

REVISTA del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

ISSN 1515-050X

27



Balcazar
Baña
Botella Nicolás
Carrizo Rueda
Dariozzi
Di Liscia
Díaz
Diederle
Fernández Calvo
Fernández Maximiano
Fernández Walker
Fornaro Bordolli
Gardes de Fernández
González
Kieffer
Malbrán
Pauta Ortiz
Portillo
Ramos Fuentes
Torres Cardona
Veniard
Vineis



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**
Directora: Lic. Nilda G. Vineis

Editoras:
Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda G. Vineis

Comité editorial:

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca

Imagen de tapa:

“Danza de conejos”. Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 ♦ E-mail: jim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv

LA INVENCIÓN DE UNA MÚSICA NACIONAL. EL GAUCHO Y LA PAMPA EN LAS COMPOSICIONES DE WILLIAMS Y BERUTTI*

ALDANA FERNÁNDEZ WALKER

Resumen

La concepción negativa del gaucho y de la pampa como símbolos de la barbarie se revertirá lentamente a finales del siglo XIX, frente a los que se perciben como efectos negativos de la inmigración. La crisis de 1890, que pondrá a prueba la fe en el progreso indefinido liberal y positivista de los hombres del '80, será adjudicada no sólo al avance capitalista sino más que nada al aluvión migratorio. Cuando la élite porteña caiga en la cuenta de que el elemento civilizador que se suponía debían ser los inmigrantes no lo es tal se volverá la vista al poblador original de las pampas. El gaucho pasará de ser indeseable y peligroso, a ser depositario de las virtudes de la patria. Es por ello también que en las dos décadas que separan la crisis del '90 del Centenario, se comprueba la fabricación del gaucho como símbolo de la cultura nacional. “El Rancho Abandonado” de Alberto Williams y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti son testimonio de ello.

Palabras clave: gaucho – música académica – nacionalismo – Alberto Williams – Arturo Berutti.

Abstract

The negative perception of the *gaucho* and the *pampas* as symbols of the barbaric will be reversed slowly at the end of the XIXth century, in the face of the negative effects of immigration. The 1890 crisis, which put faith in the endless liberal progress of the “men of the '80s” to the test, will be blamed not only on capitalism but mainly on the masses of immigrants. When the aristocracy of Buenos Aires realizes that immigration is not the civilizing factor it was supposed to be, they will turn to the original inhabitant of the pampas. The *gaucho* will go from undesirable and dangerous to the bearer of the true virtues of the country. That is also why in the two decades that go from the crisis to the Centennial we can see the invention

* El siguiente artículo desarrolla las hipótesis básicas de mi Tesis de Maestría para la Universidad de San Andrés.

of the *gaucho* as a symbol of the national identity. “The Deserter Shack” from Alberto Williams, and the opera *Pampa* from Arturo Berutti are evidence of this phenomenon.

Key words: *gaucho* – academic music – nationalism – Alberto Williams – Arturo Berutti

* * *

La nación como texto cultural

El compositor argentino Alberto Williams cuenta en sus memorias una romántica anécdota acerca de cómo descubrió el verdadero espíritu de la música nacional mientras descansaba en el campo de un amigo luego de su regreso de Europa:

“Al regresar, a fines de 1889 a Buenos Aires, mi ciudad natal, después de 7 años de ausencia, pasados en el Conservatorio de París, sentíme atraído, como por un imán, por el deseo de ver otra vez la pampa, que tan hondamente me había impresionado en mi niñez. Y en el año 1890, recorri —en compañía de mi hermano Benjamín y de mi amigo Ferrer— las estancias principales de Azul, Olavarría y Juárez.... ...Las extrañas puestas de sol, el misterio de los cielos estrellados en medio del silencio, los plenilunios en la soledad de las sabanas, el mugir de los rodeos de millares de vacunos, el balar de los inmensos rebaños, el relinchar de los potros en libertad y el rumor de las nocturnas voces, despertaban mi vena artística, y cuando no andaba cantando, andaba improvisando versos montado en un redomón. Sentía ansias de tocar el piano. Preguntado el baqueano que nos guiaba, si sabía de una estancia que tuviese piano, me contestó:

—Sólo sé de estancias que tengan guitarras...

...Preguntéle después al baqueano si no conocía algún payador en la comarca, y al punto me contestó: “¡Cómo no he de conocer! Allicita no más, en un puesto de la estancia de un inglés, cerquita de “La Corina”, vive Julián Andrade.

—¿El compañero de Juan Moreira?

—El mesmito, patrón...”

Hacia allí se dirigieron la mañana siguiente. Continúa Williams:

“Los payadores vestían poncho y chiripá y usaban bota de potro. El uno era viejo y ciego, de ancha frente... ...El otro era joven, bien parecido y de mirada inteligente. Cantaron hueyas, gatos, cielitos, tristes, vidalitas y

estilos, con esa hondura de expresión y esa espontánea ingenuidad propia de las almas populares, que son voces humildes de la naturaleza creadora. Los payadores eran músicos de buena cepa, artistas intuitivos dotados de rara perfección y de asombrosa memoria.

Esos aires genuinos del gaucho de la pampa impresionaron mi ánimo con caracteres indelebles. Y en mi memoria se grabaron como en una cera dúctil. Esos cantos y esas danzas del folclore de antaño se insinuaron en mi espíritu como ondas vívidas de encanto e inspiración.

[...]

Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones, de ese tiempo, parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sabanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890, mi obra “El rancho abandonado”, que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.

[...] Así nació pues, la composición más popular que he escrito, bajo el ala de los payadores de Juárez y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el sopló fecundador del folklore de la pampa y penetrada en su copa y en su raigambre, por el alma popular argentina.

Estos son los orígenes del arte popular argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez.”¹

Esta extensa cita es elocuente con respecto al tema central del artículo: la utilización de estereotipos del gaucho y la pampa por parte de los compositores argentinos de finales del siglo XIX y principios del XX, como medio o estrategia para conformar una música nacional. En este trabajo se analizará esta estrategia particularmente en dos obras: *El Rancho Abandonado* de Alberto Williams y la ópera *Pampa* de Arturo Berutti.

El uso de estereotipos no es exclusivo de la escena musical, podemos verlo también en el ámbito intelectual, literario y artístico del período que nos ocupa. Este uso es, a su vez, consecuencia de un esfuerzo consciente de consolidación de una identidad nacional que mitigue los efectos

¹ WILLIAMS, A., 1941: pp. 15-19.

atomizadores de la inmigración masiva. Este esfuerzo, motorizado desde el estado a partir de la Generación del '80 a través de la sistematización de la educación pública, las efemérides, y la “pedagogía de las estatuas”², tendrá su correlato en el ambiente cultural con la abundante creación de escritos, pinturas, composiciones, poemas, que tienen a estos dos elementos como protagonistas o inspiradores.

