



# Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



## Disonancias críticas en la ópera bahiense

### La construcción de una representación de clase en la crítica musical

(1910)

*María de las Nieves Agesta*<sup>1</sup>  
(Dpto. de Humanidades – UNS)

La distinción entre “lo culto” y “lo popular” ha instaurado una lectura dicotómica y polarizada de las manifestaciones culturales y de su público. La utilización de ambos conceptos proyecta una única oposición dominante / dominado desde el campo social global hacia el campo cultural en particular.<sup>2</sup> Esta perspectiva simplista ignora la complejidad del mundo social sometiéndolo a una bidimensionalidad ficticia.

En tanto prácticas culturales, las actividades performáticas – tradicionales y no tradicionales – quedan asimismo sujetas a esta clasificación arbitraria. El espacio que sirve como escenario resulta fundamental en la determinación de su carácter culto o popular. Las calles constituyen el ámbito privilegiado de este último (en especial del carnaval y del circo), mientras que el teatro parece serlo del primero. Las performances teatrales, en especial las operísticas, crean un espacio ritualizado de gran valor simbólico que construye y refuerza las distinciones sociales.

A principios del siglo xx, la asistencia al teatro atestigua el refinamiento y la educación del público. El canto lírico – ligado a la tradición europea – es considerado patrimonio de un grupo exclusivo de iniciados que concurren asiduamente y que han desarrollado competencias como receptores en tanto poseedores de cierto capital cultural. En base a ello y refiriéndose al campo artístico porteño, R. Pasolini señala que

“Entre 1870 y 1910, la ópera, por un lado, y el circo, por el otro, se transformaron en los polos antagónicos que asumía la oferta teatral de Buenos Aires, pues a partir del desarrollo de prácticas de consumo específicas y de particulares comunidades de significados asociadas a los

<sup>1</sup> [nievesagesta@yahoo.com.ar](mailto:nievesagesta@yahoo.com.ar)

<sup>2</sup> Cfr. conceptos de *campo*, *capital cultural*, *posición y espacio social* en Bourdieu P., *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

géneros, pudieron reconocerse las diferentes franjas de un público cada vez más amplio y socialmente polarizado.”<sup>3</sup>

El análisis atento de la revista *Proyecciones*, publicada en Bahía Blanca entre 1909 y 1910, revela, sin embargo, una situación de mayor complejidad que no fija ámbitos estrictamente diferenciados para el entretenimiento de las elites y de los sectores populares. Frente a ello, y en el marco del proyecto liberal de modernización, comienzan a delinearse campos específicos del discurso cuyo principal objetivo es la construcción de una representación de lo nacional.

En su afán nacionalizador, el Estado argentino intenta extender su control hacia todos los campos del espacio social. Lo simbólico<sup>4</sup> no ocupa un lugar menor en este proyecto. La educación, las fiestas y las manifestaciones artísticas son reconocidas como instancias ineludibles para la afirmación de la identidad y el sentimiento nacional. Directa e indirectamente, el Estado procura organizar un pasado nostálgico basado en los elementos populares rurales y un presente y un futuro modernos sustentados en el modelo europeo de las naciones industrializadas. La función civilizadora que se atribuye al discurso crítico en este momento forma parte, entonces, de un plan educativo más amplio liderado por la generación del '80 y concretado en la obra legislativa y gubernamental del período.

La crítica artística, en especial la musical, asume para sí esta misión pedagógica creando conceptos y medios de difusión propios como instrumentos al servicio de la edificación de una nueva sociedad fundada sobre las bases de la Europa moderna. La consecución de este ideal implica, no sólo la imposición de ciertos patrones de comportamiento y de consumo, sino también la educación del gusto y las preferencias del público.

En la lucha simbólica por instaurar una representación legítima de lo nacional, los críticos adoptan y apoyan distintas tradiciones líricas en función de su propia posición dentro del campo social. Los wagnerianos, intelectuales destacados de la elite bahiense, contra los partidarios de la ópera italiana, vinculados al grupo inmigratorio de carácter popular. La representación nacional construida en torno a la ópera alemana es utilizada por la elite local para instituir parámetros de diferenciación social de acuerdo a la posesión

---

<sup>3</sup> Pasolini, R., “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, F. y M. Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870 – 1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 228.

