



Josefina Irurzun

Una afición transatlántica

Cultura musical e inmigración catalana
en Buenos Aires (1880-1920)

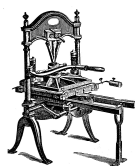
Una afición transatlántica

Josefina Irurzun

Una afición transatlántica

Cultura musical e inmigración catalana
en Buenos Aires

ediciones
**IMAGO
MUNDI**



COLECCIÓN BITÁCORA ARGENTINA

Dirigida por Alejandro Falco

Josefina Irurzun

Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires. 1a ed. Buenos Aires: 2021

216 págs.; 15.5x23 cm. ISBN 978-950-793-352-3

1. Historia de la Música. I. Título.

CDD 780.9

Fecha de catalogación: 02/03/2021

© 2021, Josefina Irurzun

© 2021, Ediciones Imago Mundi

Foto de tapa: *Inauguración del Casal Catalá (Salta 935), Fons Fivaller Seras i Lleonart*, (extraída de Bacardí Montserrat, *Catalans a Buenos Aires*.

Records de Fivaller Seras: Pagés, 2009)

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 500 ejemplares

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor. Este libro se terminó de imprimir en el mes de abril de 2021 en Hoja x Hoja SRL, Sáenz Peña 1865, galpón 10, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina.

Sumario

Reconocimientos	XI
Prólogo	XIII
Introducción	XIX
1 Una afición transatlántica	1
1.1 La modernización cultural en Cataluña	1
1.2 La emergencia del catalanismo político-cultural	7
1.3 La obra de Wagner en Barcelona	11
1.4 Buenos Aires cosmopolita	21
1.5 La inmigración catalana en Buenos Aires	26
2 El Casal Català, centro de cultura	33
2.1 Josep Lleonart Nart, un «patriarca»	33
2.2 La creación del Casal Català	41
2.3 Del Casal al IECBA	57
2.4 Expatriados y exiliados: representaciones del exilio	60
2.5 Un centenario bajo discusión	66
3 El Soviet de la música	71
3.1 El Instituto de Estudios Catalanes y el «Soviet Catalán»	71
3.2 El «Soviet de la música»	80
3.3 Del Soviet a casa y de casa al Soviet	92
3.4 La colectividad catalana y la Asociación Wagneriana	97
3.5 Jerónimo Zanné, entre el norte y el sur	100
3.6 Memoria e historiografía sobre la Wagneriana	104
4 «Hacer cultura wagneriana»	111
4.1 El mundo de la ópera y el circuito teatral porteño	111
4.2 Las obras wagnerianas en los los teatros de ópera	117
4.3 Los estrenos de <i>Parsifal</i> en Buenos Aires	120
4.4 Pensar la cultura musical a través del teatro wagneriano	134
4.5 Formar al músico, educar al aficionado, producir la escucha	143
Epílogo	149
Bibliografía	157
Colofón	187

Veritas filia temporis, non auctoritatis

Anónimo

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

Anderson (1993, pág. 15)

Reconocimientos

Debo mi pasión musical a mis abuelos maternos, un inmigrante italiano, actor y cantante devenido carnicero en la «Atenas del Plata», y una talentosa pianista – «discípula» de Ernesto Drangosch – organista de la parroquia Nuestra Señora de la Guardia en Victoria, Buenos Aires, e hija de un inmigrante italiano afinador de pianos. Si bien, lamentablemente apenas pude conocerlos, y la leyenda familiar atribuía un carácter especial a la abuela – entre riguroso y adusto – ello bastó para sembrar en varios de sus nietos y nietas, un afecto especial por la música. Su piano prohibido – intocable para las criaturas alborotadas que éramos – se grabó de maneras misteriosas en nuestros recuerdos de infancia. Entre la gran cantidad de partituras y documentos que dejaron, aparecieron los primeros papeles (programas de concierto en su mayoría) que me llevarían a indagar desde la perspectiva de mi profesión y desde la historia cultural en especial, en los orígenes de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. En este libro, intenté sintetizar gran parte de los resultados de una investigación doctoral realizada entre los años 2011 y 2019.