El artículo plantea, entonces, un análisis del surgimiento y evolución de la idea de nación en nuestro país, sus fundamentos políticos e ideológicos, y sus manifestaciones culturales, específicamente, la creación musical. El objetivo es describir las complejas relaciones entre cultura y política, en el contexto de una sociedad en la que la preocupación por la identidad nacional estará ligada a la conformación de un campo cultural. Es por eso que me refiero a la nación como un “texto cultural”. Como se ha mencionado, no se trata de una preocupación privativa de la escena musical. Por esta razón, resulta útil considerar el planteo que hace Laura Malosetti Costa en la introducción a su texto sobre el arte nacional. Su posicionamiento frente al objeto de estudio resulta muy interesante de tener en cuenta a la hora de abordar el análisis de la música nacional. Malosetti afirma:

“Uno de los propósitos de este libro [*Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*] es, pues, problematizar el carácter de esas “grandes obras” consagratorias en un análisis que las vincule con sus condiciones de creación y de recepción... ...Preguntarse por qué esas imágenes tuvieron tal relevancia, qué tipo de impacto produjeron en el público, qué modificaciones introdujo cada una de ellas en el tejido social en que venía a insertarse, por qué determinadas especificidades de esas imágenes dieron una respuesta eficaz a cuestiones instaladas en la opinión pública, qué venían a proponer esas imágenes en el proyecto de país que se estaban discutiendo, de qué manera esas imágenes fueron una parte activa de esos proyectos y relatos. La propuesta, en definitiva, es la consideración de tales objetos artísticos a la luz de la trama histórica en que se produjeron, recuperando su especificidad y su capacidad para brindar información acerca de diferentes aspectos de la cultura y la

² Se trata de la proliferación de monumentos que hubo en los años finales del siglo XIX y fundamentalmente alrededor del Centenario. Estos monumentos tenían una triple finalidad: civilizatoria (embellecer la ciudad, modernizarla), pedagógica (enseñar acerca de los hombres más ilustres) y política (señalar una jerarquía de próceres). Ricardo Rojas habría acuñado esta expresión.

sociedad de su tiempo y, concretamente, del proyecto del que formaron parte.”³

La autora enfatiza la necesidad de hacer un análisis de la creación artística que tome en cuenta también factores políticos y sociales. De esta manera, pone el eje en cuestiones que son centrales: la relación entre obra y contexto, la relación entre obra y política, la función social de la obra, el proyecto nacional. Estos elementos son considerados “mediaciones”, es decir factores que influyen en el proceso de creación (podríamos pensarlos como un hilo que conecta al autor con su obra) pero cuya influencia no es directa ni simple (estos hilos van formando en cada caso particular, distintas tramas y diseños). Teniendo en cuenta todas estas complejas relaciones, podemos decir que el objetivo principal es demostrar que sí hubo intentos deliberados de componer una música específicamente nacional y que ellos estaban en sintonía con los intentos contemporáneos de fundar una literatura y una arte nacionales y consolidar así la nacionalidad argentina.

Música y nación

La Generación del '37 trae el Romanticismo al Río de la Plata y con él las primeras reflexiones en torno a la formación de una nación —en estrecha relación con el proyecto civilizatorio— y el lugar que tienen en ella la literatura y el arte. El fenómeno es un espejo de lo que sucede en Europa; allí también este movimiento traerá aparejada una revalorización de las culturas autóctonas como base de una identidad nacional. El romanticismo supone una idea compleja de la naturaleza, como sublime y sobrecogedora, y por ello también valoriza a los habitantes de ese paisaje, campesinos, en el caso, europeo, o nuestros gauchos. A su vez, supone una necesidad de prever a cada cultura de un pasado épico, mitológico. En Buenos Aires, los románticos más sobresalientes serán Echeverría y Alberdi, junto con una figura estrechamente relacionada con ellos pero a la vez singular e inclasificable: Domingo F. Sarmiento.

Por un lado, Echeverría es quien inaugura la cuestión del “desierto” en su poema *La Cautiva* de 1837. Este poema, con su descripción del paisaje

³ MALOSETTI COSTA, L., 2001: 18.

pampeano (“El desierto/incommensurable, abierto”) como un espacio inhabitado, sin gente pero más importante sin cultura aún. Esta caracterización marcará la tónica con que se pensará nuestro territorio de allí en adelante.

Con respecto a la música específicamente, el año anterior Echeverría había esbozado un proyecto de publicación de una serie de canciones locales con el título de *Melodías Argentinas*, que no se llevó a cabo. Antes de esto, en 1832, Alberdi había presentado su ensayo *El espíritu de la música en la capacidad de todo el mundo*. También erigido en crítico, escribió desde ese año sobre la escena musical porteña en *La Gaceta Mercantil* bajo el seudónimo de “un espectador” y en *La Moda* bajo el nombre de “Figarillo”.⁴ Es Alberdi mismo quien en 1837 concreta el proyecto de sistematizar el conocimiento que se tiene de la música académica en Buenos Aires con la publicación del *Boletín Musical* del que aparecerán sólo seis números, entre agosto y diciembre de dicho año.⁵

La revista manejaba un triple código; musical, literario y visual, presentando partituras, imágenes y un breve folleto literario y evidenciando un marcado interés por compendiar las incipientes composiciones nacionales que iban apareciendo. Dentro de los ejemplares que se conservan pueden contabilizarse veintinueve composiciones de catorce autores diferentes, en su mayoría locales, más traducciones de revistas extranjeras. El Boletín era el órgano de difusión de la música romántica —el primero en dedicarse exclusivamente a la música— aunque posteriormente también encontramos una sección musical en la revista *La Moda*, también editada por los hombres del '37 y que algunos especialistas consideran de hecho su continuación.⁶

⁴ Para un estudio exhaustivo de la relación entre Alberdi y la música, ver SUAREZ URTUBEY, P., 2006.

⁵ Toda la información acerca de esta publicación está tomada de *Boletín Musical*, Gregorio Ibarra, Buenos Aires, 1837. Con Estudio Preliminar de Melanie Plesch. Reedición facsimilar, 2006.