<sup>4</sup> Cfr. Bertoni, L., *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

desigual de capital cultural. La definición de un gusto refinado e intelectualizado, ligado al progreso y al desarrollo de las naciones industriales, proporciona el fundamento para la construcción de una representación de la clase dominante. La representación de nación se transforma en representación de clase al legitimar y asegurar la posición social de la elite mediante la afirmación de su superioridad frente a una masa inmigratoria recientemente incorporada al territorio argentino. El discurso crítico establece, de esta manera, una distinción entre lo culto y lo popular en el interior del teatro, cuestionando la visión tradicional que lo considera como el espacio privilegiado de la “alta cultura”.

### **El teatro bahiense a principios de siglo**

Bahía Blanca, durante la primera década del siglo xx, es escenario de un significativo crecimiento artístico y cultural, tanto en lo pedagógico como en el desarrollo de nuevos espacios de exhibición y difusión.

La fundación de dos instituciones privadas de formación de profesionales de la música es un acontecimiento fundamental para la construcción de un campo artístico bahiense. El Conservatorio “Santa Cecilia” al igual que el Conservatorio de Música “Bahía Blanca” fueron erigidos en calidad de sucursales locales de sus centrales porteñas.<sup>5</sup> Los egresados y alumnos de ambas escuelas aparecen en reiteradas oportunidades en las páginas de la prensa local. Audiciones y exámenes son acontecimientos públicos que permiten el lucimiento de los educandos, sus familias y sus maestros. Estos eventos atestiguan también el progreso de la ciudad y su avance hacia la civilización.<sup>6</sup>

La función didáctica asumida por estas instituciones no se agota, sin embargo, en la enseñanza directa del lenguaje musical, sino que se extiende al resto de la sociedad mediante la labor crítica ejercida por sus profesores en la prensa local. *Proyecciones* cuenta, por su parte, con el aporte de Numa Rossotti, director del Conservatorio “Bahía Blanca” y reconocida figura del ambiente artístico.

---

<sup>5</sup> En Buenos Aires, el Instituto Musical Santa Cecilia es creado en 1894 por iniciativa de Luis Forino y José Bonifiglioli; en Bahía Blanca, la labor fundadora de Héctor Forino es continuada por Juan Tommasini, director de la institución. Por su parte, el Conservatorio de Música de Buenos Aires (1893) y el Bahía Blanca (1905), son ambos organizados por Alberto Williams, músico y pedagogo excepcional que es considerado “padre de la música nacional”. (Cfr. Plesch, M. y G. Huseby, “La música desde el período colonial hasta fines del siglo xix”, en Burucúa, J. (dir), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, t. 1, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.)

<sup>6</sup> “[Williams] ha realizado...esa labor virtualmente civilizadora que aún no se aprecia en cuanto significa para los futuros destinos de los pueblos. (...) Aquí, donde la fiebre del mercantilismo árido y egoísta lo abarcaba todo, lo absorbía todo, empequeñeciendo el pensamiento y petrificando el corazón, la obra de una escuela de arte, vale decir de cultura psíquica, no podía menos que ser indispensable para la conformación moral e intelectual de la sociedad.” *Proyecciones*, Año I, n° 43, 14/05/1910, p. 6.

Además de los artículos redactados por especialistas en la disciplina, la revista incluye en la sección “Teatros y diversiones” (luego denominada “Crónica de teatros”) breves comentarios – descriptivos o críticos – sobre los espectáculos presentados en las dos salas bahienses: el Teatro Coliseo de la calle Brown y el Teatro Colón ubicado en Rondeau.

Un recorrido cuantitativo por estas crónicas nos indica que sobre el total de 28 espectáculos ofrecidos en ambos escenarios entre julio de 1909 y septiembre de 1910, el 42,8% fueron de canto lírico, el 21,4% de variedades, el 25% de funciones dramáticas y tan sólo el 10,7% de música instrumental. El indudable predominio de la lírica, evidenciado en los cálculos estadísticos, indica la existencia de un numeroso público receptor interesado en este género músico – teatral. La ópera, con sus *prima – donnas* y sus *dívos*, no es un dominio exclusivo de la elite sino que constituye unos de los principales entretenimientos de las clases populares. Los inmigrantes de España e Italia residentes en Bahía Blanca<sup>7</sup> son educados en las tradiciones operísticas natales cuyo consumo “se presentaba social y étnicamente identitario”.<sup>8</sup>