A pesar de la autoría individual, como toda obra humana, su soporte es colectivo. Por ello, agradezco profundamente a las personas e instituciones que la hicieron posible. Entre los referentes, Andrea Reguera me iluminó con su orientación, su constante apoyo, y sus lecturas profundas y atinadas. Tanto Andrea como la entrañable Blanca Orieta Zeberio (*in memoriam*) me mostraron con tenacidad lo que significa la pasión por la investigación histórica y me han impulsado con sus entusiasmos. Las universidades públicas – la Facultad de Ciencias Humanas (UNCPBA) y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP – que me formaron, y, en particular, los docentes del Doctorado en Historia, incentivaron el crecimiento de la indagación. El financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y el Consejo Interuniversitario Nacional, posibilitaron mi dedicación.

Un agradecimiento muy especial merece Álvaro San Sebastián, quien no solo me ha facilitado el acceso al archivo privado de su familia, sino que ha escrito el prólogo, me ha aportado su aguda mirada como lector y académico. Con su contribución, la obra se vio enormemente enriquecida. Además, debo agradecer a Gisela Campion, cuyo contacto debo a la atención de Julio César García Cánepa y Estela Telerman. Gisela me brindó el disperso archivo de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y me recibió con amabilidad cada vez que le solicité.

Varias instituciones públicas y privadas, me facilitaron, a través de su personal, la conformación del corpus documental necesario. En particular, Jordi Nadal, Jaume Garriga y los miembros de la Obra Cultural Catalana de Buenos Aires, y el Casal de Catalunya de Buenos Aires (Biblioteca Pompeu Fabra). Leandro Donozo, director de la editorial y archivo Gourmet Musical, me brindó el acceso a su archivo allá por el año 2012. A la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Pública de la UNLP, Biblioteca BIBHUMA de la FAHCE y la Biblioteca Rivadavia de Tandil. El Instituto de Investigaciones-Casa Museo Ricardo Rojas, y su entonces director Mario Goloboff, me abrieron también sus puertas, así como el Archivo Nacional de Cataluña y la Biblioteca de Catalunya.

Me han acompañado también, la cordialidad y la cooperación intelectual de un sinnúmero de colegas. Nombrarlos a todos es imposible. Agradezco su dedicación e intercambio en aulas, pasillos, cafés, jornadas y congresos en los que nos hemos encontrado. Mis compañeros del Centro de Estudios Sociales de América Latina, mi lugar de trabajo, en especial, Leonardo Canciani, Julián Arroyo, Dana Valente Ezcurra, Milagros Gallardo, Damián Decarli, Javier Chimondeguy y Nacho Vasallo, estimularon la obra, y la enriquecieron con inquietudes y sugerencias. Las *camarades* del grupo de estudio de francés – Noelia en especial – y de prácticas de yoga, me han permitido crecer, aprender y habilitar la magia liberadora de tensiones.

La generosidad de la familia Cescatti-Bellusci me ha brindado, entre otras cosas, un «puente» entre Barcelona y Tandil. Mi querida familia Irurzun-Cermenati, mis padres Mónica y Aníbal, mis hermanos y hermana, mis sobrinos, sobrinas, amigos y amigas, han hecho que mis días sean oportunidades para crecer, con el pesar contradictorio de los tiempos de ocio relegados. Siska me dio nada menos que su calidez perruna incondicional, y Lino me recordó siempre la importancia del juego y la pasión musical. *Last but not least*, debo mucho al amor cotidiano de Mariano Cescatti, caballero de la paciencia, de las melodías lunares, y del buen humor en dosis invaluable.

Prólogo

§ ÁLVARO SAN SEBASTIÁN LLEONART §

En principio agradezco a María Josefina Irurzun la posibilidad de escribir estas líneas con el objetivo de dar cuenta y agregar algunas impresiones de la historia de la parte de mi familia catalana en la Argentina, particularmente de la familia Lleonart Giménez, de la que soy parte y de cuyos integrantes he recibido una importante influencia para comprender su pertenencia y esa fuerte e inconfundible identidad catalana (Lleonart Giménez: rama paterna de mi madre, si bien la materna también es catalana: Martorell Torrents).

Para ubicación de quien leerá estos recuerdos históricos, no puedo eludir mis propias vivencias para recordar y explicar mi sensación de pertenecer a esta familia catalana por lo cual creo necesario una ubicación temporal. Cuando nací (1953) ya habían fallecido, por supuesto mi bisabuelo (José Lleonart Nart, 1861/1936) y mi abuelo (José Bartolomé Ramón Lleonart Giménez, 1894/1948). La familia catalana en el momento de mi nacimiento se componía de mi abuela materna Catalina Martorell, los cuatro hermanos de mi abuelo, Concepción Lleonart (Chita en adelante), Mercedes Lleonart (Mecha en adelante), Juan Lleonart (Juanito) y Pedro Lleonart (Perico). Completaban esta familia, con una fuerte identidad catalana y por supuesto catalano/parlante las primas hermanas de los Lleonart Giménez. Todos ellos nacidos en Catalunya y llegados a la Argentina de mano de sus padres a finales del siglo XIX o principios del siglo XX.