⁶ En el Estudio Preliminar, Plesch menciona esta teoría formulada por Gonzalez Garaño. La importancia del Boletín también radica en haber sido una de las primeras publicaciones específicamente musicales de la Confederación Argentina sino también de las pioneras en América. De acuerdo con Plesch, sólo hubo antecedentes en Cuba en la década de 1810 y en los Estados Unidos en la década de 1820.

Unos años más adelante, Sarmiento plasmará en el *Facundo* (1845) el diálogo entre civilización y barbarie que será el *leit motiv* de las reflexiones acerca de la Argentina hasta bien entrado el siglo XX. Pero para Sarmiento no se trata simplemente de dos conceptos contrapuestos y excluyentes. Como explica Oscar Terán, la civilización no se plantea contra la barbarie sino que tiene una relación mucho más ambigua. Por ejemplo, el héroe que delinea es un gaucho bárbaro, no es una figura de la civilización. Según Terán, Sarmiento no construirá un héroe de la civilización hasta que no se invente a sí mismo en *Recuerdos de Provincia* (1850).⁷ La Argentina de Sarmiento está caracterizada por el encuentro, la interpenetración entre ambos elementos, y también la fricción y el choque entre ellos. En Echeverría también había un aspecto positivo en el desierto: era justamente nuestro patrimonio, del cual no sólo podíamos, sino que debíamos obtener riquezas, no sólo materiales sino también culturales. Era “el” tema de nuestra poesía y de nuestra literatura nacional, como él mismo había comprobado.⁸

Pero Sarmiento también había notado, ya a mediados del siglo XIX, la relevancia que podía tener la presentación de piezas líricas para el proyecto civilizatorio. La música ocupó un lugar muy importante en su programa, como elemento catártico y como vehículo magnífico para elevar la dignidad humana. Ejemplo claro de ello es el hecho de que siendo gobernador de San Juan se representaron óperas por primera vez en esa provincia.⁹ Las consideraciones de Sarmiento acerca de la ópera pueden verse en las críticas que realizó en el año 1844 para el periódico *El Progreso de Santiago de Chile*, durante su exilio en esa ciudad. A fines de marzo de ese año llega la primera compañía de ópera a Santiago, cuyo debut tiene lugar el 21 de abril en el Teatro de la Universidad. La obra elegida es *Romeo y Julieta* de Bellini.¹⁰ En dicha crítica opina:

⁷ TERÁN, O., 2008: Lección 3.

⁸ ALTAMIRANO, C., SARLO, B., 1983: 37.

⁹ Los datos están extraídos de SUÁREZ URTUBEY, P., 1970.

¹⁰ Pola Suárez Urtubey nos advierte del error en el título de la obra. Sucede que Bellini no había compuesto ninguna ópera con ese nombre, sino que lo que compone en base al drama shakespeareano es una ópera titulada *I Capuletti e i Montecchi*. Sin embargo, no era extraño que se presentaran los dos primeros actos de este drama lírico junto con el tercero de la ópera *Romeo y Julieta* de Nicola Vaccai. De esta manera, y para mayor atracción de público, se consignaba la presentación con el nombre de esta última.

“Diremos una palabra sobre la ópera... ...El drama usa de la acción y de la palabra combinadas para reproducir o pintar las pasiones, las ideas y los sentimientos; aquélla toma los sonidos para arribar al mismo objeto, y sin duda alguna que se prestan de un modo admirable para como medio de pintar con verdad y fuerza los afectos del alma [...]”

[...] Por lo que a nosotros respecta, nos felicitamos de todo corazón de la importación que la empresa de teatro ha hecho. El gusto por los placeres del arte va a dar un paso inmenso, y más que a proporcionarnos momentos deliciosos, la ópera contribuirá a desarrollar y robustecer la naciente afición a la música. la mayor parte de las bellezas de composición que contienen estas obras del genio italiano, estos resultados de la civilización en su último grado de refinamiento, se ocultan a nuestros oídos aún no preparados para la comprensión de este idioma divino que tiene sus modismos, sus bellezas ignoradas y sus eufonías.”¹¹

En mayo de ese mismo año, Sarmiento escribirá otro artículo en *El Progreso*, dando cuenta del enorme impacto que tuvo la ópera en la sociedad santiagueña:

“Cuatro representaciones han bastado para producir el misterioso fenómeno de la transformación, y el pueblo antifilarmónico se ha convertido en una compañía de *dilettanti* que no habla sino de ópera, y que a cada instante quisiera oír entonar las armonías que se han asido en su corazón, y que a la primera nota hacen brotar un ramillete de recuerdos, una impresión indefinible de bienestar y de gozo. El arte ha sido comprendido en sus bellezas.”¹²

El vacío que tanto preocupa a Sarmiento y al resto de la intelectualidad comienza a llenarse, real y simbólicamente en las últimas décadas del siglo. La década de 1870 abrirá una nueva etapa con el proceso de modernización. Según Ángel Rama éste implica una serie de modificaciones económicas, sociales y políticas que repercuten en el ámbito de la cultura.¹³ Específicamente en la literatura se produce una ampliación del circuito letrado y una paulatina independencia del ámbito político al que solía estar íntimamente vinculada. Se trata de lo que David

¹¹ SARMIENTO, D. F., “Romeo y Julieta. Ópera de Bellini”, en *El Progreso* de Santiago, 27 de abril de 1844.

¹² SARMIENTO, D. F., “La ópera italiana en Santiago”, en *El Progreso* de Santiago, 4 de mayo de 1844.

¹³ RAMA, A., 1998: cap. 4.

Viñas caracterizó como el fenómeno del “escritor gentlemen” quien posee lazos no sólo intelectuales sino también sociales y políticos con los sectores hegemónicos.¹⁴ Por otra parte, tienen lugar en esta década dos hechos importantísimos: la publicación del poema *Martín Fierro* de José Hernández (1872), y la aparición en folletín de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1878). A partir de que es llevado al circo por los hermanos Podestá en la década siguiente, Juan Moreira se convertirá en la figura más popular de la época.