El gusto por lo cómico<sup>9</sup> y lo melodramático<sup>10</sup> como elementos esenciales de la cultura popular, se manifiesta claramente en la preferencia del auditorio por el llamado “género menor” o “alegre”. El 83,3% de las funciones líricas reseñadas corresponden a esta tipología, en el cual se encuentran la zarzuela española y la opereta italiana. La concurrencia a estos espectáculos teatrales no confirma, ante la mirada crítica de los intelectuales de la época, el desarrollo cultural de la población. Por el contrario, constituye un testimonio de la vulgaridad y de la ignorancia de las masas.<sup>11</sup>

Indudablemente, el origen nacional de las clases populares influye notablemente en el éxito de las presentaciones. El peso de la herencia italiana se demuestra en el rol

---

<sup>7</sup> El 80% de los inmigrantes que arriban a Bahía Blanca durante este período provienen de las regiones rurales de España e Italia y se incorporan a la vida económica y cultural de la ciudad en función de sus propias tradiciones locales. Cfr. Caviglia, M., *Inmigración ultramarina en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, CLACSO – Biblioteca de Ciencias Sociales – 1984.

<sup>8</sup> Pasolini, R., *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>9</sup> Cfr. Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1971 y Berger, P., *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1998.

<sup>10</sup> Lo melodramático continúa vigente como elemento de identificación de la cultura popular. Para demostrarlo no basta más que recordar la amplia repercusión de las telenovelas en la sociedad latinoamericana contemporánea. Cfr. Rowe, W. y V. Schelling, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México D.F., Grijalbo, 1991.

<sup>11</sup> “... el triunfo del sainete huero, ridículo y de resbaladizo humorismo, hecho adrede para formar una sociedad de títeres con el enervamiento del intelecto y la esterilización de los sentimientos estéticos. Creemos que la crítica periodística debía reflexionar acerca de esto y ser ampliamente liberal, para orientar al público en el verdadero camino del arte y hacerle amar el teatro que es la mejor escuela porque es la propia vida reflejada en el escenario.” *Proyecciones*, 11/06/10, Año I, n° 48, p. 20.

hegemónico que desempeña en lo relativo al canto lírico. No sólo debido a que el 80% de estos espectáculos son de esta procedencia (frente al 20% español), sino porque la totalidad de las obras representadas del “género mayor” pertenecen también a compositores italianos.

Los teatros locales acogen a compañías de esta nacionalidad<sup>12</sup> que ofrecen obras musicales y teatrales en su propio idioma atrayendo a la población de inmigrantes asentada en la ciudad. Por otra parte, el triunfo se halla asegurado por el apoyo de empresarios connacionales que respaldan y subsidian las presentaciones.<sup>13</sup>

Ante esta penetración poblacional masiva, las clases dirigentes se enfrentan a la difícil tarea de homogeneizar la nación creando una nueva cultura propia que integre a la Argentina en el mundo moderno y la diferencie de los países menos industrializados. Las leyes inmigratorias de la época intentan detener la afluencia del campesinado más pobres de los países mediterráneos fomentando paralelamente la llegada de trabajadores ingleses, franceses o alemanes, nacionalidades paradigmáticas del desarrollo económico, político y cultural.<sup>14</sup>

Sin embargo, aunque su intención explícita es unificar la diversidad mediante el control efectivo de lo simbólico, la clase hegemónica debe también afirmar su propia dominación atribuyéndose una superioridad intelectual (e incluso biológico – evolutiva) que se manifiesta en los gustos y en las prácticas culturales. El teatro ya no puede definirse como ámbito exclusivo de reunión y como espacio de distinción social. Lo popular ha irrumpido en él de la mano de los “géneros menores” y las “variedades”<sup>15</sup> y gracias al descenso de los precios de las entradas.<sup>16</sup>

Frente a ello, la elite despliega diversas estrategias que le permitan mantener y afianzar las diferencias sociales. La primera de ellas consiste en generar nuevos ámbitos de encuentro y sociabilización en torno a actividades culturales “selectas”. Los miembros de las familias más “distinguidas” de la sociedad se congregan en los hoteles y los cafés

---

<sup>12</sup> Entre las compañías italianas podemos mencionar: Città di Roma [sic], Città di Napoli [sic], Compañía de operetas del maestro Lehoy, Compañía lírica de Victorio Riva y la de Pablo Voss. Entre las españolas encontramos a la Compañía de zarzuelas de Enrique Sanchíz y a la Compañía española cómico – lírica.

