambuzzi, Morpurgo	
ago-1919	Idem	Wagner	Elena de Serafin, Fanny Annitua, Mazzini Pieralli,	
		E. de la Guardia	Paolo Antonio	
ago-1919	Idem	Haydn, Schumann, Chopin Mac dowell, Grovlez, Ravel, Liszt	Maurice Dumesnil	
sep-1919	Idem	Haydn, D'indy, Franck	Astor y Remo Bologni, Gambuzi, Morpurgo, Fanelli	
sep-1919	Idem	Strauss, Grieg, Fauré	Chiolo y Fanelli	
sep-1919	Idem	Haydn, Grieg, Brahms	Trio de Barcelona	
sep-1919	Idem	Huré, Schumann, Rachmaninov	Trio de Barcelona	
sep-1919	Idem	Bach, Beethoven, Chopin	Yolanda Méro	
		Mendelssohn, Schubert, Liszt		
sep-1919	Idem	Hahn, Lalo, Sibella, Dalcroze Fauré, Fourdrain, Bachelet, Muossorgsky, Gretchaninov, Tchaikocsky, Rachmaninov Rimsky Korsakov	Regina Vicarino de Guyer, Fanelli	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
sep-1919	Idem	Beethoven, Brahms	Astor y Remo Bolognini, Morpurgo, Fanelli, Gambuzzi Juan Jose Castro, Fornari, y Humberto di Tata	
oct-1919	Idem	Mozart, Loeillet, Beethoven, Brahms	Trio de Barcelona	
oct-1919	Idem	Beethoven, Mozart, Scarlatti	Trio de Barcelona, R.Vibes	
oct-1919	Idem	Bach, Lully, Rameau, Gluck Schumann, Liszt, Franck, Fauré Mozart, Dupare,Chausson, Debussy	Laval, Balnch Poujade Chambroux	
oct-1919	Idem	Haydn, Smetana, Schumann	Astor y Remo Bolognini, Morpurgo, Fanelli, Gambuzzi	
oct-1919	Idem	Beethoven	Eduard Risler	
oct-1919	Idem	Brahms, Rachmaninov	Florencio Mora, Chiolo, Luis Cluzeau Mortet,	
		Beethoven	Avelino Baños, Vicente Pablo, Jose Valles. Asociacion de Musica de Montevideo	
oct-1919	Idem	Fauré, Franck, Debussy	Asoc Muica Camara de Montevideo	
nov-1919	Idem	Jose André, melodias catalanas, armenias, francesas, griegas rusas, favara.	Pedrell, Ravel, D'indy, Pedrell, González	
nov-1919	Idem	Boelmann, Beethoven	Morpurgo, Fanelli	
		Saint Saëns		
nov-1919	Idem	Hugo Wolf, Jose Ojeda	Adele y Karl Flodin, Astor y Remo...etc	
nov-1919	Idem	Mozart, Bach, Beethoven	Juan Manèn, Pura Lago	
nov-1919	Grand Splendid Teathre	Mozart, Beethoven, Liszt, Schumann	Eduard Risler	
nov-1919	Idem	Beethoven	Risler	

Fecha	Lugar	Compositor Interpretado	Intérpretes/conferenciantes	Tema (conferencia)
dic-1919	Idem	Mendelssohn, Bach, Gluck, Porpora, Sarasate	Manén, Bolognini, Lago	
dic-1919	Idem	Nepomuceno , Oswald, Villa Lobos	Astor y Remo Bolognini, Gambuzzi, Morpurgo, Fanelli	
dic-1919	Idem	Egon Hobert	Egon Hobert, Fèlica	