En lo referido a la música, a partir de la década de 1870 se ven esfuerzos concretos de conformación de un campo profesional más delineado, con un elenco estable de músicos y compositores nacionales. Desde La Gaceta Musical —fundada en 1874 y rápidamente convertida en referente de la escena musical local— se insiste sobre la importancia de la creación de un Conservatorio y más adelante se informará asiduamente sobre las actividades del mismo.¹⁵ Se trata de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires fundada por decreto el 9 de septiembre de 1874 y ubicada, desde junio del año siguiente, en las calles Esmeralda y Cuyo (hoy Sarmiento).¹⁶ Es también en esa década, en 1876 cuando se estrena la primera ópera de compositor nacional. Se trata de *La gatta bianca* de Francisco Heargraves, estrenada en la ciudad de Vilá, cercana a Florencia. En enero del año siguiente será estrenada con gran éxito en nuestro país en el Teatro de la Victoria. En 1878, por otra parte, aparece la primera obra sinfónica de autor argentino y temática nacional, el poema sinfónico *La Pampa* de Saturnino Berón. Se trata de un período donde proliferan tanto las sociedades musicales como las publicaciones especializadas. Este fenómeno daría cuenta de la existencia de un campo musical considerable.

En 1879, con las campañas militares del General Roca y la eliminación del peligro “bárbaro”, se inicia una nueva y definitiva etapa en la construcción del Estado Argentino. Sin embargo, sólo diez años después esa sensación de triunfo se irá diluyendo con el advenimiento de la crisis económica y las consecuencias no queridas de la inmigración. La década de 1890 marcará el comienzo del fin del proyecto liberal, y abrirá el paso para la reacción nacionalista que cristaliza hacia el Centenario. Al nacionalismo

¹⁴ VIÑAS, D., 1995: Tomo 2.

¹⁵ *La Gaceta Musical*, Año 1, n 2, 10 de mayo de 1874.

¹⁶ GARCÍA ACEVEDO, M., 1961: 30.

cultural finisecular se le suma un nacionalismo eminentemente político que plantea la necesidad de barrer con la amenaza de las ideas de izquierda, antinacionales.

En el ámbito musical, uno de los sucesos más importantes de esta última década del siglo es la fundación del Conservatorio de Música de Buenos Aires, dirigido por Alberto Williams. Ese fue también el año en que Arturo Beruti regresó al país luego de una larga estadía en Conservatorios de Alemania e Italia. También de la mano de Alberto Williams comenzará el ciclo de conciertos líricos en el Teatro de la Ópera.

Como puede verse, entonces, la inmigración es una de las variables más importantes a analizar cuando nos referimos al cambio ideológico que tiene lugar a finales del siglo XIX. Para el proyecto Alberdiano, como es sabido, gobernar era poblar. La cosa cambia cuando empiezan a llegar los inmigrantes y los efectos no son los esperados. Teresa Alfieri da cuenta de esto:

“Los argumentos acerca de la identidad nacional que se formulan en el período que va de 1890 a 1920, parecen ser otras tantas respuestas a las celeberrimas preguntas que había hecho Sarmiento en *Conflictos y armonías de las razas en América* (1883). Tales respuestas se ordenan a partir sobre todo de un núcleo —que domina el gesto intelectual de un Sarmiento de vuelta de su optimismo demográficamente europeizante del *Facundo* y aún de su propia gestión presidencial (1868-1874)—, la colisión con la otredad. En la forma de inmigración masiva, desbordante hacia fin de siglo, la otredad despierta el mecanismo complementario de la autoafirmación, lo que se traduce en términos de identidad que, en el caso y momento, se expresa mediante apelaciones esencialistas, muchas veces recortadas sobre gestos apenas disimulados de miedo al extranjero y con una *exageración expresiva* que prepara la llegada de las retóricas del nacionalismo.”¹⁷

Y en el final de su artículo agrega:

“Pese a sus aspectos polémicos... ...los textos de esa época [1890-1920] están marcados por la búsqueda de la “argentinidad” —según reza el título de Rojas, y por la afirmación de lo propio; ambas instancias son la

¹⁷ ALFIERI, T., “La identidad nacional en el banquillo”, en JITRIK, N., (Dir.), 2006.

condición de un crecimiento, en ellas se sustenta la fuerza de la identidad.”¹⁸

De la misma manera, Malosetti hace referencia a la relación entre los artistas del '80 y la búsqueda de lo nacional:

“Cuestiones tales como el valor de la modernidad, las articulaciones entre lo “nacional” y lo “moderno”, la reflexión de los propios artistas acerca de su papel en la construcción de una nación civilizada, de su lugar social como artistas y su vinculación con otros ámbitos de la vida intelectual, así como los procesos de selección, apropiación, resignificación y discusión de los modelos europeos que caracterizaron las relaciones entre centros y periferias a fines del siglo XIX, deben ser pensados también en el marco de los proyectos de construcción de la nación. Estos problemas no han sido hasta ahora encarados de manera crítica y sistemática [...]”

[...]El proyecto de aquella formación o sociedad de artistas se vincula de muy diversas y sutiles maneras con la política. Quizás el rasgo de mayor originalidad de los artistas de esta llamada “generación del '80” sea haber inaugurado una política artística a partir de sus intereses y pretensiones, orientada al modelo de nación que imaginaban.”¹⁹

Podemos ver entonces el punto de quiebre que significa la crisis del '90, no sólo desde lo económico y político, sino también desde lo social y cultural. Como se ha mencionado, de este período datan las composiciones que presento en el artículo, ambas inspiradas en el campo y su personaje paradigmático: el gaucho. Me refiero a *El Rancho Abandonado* (1890) de Alberto Williams y la ópera *Pampa* (1897) de Arturo Berutti.

* * *

El gaucho y la pampa como símbolos

La centralidad que tienen tanto el gaucho como la pampa en la conformación de un imaginario nacional argentino, así como también su carácter de invención, fue señalada por el escritor Adolfo Bioy Casares en su breve ensayo de 1970, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Aquí, a partir de sus propias impresiones, observaciones y lecturas, el autor analiza

¹⁸ *Id. Ant.* p. 539.

¹⁹ MALOSETTI COSTA, L., *Op. Cit.*, p. 26.

a qué nos referimos los argentinos cuando hablamos de gaucho y de pampa. Con respecto al primero, Bioy lanza, al principio de su texto, una observación polémica: “cuando yo era chico, no había gauchos.”²⁰ A partir de allí intentará reconstruir, por un lado, la existencia real del gaucho, y por el otro, su configuración simbólica o mítica. Considero que esta aseveración es clave, ya que deja entrever que el gaucho es una construcción posterior a su existencia real (me refiero a la manera en que se lo construye simbólicamente). El gaucho, tal como es consagrado a partir de la década de 1910 —que es por otra parte el tiempo de la infancia de Bioy, nacido en 1914— es una construcción posterior a su “desaparición”, o, para ser más específicos, su transformación en mano de obra asalariada. Antes había sido una figura estigmatizada y rechazada. Bioy también da cuenta de ello:

“En argentinos de diversas generaciones el gaucho ha suscitado sentimientos dispares, pero tanto se afianzó el personaje, no sólo en el cariño, sino en el respeto de todos, que hoy recordamos con algún escándalo el desfavor que padeció en otras épocas. Tal vez más correcto fuera escribir “con algún escándalo y con algún peligro”, ya que a un estudioso que aventuró en cierta revista ilustrada, durante el gobierno de Farrell o de Ramírez, unas disquisiciones que se reputaron desacato a los gauchos, quisieron meterlo preso [...]”