<sup>13</sup> Los teatros locales pertenecen, durante este período, a compañías y empresarios italianos. Tal es el caso, por ejemplo, del Teatro Coliseo sustentado por *Colósimo y cía*.

<sup>14</sup> Bertoni, L., *Op. Cit.*

<sup>15</sup> En la categoría de “Variedades” se incluyen presentaciones de carácter circense, tales como “La mujer más grande del mundo”, “La compañía de liliputienses”, “Raymond, el ilusionista”, “El transformista Donnini”, entre otros. Cabe destacar que estos espectáculos son los de mayor aceptación por parte del público.

<sup>16</sup> “Los precios son, asimismo, populares, por consiguiente la apatía del público bahiense es sumamente injustificada en esta emergencia y demuestra una vez más que no le deleita el teatro de buenas costumbres ni mucho menos.” *Proyecciones*, Año I, n° 58, 27/08/1910, p. 20.

de la ciudad. *Proyecciones* da cuenta de las reuniones llevadas a cabo en la confitería “À los dos Chinos” (que promete un “Gran concierto Vienés todos los días”) diciendo

“La semana pasada se llevó a cabo el estreno de la orquesta de señoritas traída por el señor Ernesto Accini, de Alemania, para dar un nuevo realce a su acreditada confitería A los Dos Chinos. (...) porque no existiendo en nuestra ciudad más lugares de solaz que los cafés, salvo las raras temporadas de teatro que logran hacerse atrayentes, es importante que ellos ofrezcan al público las mayores satisfacciones.”<sup>17</sup>

La búsqueda de lugares diferenciales no sustituye al teatro, que continúa siendo un símbolo por excelencia de la cultura.<sup>18</sup> El mismo espacio teatral se transforma entonces en un entorno ritualizado donde se construyen y afirman posiciones de clase. La altura en la cual se ubican los espectadores es inversamente proporcional a su situación social: el paraíso se convierte en un reducto de las clases populares, mientras que en la platea se refugia la elite local. Al incluir fotografías de las funciones teatrales, *Proyecciones* se identifica con los valores y la clase hegemónica. Las imágenes sólo incluyen a quienes se encuentran situados en la platea; el “paraíso” y los palcos quedan excluidos ya que el objetivo del artículo es mostrar la “distinguida asistencia que acude al teatro”.

Una vez en el espectáculo, la principal preocupación de los intelectuales y críticos de la época, es el comportamiento del público. Consideran imprescindible erradicar las prácticas “vulgares” propias de los entretenimientos populares e instaurar una conducta adecuada a los requerimientos del progreso, la civilización y la “alta cultura”. Lo performático,<sup>19</sup> sobre y por debajo del escenario, evidencia la función y la posición social de los asistentes.

La tercera estrategia desarrollada por la clase dominante se refiere, precisamente, a lo que transcurre sobre las tablas. Utilizando la prensa como instrumento de difusión y de educación, la crítica musical pretende construir representaciones clasistas en función de las preferencias artísticas.<sup>20</sup> En este sentido, la revista bahiense *Proyecciones* comienza a incluir artículos con un claro perfil pedagógico y polémico respecto al canon vigente. El discurso crítico establece distinciones cualitativas entre la ópera italiana y la ópera alemana: Verdi vs. Wagner. La discusión no es meramente local, sino se produce también

---

<sup>17</sup> *Proyecciones*, Año I, n° 36, 12/03/10, p. 10.

<sup>18</sup> La asistencia al teatro es un símbolo del grado de civilización alcanzado por la sociedad bahiense. La preocupación de la prensa por fomentar estas actividades queda manifestada en artículos que intentan promocionar estos espectáculos. Cfr. *Proyecciones*, Año I, n° 58, 27/08/1910, p. 20.

<sup>19</sup> Cfr. Schechner, R., *Performance, teoría y practicas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires, 2000.

<sup>20</sup> Para una perspectiva sociológica del gusto cfr. Bourdieu, P., *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998.

a nivel nacional e internacional. Sin embargo la crítica bahiense la utiliza para elaborar una representación de clase y de nación ligada a un proyecto modernizador fundado en el modelo de los países europeos industrializados. En torno a la propuesta italiana se define el Otro nacional que es, a su vez, el Otro social.