Mi madre Marta Isolda Lleonart (1927) y su hermano, Jorge Sigfrido Lleonart (1931/1991) se sumaban en el uso y conocimiento de la lengua catalana, en el caso de mi madre fue su lengua materna, en catalán aprendió a hablar. En mi caso, siempre entendí el catalán y por algún motivo que no puedo explicar, nunca lo hablé.

Debo decir que ese grupo familiar era muy unido y participaban, además de la lengua, en tradiciones, costumbres e identidad catalana. Sin

embargo se destacaba un núcleo, que se diferenciaba del resto, constituido por Chita y Mecha, quienes habitaban la casa familiar (departamento del barrio de Once frente a la plaza Miserere) solteras ambas, con carreras docentes similares y jubiladas más tarde. Siempre sentí que en el Once, así se lo llamaba, se atesoraba la historia familiar de un modo peculiar, tanto por los relatos de Chita y Mecha, como por los objetos y documentos que ellas poseían y reverenciaban.

Visto en perspectiva histórica familiar podría describir algunos de los roles que jugaron algunos de sus integrantes, por lo menos en mi imaginario. Sin duda hubo un patriarca, Josep Lleonart Nart que se podría asimilar al «embajador cultural catalán», y expresado en términos más actuales fue un verdadero «animador sociocultural del catalanismo en Argentina» y sin duda desplegó de un modo notable esa función, no solo en el contexto social de la sociedad porteña, sino también en el seno de su familia. Trajo consigo un histórico cultural y a toda su familia, que giraba evidentemente alrededor de su figura.

Sus hijos e hijas lo acompañaron en las tareas realizadas en las diversas instituciones fundadas y gestionadas, muy bien detalladas en este trabajo de investigación histórico. Sin embargo, dada la documentación y testimonios orales y escritos, su hijo mayor José Lleonart Giménez, (mi abuelo) tomó responsabilidades y funciones muy concretas tanto en los deberes institucionales de su padre, como en el sostenimiento y construcción de la historia de su progenitor.

En este sentido hay un material muy conmovedor y curioso. Cuando nació su hija, (mi madre) Marta Isolda Lleonart, José Lleonart Giménez inauguró un «diario» en el que comienza a relatar en primera persona, como si la «relatora/escritora» fuese su hija, cada acontecimiento de la vida de Marta Isolda. Este diario, escrito con una increíble caligrafía, ilustraciones, recortes periodísticos y otras cosas que testimonian hechos, se desarrolla a lo largo de nueve tomos (de cuadernos tapa dura de la época de 200 páginas cada uno). El relato se inicia en julio de 1927 y sigue escribiendo hasta noviembre de 1948, momento en que muere, sin embargo Marta su hija «relatora/escritora», retoma inmediatamente esa costumbre y escribe desde diciembre de 1948 hasta febrero de 1950. Completando de ese modo un documento que contiene 23 años de historia familiar.

Pensemos que hay casi 9 años del 27 al 36, donde Josep Lleonart Nart estaba vivo y aparecen, como consecuencia, muchas de sus actividades y también aquellas que comparte con el padre de la escritora. Y posteriormente al año 36, pese a la muerte de Josep obviamente siguen

los relatos que son parte significativa de la comunidad catalana, y del legado del «embajador cultural Lleonart Nart».

Con motivo del nacimiento de mi primer hijo (1982), tuve intención de armar el árbol genealógico de la familia que lo antecedía y con esa motivación me reuní en muchas oportunidades con Chita y Mecha que me fueron mostrando y brindando información que tenían, no solo en su memoria, sino también en documentación que conservaban escrita o en documentos. Hasta realizaron un árbol a mano sobre un gran calco, que conservo, que tenía datos familiares de los Lleonart desde el siglo XVIII.