[...] Aún el doctor Segovia, en su *Diccionario de Argentinismos*, “obra publicada bajo los auspicios de la Comisión del Centenario”, artículo gaucho, -a, emite juicios tan acerbos que por el año '32 o '33 arrancaron de mi dolida pluma juvenil enérgicas anotaciones marginales, del tipo de ¡Inexacto! ¡Falso!...”²¹

Bioy justifica estas visiones negativas del gaucho explicando:

“También es verdad que el gaucho aún no se había alineado entre los símbolos de la patria. Primaba entonces la fe en el progreso, un impaciente anhelo de civilización y cultura, y para mucha gente nuestro nómada pastoril, obligado material de las montoneras, aparecía como la

²⁰ *Idem*, p. 22.

²¹ BIOY CASARES, A., 1986: 29-30.

personificación de modalidades innatas, instintivas, acaso no erradicables, que nos demoraban en la barbarie.”²²

Podemos ver que Bioy, con la agudeza que lo caracteriza, nota la ambigüedad que rodea a la figura del gaucho todavía en la década del '30. Se trata de una ambigüedad que ya habíamos notado cuando mencionamos cómo presenta Sarmiento la relación entre civilización y barbarie. De la misma manera, analizando los distintos tipos genéricos de gaucho que presenta Sarmiento, Terán nota que no todos son tipos negativos, sino, por el contrario, sólo uno de los cuatro:

“Este medio geográfico, económico y social [la pampa] produce un tipo humano que es el gaucho, dentro del cual se diferencian cuatro especies: el gaucho cantor, el rastreador, el baqueano y el gaucho malo. De todos ellos, sólo el último es un espécimen negativo, ya que el cantor posee el don de natural de la poesía y será la fuente de una literatura nacional, mientras el baqueano y el rastreador comparten con Sarmiento su sapiencia hermenéutica: ven sentidos donde los demás sólo ven significantes, marcas sin significado. Sirva esto para desmentir la creencia de que en Sarmiento todo lo relacionado con el gaucho es negativo. Lo que ocurre es que el *Facundo* propone explicar la barbarie, y para ello la economía del texto exige ahora seleccionar de todos estos tipos al gaucho malo porque tirando de esos hilos nos toparemos con Quiroga.”²³

Según el análisis de Terán, en el *Facundo*, Sarmiento construye el paisaje de la pampa, que por otra parte nunca ha visto. Siguiendo los lineamientos románticos y la “teoría del medio”, Sarmiento caracteriza a la pampa como una llanura infinita, un vacío. Vacío de habitantes pero también vacío de sentido, de civilización, un espacio donde no hay lazo social. Y si no hay lazo social es porque la única sociabilidad que existe es la de la pulperia, y esta no es *res pública*, por tanto, no cuenta como símbolo de civilización (pensada como derivado de *civitas*, ciudadanía).²⁴

Este vacío se completa con la llegada de los inmigrantes, pero vemos que surge entonces un nuevo problema. Si antes no teníamos nación porque no había pueblo, ahora no la hay porque los habitantes son en gran proporción extranjeros. Existe, entonces, una relación directa entre la

²² *Idem*, p. 30.

²³ TERÁN, O., *op. cit.*, p. 78.

²⁴ *Id. ant.* p. 78.

concepción de la figura del gaucho y los efectos de la inmigración.²⁵ De acuerdo con Beatriz Sarlo;

“Las cosas cambian cuando la inmigración llega efectivamente. Un acelerado proceso de resignificación devuelve a las palabras como criollo y gaucho una dignidad de la que sólo habían gozado en la literatura gauchesca o las proclamas revolucionarias. El vacío del desierto es corroído por un flujo que comienza a llenarlo. Los intelectuales, cuyos antecesores inmediatos habían sentido el vértigo de escribir al borde de un abismo cultural, comenzaron a reclamarse como parte y defensores de una tradición que, hasta ese momento, no habían valorado.”²⁶

La culminación de este proceso de valoración podremos verla en los años del Centenario, en particular en la consagración del Martín Fierro como poema nacional que hace Lugones en 1913. Pero, como se ha remarcado, el proceso comienza antes y es por ello que este tono de recuperación ya lo podemos percibir en el aprecio que muestra Williams de la pampa y los gauchos en la cita que da inicio a este artículo.

* * *

Un ámbito de sociabilidad: El Ateneo

La preocupación en torno a los efectos de la crisis del '90 para la sociedad y la cultura nacionales tendrán un ámbito específico de discusión: El Ateneo, fundado el 25 de abril de 1892, a partir de las tertulias en la casa del poeta Rafael Obligado.²⁷ Su relevancia y notoriedad es tal que podemos

²⁵ En este artículo me refiero a la construcción de una imagen del gaucho como portador de la esencia nacional. Para un análisis de la formación del gaucho como actor social y económico por parte de las clases dominantes ver GELMAN, J., “¿Gauchos o campesinos?”, *Anuario IEHS*, II, 1987, pp. 23-59.

²⁶ SARLO, B., “En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto” (1986), en SARLO, B., 2007: 26

²⁷ La primera comisión directiva estaba compuesta por Carlos Guido y Spano (presidente), Miguel Cané (vicepresidente primero), Rafael Obligado (vicepresidente segundo), Enrique S. Quintana, Belisario Montero, Carlos Vega Belgrano, Joaquín V. González, Ernesto Quesada, Calixto Oyuela, Alberto Del Solar, Juan Antonio Argerich y Domingo Martinto. Poco más tarde se sumaron Eduardo Schiaffino, Lucio Correa Morales y Alberto Williams como representantes de la pintura, la escultura y la música.

ver anunciada su fundación en las páginas del diario *La Nación*, que también notificará asiduamente sobre sus debates y actividades. Se trataba de una institución que nucleaba a lo más conspicuo de la élite de la época y a los más sobresalientes representantes de las letras, las artes y la música.