### **La crítica artística como discurso político**

La formación de la sociedad argentina moderna de principios del siglo xx, promueve la instauración de ámbitos especializados cuya función sea “producir opiniones autorizadas”<sup>21</sup> sobre cuestiones estéticas. El periodismo, en especial las revistas,<sup>22</sup> funciona como la primera concreción institucional de la crítica en tanto legitimadora de las distintas propuestas artísticas y sancionadora del gusto del público.

El discurso crítico asume, de esta manera, una misión civilizadora<sup>23</sup> que es utilizada por las clases dirigentes para construir una representación de sí mismos y de los Otros a fin de preservar y justificar las desigualdades sociales. La lucha simbólica por imponer una visión del mundo cultural y social, no consiste en el mero enfrentamiento de diferentes opciones estéticas, sino que asume una dimensión política al insertarse en el proyecto hegemónico de nación.<sup>24</sup>

Entre 1909 y 1910, Bahía Blanca no cuenta con una publicación especializada en la crítica musical como ocurre en Buenos Aires, donde ya en 1875 se funda el semanario *La Gaceta Musical*. Son las revistas de interés general las encargadas de relatar el acontecer cultural local y emitir un juicio sobre él. *Proyecciones*, constituye uno de los primeros

---

<sup>21</sup> Altamirano, C. y B. Sarlo, *Liteatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 93.

<sup>22</sup> En tanto se trate de publicaciones periódicas “deliberadamente producidas para generar opinión (ideológicas, estéticas, literarias, etc.) dentro del campo intelectual y cuya área de resonancia sólo cubre sectores más o menos restringidos...” Ibid, p. 96.

<sup>23</sup> El importante papel que desempeña la crítica para el progreso de la sociedad es reconocido por *Proyecciones* al decir: “La crítica no puede ser benévola porque tiene una misión educadora, civilizadora...” *Proyecciones*, 20/11/1909, Año I, n° 21, p. 4.

<sup>24</sup> Es en esta dimensión política cuando la crítica cultural adquiere relevancia en los países latinoamericanos. “En América Latina, a comienzos de este siglo [xx], la crítica literaria fue socialmente significativa. Su influencia en la construcción de una esfera pública moderna es algo reconocido no sólo por los historiadores que ven el proceso en perspectiva y subrayan lo que probablemente no vieran sus protagonistas, sino también por estos mismos protagonistas. Los debates sobre literatura y cultura nacional que transcurrieron durante las dos primeras décadas del siglo xx galvanizaron a la comunidad intelectual y desbordaron sobre la esfera pública, magnetizando a políticos y estadistas. Se avanzaron propuestas respecto a la identidad nacional, las políticas estatales sobre inmigración y minoridades étnicas, los proyectos educativos.” Sarlo, Beatriz, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Revista de Crítica Cultural*, n° 15, noviembre 1997. De acuerdo con ello, Terry Eagleton señala que “La crítica sólo pudo reclamar con autoridad su derecho a existir cuando la “cultura” se convirtió en un proyecto político urgente, la “poesía” en metáfora para la calidad de vida social y el lenguaje en paradigma para el conjunto de la práctica social.” Eagleton, Terry, *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 122.

órganos de difusión bahiense dedicado de manera particular a estos temas. Su emergencia señala la incipiente conformación del campo de la crítica artística local como un espacio conflictivo donde los actores luchan por imponer sus propias concepciones estéticas en el marco del proyecto político propuesto por la clase dirigente.<sup>25</sup>

Al insertarse en un debate que excede a lo meramente artístico, la crítica adquiere las características propias del discurso político enunciadas por Eliseo Verón en tanto se posiciona frente a un adversario y cumple una triple función en relación al destinatario: de identificación, de exclusión y de persuasión.<sup>26</sup> Estas tres finalidades adquieren, sin embargo, un carácter social cuando se refieren a la construcción de una representación clasista y no partidaria: identificación entre los miembros de la clase dominante en torno al modelo lírico alemán; exclusión del Otro social inmigrante asociado a la ópera italiana; persuasión de la superioridad de los wagnerianos que confirma las relaciones de dominación existentes.

La doble dimensión de la representación, *reflexiva* y *transitiva*,<sup>27</sup> exige un análisis del discurso crítico en su forma y contenido. Para ello, hemos considerado dos secciones de diferente carácter que aparecen en *Proyecciones* durante 1909 y 1910 y que señalan el proceso de configuración de la crítica musical de la ciudad en relación a la construcción de una representación de nación y de clase.