Cuando mueren Chita (1987) y pronto Mecha (1989), ya hacía años que habían fallecido sus otros dos hermanos, Juanito (1974) y Perico (1972), la familia se hace cargo del legado depositado y muy bien conservado por Chita y Mecha en su casa, del Once.

Pasé bastantes horas en esa casa revisando y separando material que me parecía importante, valioso y seguramente inédito. Por decisión de la familia se donaron una gran cantidad de libros (casi 400 libros, casi todos en catalán) a la biblioteca del Casal de Catalunya (conservo el listado y el agradecimiento del Casal en esa época), otra parte de la documentación que encontré, la guardé sabiendo que era parte de ese tesoro que Chita y Mecha habían conservado y archivado. Material muy variado y bastante clasificado por ellas, que por formación y educación guardaban, con un gran espíritu conservacionista, sobre el que escribían dejando registro de datos y circunstancias. De casi todo construían historia, era un aspecto fundamental en sus vidas. Con todo ese material reunido, compuesto de documentos antiguos, de pequeños apuntes, de actas, y elementos variados he podido ordenar y construir un árbol genealógico muy completo de la familia Lleonart.

Avanzando en el tiempo, a finales del 2016, y habiendo en muchas oportunidades revisado la documentación que encontré, pensé que dicho material merecía estar, también, a disposición de personas que pertenecían a la comunidad catalana, suponiendo además que habría material inédito y quizás esclarecedor de la historia de los catalanes en la Argentina. Para cumplir con ese objetivo me acerqué al Casal de Catalunya. Mi primera sorpresa fue que no encontré ni una mención, ni una foto, ni nada que hiciera referencia a Josep Lleonart Nart. Logré tener una reunión con el presidente de ese momento, quien me recibió muy bien y se mostró muy interesado en el material que le llevaba a modo de muestra. Finalmente acordamos una entrega del material que tenía, fueron más de 30 documentos (poseo ese listado) que tuvieron en sus

manos durante un tiempo con el objetivo de realizar un archivo digital con esos documentos y otros, cosa que creo lograron con dificultades por temas presupuestarios.

También planificamos una entrevista a ser filmada con Marta Isolda Lleonart, la nieta de Josep Lleonart Nart. Mi madre en ese momento, contaba con 90 años y estaba bastante deteriorada, sobre todo en sus aspectos cognitivos, si bien su memoria mostraba momentos de bastante lucidez. Pese a ello aceptó la propuesta, que por diferentes motivos se postergó por unos meses. Cuando llegó ese momento ella se angustió bastante y le preocupaba que ningún recuerdo se hiciera presente. No durmió bien durante varios días y finalmente se produjo la visita del presidente del Casal, con una persona para filmar y ella no logró contar casi nada y estuvo bastante perdida. Lo paradójico fue que, cuando se inició la entrevista, ella comenzó a hablar en catalán, y le advirtieron que debía contestar en castellano, sin embargo ella insistía y seguía respondiendo en catalán, dos palabras en castellano y se pasaba al catalán y no se movió de esa posición, eso junto a sus nervios hizo que la entrevista fracasara. Nunca entendí cuál era el problema de que se expresara en catalán en un video que se realizaba para el Casal de Catalunya. Y lo especial en este sentido es que mi madre había visitado en algunas oportunidades el Casal a lo largo de los años y de lo que siempre se quejaba al volver era que iba y casi no encontraba personas que hablaran en catalán. Supongo que dicho material estará archivado en el Casal, nunca lo vimos. Y tampoco nunca tuve una respuesta por el material entregado.

Al poco tiempo, cambiaron las autoridades del Casal y no tuve nunca más noticias de dicha institución. De cualquier manera continué revisando el material que tenía en mi poder y un día encontré en Internet un artículo de María Josefina Irurzun donde hablaba de los catalanes en la Argentina, de la Wagneriana y por supuesto de Josep Lleonart Nart. Inmediatamente me comuniqué con ella, nos reunimos y puse a su disposición todo el material del que disponía.

Después de haber leído este extenso y profundo trabajo de investigación, esta historia de la familia ha tomado una nueva y enriquecedora dimensión. Desde siempre y a lo largo de los años, sentí que estos documentos: las antiguas fotografías, los relatos escritos, los recortes de los diarios, las hojas secas de la tumba de Wagner, (solo por nombrar algunas de los elementos de esta memoria oral, visual y escrita), merecían ser valorados, archivados, analizados y puestos en contexto de la historia y de la memoria de la colectividad catalana.