El Ateneo estuvo planteado desde un principio como un lugar de definición y resguardo de la cultura nacional. Analizando su elenco, podemos ver que por la casa de Rafael Obligado, donde se realizaban las tertulias, circulaba una gran proporción de los intelectuales de la época. Junto con el mencionado Obligado, estaban Ernesto Quesada, Calixto Oyuela, el poeta Guido y Spano, el artista plástico Eduardo Sívori, y el músico Alberto Williams, ya consolidado como el más importante de su generación. Como colaboradores asiduos también encontramos a Bartolomé Mitre, Miguel Cané, Lucio Mansilla, Enrique Larreta, Eduardo Schiaffino y Leopoldo Lugones.

Su fundamentación ideológica queda clara en la alocución inaugural de Oyuela. Uno de sus principales objetivos es “fomentar la instrucción clásica para no caer en el criollismo vulgar y estrecho, ni en la imitación servil.”²⁸ Vemos que se verbaliza la cuestión de hacer de la mirada a Europa algo sutil, o mejor dicho, naturalizado. Se pretendía que en el largo plazo algunas prácticas o conocimientos fuesen apropiados como si hubiesen sido patrimonio de la Argentina desde los primeros tiempos. En este sentido, ciertos agentes sociales desplegaron argumentos en favor de una “cultura estética”²⁹ —el cultivo de los principios de armonía y belleza— que contrarrestarían aquellos efectos negativos del progreso y la inmigración masiva.

En su artículo sobre El Ateneo, Federico Bibbó, desde la perspectiva de la crítica literaria, da cuenta de la importancia que tuvo este ámbito de sociabilidad no sólo para discutir los problemas relacionados con la conformación de un arte, una literatura y hasta un lenguaje nacional, sino también con respecto a la conformación de instituciones y circuitos en donde exponer, mostrar y hacer circular las obras realizadas, ya fueran textos, pinturas o composiciones musicales.³⁰ Es interesante notar que las actividades con mayor poder de convocatoria fueron los salones anuales de pintura y escultura y los conciertos sinfónicos. La sección de música

²⁸ RUBIONE, A., “Estudio Preliminar”, en AA. VV., 1983: 20.

²⁹ TERÁN, O., 2000.

³⁰ BIBBÓ, F., “El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, artículo provisto por el autor.

también había organizado un concurso y un concierto en el que se ejecutaron las partituras ganadoras, que a su vez fueron presentadas en la fiesta patriótica del 9 de julio, dando cuenta del interés de la institución por penetrar en los ámbitos institucionales y constituirse en un espacio influyente. De esta manera, la conexión entre el Ateneo y las instituciones no sólo se daba individualmente, es decir, con la inserción que todos sus miembros tenían en el incipiente aparato de Estado, sino también se concentraba en emprendimientos educativos y ámbitos de difusión. Ejemplo de ello es también la fundación de La Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 y el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado por Alberto Williams, el 12 de marzo de 1893. Esta preocupación por generar ámbitos de instrucción y de difusión tiene que ver con la idea de propugnar una educación cultural que contribuyera al afianzamiento de los valores nacionales y contrarrestara los efectos negativos de una educación social centrada, en los últimos años, en el progreso material.

La fundación del Ateneo se dio en el marco de una preocupación creciente por el papel que debía asignarse al desarrollo espiritual dentro del proyecto modernizador. Frente a la atomización creciente, el Ateneo debía formar parte de un movimiento de “regeneración del cuerpo social”. Esto se refería, particularmente, a alentar un conjunto de virtudes cívicas consideradas prioritarias para la construcción de la nacionalidad. En este punto, Bibbó también hace referencia al impacto social de la crisis de 1890. La crítica de la corrupción de las prácticas políticas estaba a la orden del día, así como la queja acerca de las tendencias individualistas promovidas por el ingreso al mercado internacional.

* * *

Williams y Berutti

Volvamos a la anécdota del principio. El compositor Alberto Williams necesita recorrer el campo en busca de inspiración, y es justamente después de una larga estadía en la estancia de su amigo que puede lograr una composición que responda cabalmente a la “esencia” nacional. Se trata de la pieza *El Rancho Abandonado*, perteneciente a la serie *En la sierra* op. 32 para piano, de 1889. En otro pasaje del extenso relato citado al inicio del trabajo se cuenta:

“Al volver a Buenos Aires, después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones de ese tiempo parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas de amaneceres y de ocasos de las sabanas pampeanas y remedaban ecos de misteriosas voces en las soledades. Y de estas improvisaciones surgió, en aquel mismo año 1890, mi obra *El rancho abandonado* que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.”³¹

En su trabajo específico sobre dicha pieza, Melanie Plesch analiza el lugar que le corresponde a la misma en el canon de la música nacional.³² Plesch enfatiza el hecho de que la consagración de las “primeras” piezas musicales es bastante artificial en el sentido de que son muchas las que se autodefinieron de esa manera.³³ La autora también plantea que estos esfuerzos nacionalistas acompañan lo que sucede en otros ámbitos de la cultura, como la literatura o el arte, en donde también se perciben intentos de generar un “producto original y distintivo a partir del lenguaje musical heredado de Europa.”³⁴ Rafael Obligado, por ejemplo, afirmaba en 1891 que para hacer arte nacional había que descubrir la belleza de la pampa ya que de nuestra propia geografía debía brotar espontáneamente la inspiración.

De acuerdo con Plesch, y siguiendo las consideraciones de los propios compositores, una obra nacionalista sería el producto de la conjugación voluntaria de la tradición musical académica de Occidente con la popular —rural tradicional, popular urbana o indígena— local. *El rancho abandonado* cuenta sin duda con estos atributos: suma a su complejidad

³¹ WILLIAMS, A., *op. cit.*, 21.

³² PLESCH, M., “El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en Argentina”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las artes “Las artes en el debate del V Centenario”*, Buenos Aires, 29 al 31 de octubre de 1992, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró.

³³ Casi la totalidad de la musicología clásica y las últimas corrientes siguen esta categorización, aunque con la antedicha reserva. Por ejemplo, GARCÍA ACEVEDO, M., 1961; GARCÍA MORILLO, H., 1984; RISOLÍA, V., 1944; SUAREZ URTUBEY, P., 1988. Quien “desentonó” en esta categorización sería Veniard, quien plantea que la primera obra nacional es el poema sinfónico *Pampa* de Saturnino Berón (1887) VENIARD, J., 2000.