En primer término, encontramos las crónicas de espectáculos contenidas en el apartado “Teatros y diversiones”. Estos artículos no hacen mención a la significación de la obra ni a sus características musicales, sino que se limitan a comentar – emitiendo generalmente un juicio de valor – el desempeño de los primeros cantantes y el comportamiento del público en la sala. La escasa atención prestada a cuestiones compositivas (en muchas ocasiones ni siquiera se nombra al autor de las obras) demuestra que la admiración del público se dirige, en general, a la actuación vocal de tenores y sopranos.<sup>28</sup> Proezas de reminiscencias circenses que actúan inclusive en contradicción con la línea argumental suscitando el desprecio de los intelectuales y críticos de la época. Si bien la revista sostiene una visión intelectualizada de la música

---

<sup>25</sup> Cfr. Bourdieu, P., *Op. Cit.*, 1998.

<sup>26</sup> Verón, E., “La palabra adversativa. Observaciones sobre la invención política”, en AA.VV., *El discurso político*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

<sup>27</sup> La *reflexiva* es entendida como presentación de su intrínseca calidad de representación, mientras que la *transitiva* hace referencia a los conflictos de la realidad externa. Cfr. Chartier, R., *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*, Buenos Aires, Manatíal, 1995.

<sup>28</sup> Esta concepción del canto lírico como instrumento de lucimiento técnico de los intérpretes es confirmado en los comentarios críticos. En muchas ocasiones no se ejecutan las obras en su totalidad sino tan sólo las arias principales que permiten la ostentación vocal de las figuras centrales.



lírca que califica a las obras arias como de mejor calidad, no puede evitar adherir a la concepción generalizada que subordina la composición a la interpretación de los cantantes.<sup>29</sup>

Ya en este segundo año, mientras que la publicación adquiere un carácter cultural y artístico más acusado, se incorporan nuevas secciones y temáticas a su contenido. Los debates sobre cuestiones estéticas y sobre la función que debe cumplir la crítica en la sociedad, ocupan un espacio especialmente destacado en ella. La preocupación recurrente por definir terminología musical específica (como escuela y técnica) evidencia el interés de los intelectuales por imponer un repertorio de conceptos comunes que sirvan como fundamento para la construcción del campo crítico. La sección “Cuestiones de arte” y el artículo “Ensayo de crítica”, forman parte de este proceso y señalan el surgimiento del crítico como figura sancionadora del gusto del público en lucha permanente por imponer una visión legítima del mundo y del arte.

## **CUESTIONES DE ARTE**

La competencia por la instauración de una representación social y estética se produce en torno al eje dicotómico que opone a wagnerianos y antiwagnerianos. En “Cuestiones de arte” presenciamos la disputa entre el equipo editorial de la revista y el caricaturista local William Herther con motivo del concierto de piano llevado a cabo en la ciudad por las Hermanas Capetti. El debate comienza partir de un comentario de la revista sobre la superioridad de las escuelas musicales francesa y alemana frente a la italiana. Aunque coincide en su preferencia por la tradición aria,<sup>30</sup> la respuesta de William Herther se vuelca especialmente al campo de la lírica y a sus elementos técnicos a fin de refutar la equiparación entre la producción francesa y la alemana.<sup>31</sup>

Frente a ello, *Proyecciones* no tarda en afirmar que

“...las escuelas italianas son sumamente deficientes (...) su método de enseñanza, ha permanecido, con relación a las otras escuelas europeas

---

<sup>29</sup> La afición por el alarde vocal queda de manifiesto en el artículo “Proezas de cantantes célebres. De lo que es capaz un pulmón bien educado”. *Proyecciones*, Año II, nº 60, 10/09/1910, p. 11.

<sup>30</sup> “No digo nada de la escuela alemana – la más ilustre – porque al parecer estamos de acuerdo.” *Proyecciones*, 18/08/10, Año II, nº 56, p. 16.