Si bien he sido un tenaz defensor del resguardo de esta documentación, sin duda las que han sido artífices de mantener, ampliar y documentar esta historia han sido Chita, Mecha y Marta Isolda (mi madre), ya que a estas tres mujeres la identidad y la historia catalana las enorgullecía, y además se habían formado en esa amplia visión cultural irradiada por el «embajador cultural catalán».

La autora de este trabajo, María Josefina Irurzun, es la primera persona que con seriedad y profundidad ha ayudado a que esta herencia cultural en lo individual, social y comunitario de los catalanes en Argentina salga a la luz. Y quizás como ella enuncia se trate de «memorias incómodas», que interpelan a las instituciones catalanas, de la Argentina o de Catalunya, a comprender que todo este material y esta historia de construcción y mantenimiento de la identidad catalana, debe ser valorada y conservada. Su conservación y cuidado sigue siendo un objetivo personal ya que el esfuerzo familiar de los Leonart merece ser ampliado para estar al servicio de investigadores, historiadores y público en general. Por otra parte, de esta investigación surgen nuevas preguntas y nuevas hipótesis de trabajo, que ojalá puedan ser desarrolladas. Y que, por supuesto, cuentan con el apoyo y la colaboración del acervo de los Leonart.

Introducción

Durante las últimas décadas del siglo XIX y a comienzos del XX surgió en Europa y América un movimiento de aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner. No obstante, el wagnerianismo comenzó a ser catalogado por algunos intelectuales como una de las principales amenazas para la sociedad europea. Así lo concibió, por ejemplo, el escritor y neurólogo Max Nordau (*Degeneration*, 1895). Este rechazo – previo al que tendrá lugar en la segunda mitad del siglo XX – pone evidencia que el arte de Wagner puede considerarse un arte político en varios sentidos. En el más simple, al reconocer en él una cualidad mimética o representacional (por el mensaje que transmite o las estructuras sociales que representa), con el riesgo – en el peor de los casos – de formar parte de un proceso de «estetización de la política» (Benjamin 2008), como el que llevó adelante el nazismo en Alemania. En otro sentido, puede también ser valorado como «modelo archi-ético» (Rancière 2010, pág. 58), asociado, en parte, con el proyecto de «obra de arte total», donde el arte no se considera separado de la vida colectiva, sino una «pedagogía ética», o procedimiento de verdad (Badiou 2009), que educa al sujeto, proponiendo «figuras éticas» o figuras de emancipación. Por último, es político en tanto propone una manera de recortar el espacio material y simbólico, es decir, formas nuevas que configuran una «comunidad del sentir» (Rancière 2011, pág. 50). En este sentido, Wagner había imaginado la «obra de arte del futuro» como una especie de tecnología para modernizar la vida social a partir del carácter moral, sensorial y psicológico de la observación y escuchas del público (Brain 2015, pág. 19). Por un lado, el rasgo sensitivo y corpóreo servirá también para que Nietzsche acuse al arte wagneriano de ser un «narcótico» que solo producía efecto en los nervios (Castrillo y Martínez 2000, pág. 375). Por el otro, en las búsquedas de algunos pensadores libertarios, fue posible vincular arte y ciencia en el concepto de «obra de arte total» como obra colectiva que podía formar parte del mensaje revolucionario.

En esta coyuntura, el presente libro estudia a los aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner, en particular sus activos divulgadores: un grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires, vinculados a intelectuales y hombres públicos emergentes de los espacios musicales entre los años 1880 y 1920. El primer jalón, 1880, refiere al inicio de la circulación de saberes relacionados al arte wagneriano. Como punto final tomamos el año 1920 por varias razones. En principio, la finalización de la Primera Guerra Mundial vuelve a poner en escena sus dramas musicales, prohibidos durante el conflicto, y la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, quedará ligada, luego de esa fecha, a la promoción del nacionalismo musical. Asimismo, el advenimiento de una modernidad sonora, que Hennion (2012) llama el comienzo de la «discomorfosis», así como de una «cultura de masas» relacionada con la creación de medios masivos de comunicación: radio, cine, etcétera, modificará las prácticas musicales. En este sentido, resulta significativo que la primera emisión radiofónica haya sido, precisamente, la audición de una obra de Wagner (*Parsifal*, 27 de agosto de 1920).