³⁴ PLESCH, M., *op. cit.*, p. 196.

técnica el uso de ritmos propios de la música gaucha, como la huella. Se trata de una pieza para piano que es parte de una serie mayor y en la cual se intenta evocar, no imitar —uno de los principios básicos enunciados en la fundación del Ateneo, recordemos—, formas propias de la música rural, a la vez que referenciar, con ciertas estrategias melódicas, paisajes y situaciones campestres. De hecho, nos explica Plesch, si bien en algunos tramos reconocemos una huella, la pieza tiene una clara filiación con la escuela francesa de fin de siglo. Por ejemplo, la primera sección, de un carácter impresionista, “evoca imágenes de lejanía y soledad logrados a partir del empleo de una escala menor sin sensible, de la fragmentación del discurso en unidades de dos compases, y de enmascaramiento de funciones tonales detrás de una armonía modal.”³⁵ He aquí, a través de un exhaustivo análisis estructural de la obra, la comprobación de la propia teoría que el compositor mismo había elaborado: “Estos son los orígenes del arte popular argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez.”³⁶ Esto es, el talento consiste no en imitar composiciones europeas, ni, en el otro extremo, incluir sin más estructuras musicales folclóricas, sino poder, aplicando las técnicas compositivas aprendidas en los conservatorios europeos, crear piezas que evoquen el paisaje de la pampa y nos recuerden a sus gauchos.

La composición de Williams fue calurosamente recibida y quedó prontamente consagrada como fundacional y tuvo una amplia difusión de la que continúa gozando en nuestros días. La ópera *Pampa* de Arturo Berutti, por el contrario, tuvo un destino bastante diferente. Con libreto en italiano, elaborado por Guido Borra, fue considerada como la primera ópera nacional, por ser compuesta por autor argentino y presentar una temática específicamente nacional: las desventuras de Juan Moreira. Sin embargo, quedó prontamente en el olvido, y, salvo por esfuerzos deliberados por rescatarla en los últimos tiempos, ha quedado fuera de toda programación en los teatros líricos más importantes del país. Es difícil tratar de entender por qué la obra no trascendió. Quizás pueda darnos una pauta la opinión de Ernesto Quesada, quien dice:

“Nuestro primer compositor musical, Arturo Berutti, se puso bajo su protección y amparo [del “moreirismo” de Gutiérrez] con su ópera *Pampa*, asistiendo al teatro de más campanillas la primera sociedad, para deleitarse,

³⁵ *Idem*, p. 200

³⁶ WILLIAMS, A., *op. cit.*

con gravedad extraordinaria en el baile criollo —y encantador— del pericón! Demás (sic) está decir la concurrencia que asiste a nuestros teatros no es gaucha y muy probablemente su casi totalidad no ha vivido jamás en el campo.... (son) en gran parte, los que ceden al singular influjo de adorar lo criollo y lo gauchesco, como si eso tan sólo constituyera el sello nacional.”³⁷

Veamos cómo llega Berutti a tomar la decisión de elegir al gaucho Juan Moreira como protagonista de un drama lírico.

Al igual que la mayoría de los compositores de su generación, Berutti completa su formación en Europa. Obtiene su beca de manos del gobierno nacional en 1883, tras dos largos años de tratativas, que incluyeron un extenso debate en la Cámara de Diputados en relación a la pertinencia o no de invertir este dinero en la música.³⁸ Diez años después, a su regreso al país, Berutti otorga una entrevista a *El Diario* en la cual anuncia que su próximo proyecto es una ópera “nacional”. Pero no se está refiriendo a *Pampa*, sino que está pensando en transformar en drama lírico la epopeya de San Martín y Bolívar. Es interesante notar el hecho de que para este compositor, en 1893, lo nacional está referido a lo histórico. Nunca compone esta obra. Más adelante, justificará su elección temática de la siguiente manera:

“Necesitando y debiendo escribir una nueva ópera para seguir adelante con mi vocación, antes de ponerme a la obra, pensé mucho sobre el sujeto y hesité en su elección. Como es natural evoqué los recuerdos y los dramas que ofrecen la historia y la sociabilidad europea. Encontré que los asuntos principales y clásicos estaban ya agotados...

Fijéme en nuestras campañas, porque verdaderamente, por su homogeneidad y unidad de raza, allí estaba el pueblo argentino.... El carácter moral del gaucho, su vida íntima, sus infortunios y su lucha heroica y obligada contra la opresión de las ciudades que tendían a suprimirlo, a anularlo, llamaron mi atención.

Entre las tantas leyendas que con carácter histórico y populares que de la vida de los campos corren, me interesó la que se sintetiza en la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar a conocer por el arte la vida campestre, su escenario, la familia, el hogar y las prendas morales del pastor

³⁷ RUBIONE, A., “Estudio Preliminar”, en AA. VV., 1983: 151.

³⁸ El debate puede verse completo en Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, año 1883, t. II, p. 331 y sig.

de nuestras pampas, así como poner de relieve las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia.³⁹

Dicha justificación está en la misma línea que la que da Alberto Williams: el habitante del campo argentino es el representante de nuestra verdadera “raza”. Es interesante notar que, a diferencia de Williams, Berutti se explaya sobre el fenómeno de la desaparición del gaucho y enfatiza en la dicotomía campo-ciudad, siendo el campo donde estaba la verdadera civilización y la ciudad el muestrario de los males del progreso. Estas ideas son concurrentes con las desplegadas unos años antes por Julián Martel en su novela *La Bolsa* (1891) y más tarde por el *Ariel* (1900) de Rodó. Teniendo muy presente la ideología sarmientina desplegada en el *Facundo*, realmente debemos dar cuenta de un “cambio de época” cuando vemos a este importante compositor expresar que el gaucho “puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter y de inteligencia”.

La ópera se estrena en 1897 con un notorio éxito y críticas altamente positivas. Es necesario aclarar que la crítica positiva se basa mayormente en el loable intento de componer una pieza lírica nacional, y no tanto en los resultados reales que esta tuvo. Los críticos de los diarios más importantes —La Prensa, La Nación, El Diario— coinciden en que es una ópera que de criolla sólo tiene la temática y la inclusión de danzas y melodías típicas de regiones argentinas, ya que en su estructura musical se percibe una fuerte impronta wagneriana, y en el enfoque en los sectores populares, una clara referencia al verismo italiano. Incluso el idioma en que está escrito el libreto es el italiano. Esto no era ajeno a Berutti;

“He creído encontrar en estos tópicos la verdadera fuente de inspiración de nuestro arte, por cuanto nuestros centros urbanos, eminentemente exóticos, no ofrecen hasta la fecha nada propiamente nuestro y nacional, lo que por otra parte casi no es de extrañar (sic) pues en la Europa misma, su historia nos enseña que casi todos los asuntos dramáticos que el arte ha explotado, vienen de las campañas, porque en ellas es donde está la gran masa y donde se desenvuelve y forma el tipo nacional con más originalidad e ingenuidad.