<sup>31</sup> El editor define *escuela* como “el método de enseñanza u orientación en el estudio de la música” mientras que W. Herther la entiende como “la dirección común que un indeterminado número de artistas dan a las obras de arte, en el aspecto que podríamos llamar externo o puramente formal: esto es, independientemente de los modos y recursos de producción.” El caricaturista precisa asimismo el significado del término *tecnicismo* como “la posesión del conjunto de conocimientos mediante los cuales se puede escribir con las características corrientes de la música un pensamiento o frase musical, o un conjunto de éstos.” *Proyecciones*, 18/08/10, Año II, nº 56, p. 16.

que se fundaron mucho más tarde, en un puesto secundario, lo que prueba que las escuelas francesas e italianas no han tenido un desenvolvimiento paralelo.”<sup>32</sup>

La crítica, sustentada ahora por elementos técnicos y teóricos de la música como disciplina artística, traza un panorama de la historia de la música francesa e italiana. De esta manera pretende comprobar que ha existido un desarrollo paralelo entre ambas y no un predominio de la primera por sobre la segunda. A estos argumentos estéticos, Herther añade también otros de carácter biológico, psicológico y político que denotan una perspectiva originada en el darwinismo social. A su parecer, la evolución cultural se corresponde con “la historia del desenvolvimiento psicofísico y político de los pueblos, presente su fondo étnico común...”. Para lograr el desarrollo político y social de Argentina es necesario, por lo tanto, fomentar un gusto artístico acorde a la civilización.

En “Ensayo de crítica”, Numa Rossotti<sup>33</sup> – respaldado por el prestigio de su cargo como director del conservatorio Williams – ejerce sobre la sociedad bahiense una función didáctico – pedagógica en lo referido a la formación del gusto musical. Rossotti conjuga las características románticas atribuidas al artista y al intelectual.<sup>34</sup> Las fotografías y las caricaturas que de su persona encontramos en *Proyecciones*, muestran a un hombre sumamente delgado, despeinado, desgarrado y con la mirada perdida en la lejanía. Su trayectoria como músico y profesor de piano, junto a su imagen de bohemio, respaldan sus palabras y otorgan legitimidad a sus juicios.

El mencionado artículo crítico consiste en una fervorosa defensa de la ópera wagneriana mediante la exaltación de su excelencia musical frente a la tradición italiana. La lírica alemana es ubicada en un estadio superior de la evolución cultural y musical respecto a su par mediterránea. Lo ario es asociado a una intelectualización del arte que se opone al predominio del sentimiento, sinónimo de la supuesta vulgaridad propia del “pueblo”. El desarrollo cultural mantiene así una relación especular con el progreso de la sociedad y con su estadio civilizatorio.

---

<sup>32</sup> *Proyecciones*, Año I, n° 54, 30/07/10, p. 8

<sup>33</sup> Los críticos son figuras del mundo intelectual local que practican diversas actividades culturales, incluso en una misma publicación. Tal es el caso de los hermanos Rossotti que se encuentran insertos en el campo cultural y colaboran en la revista *Proyecciones*. En el n° 52 del 16 de julio de 1910, F. Rossotti incorpora una caricatura de su hermano Numa.

<sup>34</sup> Para *Proyecciones* “el artista nace y no se hace, o, lo que es lo mismo, que el intérprete concienzudo y profundo tiene que haber nacido con personalidad propia y con sentimientos netamente artísticos, los que a su vez son susceptibles de perfección con los años o en un ambiente sano.” *Proyecciones*, 30/07/10, Año I, n° 54, p. 7.

Por otra parte, la obra de Wagner concreta la compleja interrelación entre el arte y la política. Como representante del movimiento romántico este compositor contribuye a rescatar lo propiamente nacional que culmina en la formación de la identidad germana. Sus argumentos recuperan la historia alemana y su herencia mitológica de acuerdo a una concepción estética completamente diferente de la italiana, según la cual lo musical debe acompañar y subordinarse a los requerimientos del relato.<sup>35</sup>

Esta concepción de la composición lírica concuerda con una representación elitista del público receptor.<sup>36</sup> Es necesario poseer cierto capital cultural y gozar de sensibilidad y para apreciar la calidad musical de la ópera alemana. Lo italiano, identificado con lo popular, constituye un estadio inferior en la evolución social que debe superarse para alcanzar la civilización. Serán entonces los intelectuales y la clase dominante en general, fundados en su mayor educación y en su innato “buen gusto”, los encargados de encabezar la transformación y el crecimiento de la sociedad argentina.<sup>37</sup>

### **A manera de cierre**

En 1909 y 1910, la revista bahiense *Proyecciones* es un terreno conflictivo donde se dirimen tensiones estéticas y sociales en el marco del proyecto estatal nacionalizador y modernizador. El discurso crítico, como nuevo instrumento de pedagogía social, contribuye a la construcción y difusión de una representación del ser argentino que es, en realidad, una representación de la clase dominante y una reafirmación de su posición.

Ante la afluencia masiva de inmigrantes, el Estado y sus sectores dirigentes encabezan un plan de construcción de una cultura argentina. El debate crítico que enfrenta las tradiciones estético – operísticas de Alemania e Italia se inserta en una

---

<sup>35</sup> Cfr. Pasolini, R., *Op. Cit.*

<sup>36</sup> N. Rossotti afirma que “En realidad hay artes para todos, pero no todas las obras de arte son susceptibles de ser comprendidas por todos (...) Para comprender a Wagner se necesita tener buen gusto artístico y haber oído mucha música, como para comprender las obras de los filósofos más profundos es necesario poseer una inteligencia clara y haber estudiado mucho.” *Proyecciones*, Año II, n° 52, 16/07/1910, p. 16. Es llamativa la coincidencia conceptual y terminológica con los artículos críticos de Juan Agustín García, aparecidos en *Capital Federal: el arte inteligente se presentaba como una prerrogativa de “las personas bien”,* pues se trataba de un capítulo de la cultura universal lleno de misterios que sólo podían ser develados “por unos pocos espíritus privilegiados.” Pasolini, R., *Op. Cit.*

<sup>37</sup> “Nos encontramos ahora ante los *dilettanti* del teatro lírico, aquellos aferrados a lo italiano, aquellos intransigente que no quieren comprender que el arte evoluciona, cual evoluciona la humanidad. Ellos creen firmemente que el wagneriano va contra la música italiana, y se enojan, y se enfurecen, y no saben que se encuentran en un grave error. El wagneriano, o, por mejor decir, el amante de las obras clásicas o que poseen un desarrollo acabado, no puede ni debe ir contra la música italiana, puesto que ella ha servido para más tarde comprender a aquella, y por lo tanto es irrechazable. (...) Y a mí no me queda para decirles más que en esta humanidad los intransigentes no sirven para nada, lo grande siempre se impone, como se ha impuesto Ricardo Wagner.” *Proyecciones*, Año II, n° 52, 16/07/1910, p. 17.

disputa más amplia en torno al modelo de nación que se pretende imponer y a las características que deben poseer los representantes de la civilización.

El darwinismo social imperante en el pensamiento de la época, confirma la supuesta superioridad cultural y, por extensión, psico-biológica, de quienes adoptan los ideales del progreso y sus manifestaciones. La necesidad de definir espacios, gustos y comportamientos divergentes entre ambos grupos sociales, conduce a establecer una nueva diferenciación en el interior de un ámbito tradicionalmente asociado a lo culto. La moderación de las pasiones, la subordinación de la forma al contenido, la intelectualización y racionalización de la ópera wagneriana son cualidades reivindicadas por la clase dominante en oposición a los excesos sentimentales y la supuesta “vulgaridad” de la lírica italiana y las clases populares. Las distinciones dentro del campo de la lírica así como la presencia de espectáculos de carácter circense en el teatro, diluyen los límites entre “lo culto” y “lo popular”, convirtiéndolos en conceptos contruidos desde una mirada ajena a las prácticas. Renunciamos, por ello, a una visión dicotómica de la realidad en favor de una perspectiva más amplia que comprenda la complejidad del mundo social distinguiendo los matices y sutilezas de la trama.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AA.VV., *El discurso político*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO, *Liteatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

BARRÁN, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental – Facultad de Humanidades y Ciencias, 1991.

BERGER, Peter L., *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1998.

BERTONI, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

BOURDIEU, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

- ....., *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997
- ....., *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998.
- ....., *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990,
- BURUCÚA, José E. (dir), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, t. 1 y 2, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- CARRETERO, Andrés, *Vida cotidiana en Buenos Aires. 2. Desde la organización nacional hasta el gobierno de Hipólito Irigoyen (1864 – 1918)*, Buenos Aires, Planeta, 2000.
- CAVIGLIA, María Jorgelina, *Inmigración ultramarina en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, CLACSO – Biblioteca de Ciencias Sociales – 1984.
- CHARTIER, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*, Buenos Aires, Manatí, 1995.
- DEVOTO, Fernando y Marta MADERO, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870 – 1930*, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999.
- GRIGNON, Claude y Jean – Claude PASSERON, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING, *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, México D.F., Grijalbo, 1991.
- SARLO, Beatriz, “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en *Revista de Crítica Cultural*, nº 15, noviembre 1997.