³⁹ BERUTTI, A., “Por qué escribí Pampa”, *El Diario*, 27 de julio de 1897. La crítica al materialismo de la ciudad está a tono con lo que plantea Julián Martel en su novela *La Bolsa*, publicada como folletín en La Nación en 1891.

Y tan es así, que aún en estos últimos tiempos mismos, vemos que las producciones más populares y aceptadas son aquéllas surgidas de esta fuente, en sus diversas y variadas manifestaciones, como son “Carmen”, “Cavalleria Rusticana”, “Dolores”, “Manon”, “Boheme”, etc. etc.⁴⁰

Se trataba entonces de una tendencia propiamente argentina pero muy estrechamente ligada a tendencias europeas (paradójicamente, querer ser argentino también tenía que ver con una necesidad de imitar a Europa). Berutti quiere conectar su composición al movimiento verista que había surgido en las últimas décadas del siglo XIX en Italia, en el que se hacía énfasis no ya en los grandes personajes de la Historia sino en los hombres comunes y corrientes, en particular individuos pertenecientes a los sectores populares. La acción, por otra parte, se desarrolla a la manera de las típicas obras veristas italianas del momento. En una Buenos Aires plagada de inmigrantes recién llegados que luchan por encontrar un lugar en una vasta ciudad en constante desarrollo, la utilización de personajes cotidianos y tipos sociales fácilmente reconocibles, va a hacer que este movimiento, representativo esencialmente de la sociedad del sur de Italia, sea adoptado aquí con gran éxito. Pero, a diferencia de lo que pasa en Argentina, en Italia las óperas veristas tiene una amplia repercusión tanto en el público especializado como en el público de los estratos sociales más bajos.

Podría arriesgarse la hipótesis de que Berutti escogió dicho tema porque habiendo evaluado las diferentes posibilidades descubrió que lo que el público estaba demandando era una obra en donde se vieran reflejados estos símbolos locales que estaba buscando consolidarse. Por otra parte habría una razón bastante pragmática que sería que Juan Moreira, una vez eliminado el peligro del gaucho real, ya no era una figura tan rechazada ni siquiera por la élite, sino que de hecho era muy popular. El musicólogo Juan María Veniard analiza la transición de Juan Moreira de héroe de folletín a personaje de ópera.⁴¹ La novela de Gutiérrez sube a escena primero a través de una pantomima hecha por José Podestá en el año 1884, y representada con enorme éxito. Según Veniard, la figura de Juan Moreira, se masifica a partir de esta representación. Dos años después, la inclusión de diálogos dará lugar al nacimiento del “drama gauchesco”. El próximo paso lógico era del circo al teatro. *Juan Moreira* de Podestá llega al Politeama en 1890. Esta década marca entonces la popularización del personaje, que aparecería en todos lados, desde cajillas de fósforos hasta

⁴⁰ BERUTTI, A. *id. ant.*

⁴¹ RUBIONE, A., “Estudio Preliminar”, en AA. VV., 1983: 151.

libros de enseñanza de la lectura. Como puede verse, el único paso que faltaba era la conversión de este personaje —que, por otra parte y como se ha mencionado era ideal para una ópera de temática verista— en protagonista de un drama lírico. El talento de Berutti también consistió en poder leer esta oportunidad que se le presentaba de aprovechar la popularidad de un estereotipo para poder lanzar una obra que lo consagrara.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFIERI, T.

2006 “La identidad nacional en el banquillo”, en JITRIK, N., (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Emecé.

ALTAMIRANO, C., SARLO, B.,

1983 *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.

BIBBÓ, F.,

“El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural”, artículo provisto por el autor.

BIOY CASARES, A.

1986 *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Emecé.

GARCÍA ACEVEDO, M.

1961 *La música argentina en el período de la Organización Nacional*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

GARCÍA MORILLO, H.

1984 *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

- MALOSETTI COSTA, L.
2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires FCE.
- PLESCH, M.,
“El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en Argentina”, en *IV Jornadas de Teoría e Historia de las artes “Las artes en el debate del V Centenario”*, Buenos Aires, 29 al 31 de octubre de 1992, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró.
- RISOLÍA, V.
1944 *Alberto Williams*, Buenos Aires, La Quena.
- SARLO, B.
1986 “En el origen de la cultura argentina Europa y el desierto” en SARLO, B., 2007.
- SUÁREZ URTUBEY, P.
1970 *La música en el ideario de Sarmiento*, Buenos Aires, Polifonía.
- SUAREZ URTUBEY, P.
1988 “La creación musical”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- TERÁN, O.
2008 *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- VENIARD, J.
2000 *Aproximación a la música académica argentina*, Buenos Aires, Educa.
- VENIARD, J.M.
1988 *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*, Bs. As., Instituto Nacional de Musicología.

VENIARD, J.M.

2007

“Juan Moreira: la transformación de un gaucho en personaje de ópera”, en *Temas de Historia Argentina y Americana*, No. 10.

FUENTES

BERUTTI, A.,

“Por qué escribí Pampa”, *El Diario*, 27 de julio de 1897.

Boletín Musical, Gregorio Ibarra, Buenos Aires, 1837. Con Estudio Preliminar de Melanie Plesch. Reedición facsimilar, 2006.

SARMIENTO, D. F.,

“La ópera italiana en Santiago”, en *El Progreso* de Santiago, 4 de mayo de 1844.

SARMIENTO, D. F.,

“Romeo y Julieta. Ópera de Bellini”, en *El Progreso* de Santiago, 27 de abril de 1844.

WILLIAMS, A.,

“Los orígenes del arte nacional”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, La Quena, 1941.

* * *

Aldana Fernández Walker. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia, Universidad de Buenos Aires. Entre 2009 y 2011 cursó la Maestría en Investigación Histórica en la Universidad de San Andrés, con una beca del 100% y un subsidio de investigación para estudiantes del primer año de posgrado. Actualmente se encuentra finalizando la tesis cuyo tema es el uso del gaucho y la pampa en las composiciones nacionalistas argentinas de finales de siglo XIX. Desde 2007 se desempeña como profesora en Nivel Medio y como guía turística de la ciudad de Buenos Aires. Ha escrito artículos sobre música para la revista del Teatro Argentino de La Plata. En 2011 relevó y fotografió el archivo personal de Arturo Berutti que se halla en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

* * *