La propuesta es explicar cómo incidieron los imaginarios sociales, las representaciones culturales habilitadas por la obra wagneriana y las prácticas musicales de estos aficionados en la formación de identidades políticas, en especial las identificaciones nacionales. Se indaga cómo estos grupos de melómanos – en tanto «usuarios de la música» (De Certeau 1995; Hennion 2012) – vincularon su pasión musical wagneriana con proyectos, ideas y construcciones colectivas relacionadas con la formación de una identidad catalana – más adelante de vocación separatista – fuera de la Península Ibérica, y/o de una nacionalidad argentina en Buenos Aires.^[1]

De forma complementaria, la obra examina los procesos relacionados con la creación de memorias colectivas y el lugar de la rememoración en la construcción de un relato que da sentido al conjunto, y lo proyecta al pasado, al mismo tiempo que la formación de «memorias incómodas» dentro de «memorias oficiales» u hegemónicas. En relación al objetivo anterior, proponemos visibilizar la presencia catalana en la cultura musical porteña y en la emergencia de una institucionalidad artístico-musical y pedagógica con proyección nacional. Así, problematizar los procesos de rememoración y olvido colectivo en relación

[1] La investigación doctoral abordó un conjunto mayor de experiencias como las de Miguel Cané (h), Ricardo Rojas, Cirilo Grassi Díaz y Mariano Barrenechea. En esta obra elegimos seguir el «hilo» construido por los catalanes, cuya singularidad como caso en el seno de la cultura musical porteña, y de la historia de la inmigración catalana en Argentina, permanecía prácticamente desconocida.

a la historiografía argentina y la construcción de versiones canónicas de la institucionalización de la música. Finalmente – de forma transversal – nos interesa poner en discusión los abordajes que piensan la música (y las expresiones artísticas en general), como un reflejo de procesos o épocas históricas, y no en cuanto dimensión constitutiva de lo sociocultural.

Las preguntas que orientaron el trabajo son numerosas, entre ellas: ¿Por qué un grupo de inmigrantes catalanes desarrolló su afición wagneriana en Buenos Aires? Es decir, ¿por qué fueron wagnerianos en Barcelona y también en Buenos Aires? ¿Se trató únicamente de la reproducción de una práctica, de una afición musical, o, por el contrario, tuvo otras implicancias sociales, políticas y culturales? ¿Qué elementos les permitieron pensarse a sí mismos a través de la experiencia wagneriana? ¿Cuál fue el lugar que se pensó que debía ocupar la música y el arte en esas construcciones sociales identitarias? ¿Cuáles fueron las condiciones simbólicas de posibilidad que habilitaron las representaciones que estos aficionados se formaron del Festspielhaus (teatro de ópera) en Bayreuth? ¿Cómo se plasmaron esas representaciones en las prácticas? Es decir, ¿cuál fue la performatividad de esas representaciones? ¿Cuáles de esos símbolos y significaciones fueron apropiados por los aficionados para pensar la gestión cultural de un teatro de ópera municipal? ¿Cómo reflexionaron sobre las formas en que debía institucionalizarse la cultura? ¿Quién/es debía/n dirigir esos procesos? ¿El Estado debía acompañar en forma secundaria, legitimando o no determinados proyectos/actores, o debía constituirse en un agente activo?

La hipótesis que orientó el trabajo sostiene que las representaciones sociales y las prácticas musicales de los aficionados a Wagner en Buenos Aires contribuyeron, de diferentes modos, a pensar el lugar de la cultura musical como instancia formadora de una comunidad de pertenencia nacional. Mientras que hacia fines del siglo XIX la afición wagneriana podía ser vista como un elemento de distinción aristocrática o bien cultural exclusivo de ciertas élites, los aficionados inmigrantes de origen catalán, llegados durante la primera década del siglo XX a Buenos Aires, contribuyeron a divulgar una concepción del arte wagneriano relacionada con un proyecto emancipador que permitiría – entre otros aspectos – formar una identificación nacional (el sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional). En relación a ello, la mediación de los aficionados catalanes pudo haber planteado resistencias a un proceso de institucionalización de la cultura musical que intentaba – al igual que en otras ciudades del «mundo occidental» – convertir la

ópera en un bien cultural exclusivo de las élites, frente a las expresiones estéticas populares de una cuantiosa inmigración italiana y española, en su mayoría.

Tanto en España como en Argentina, el wagnerianismo se había constituido en una corriente estética y de pensamiento a partir de la valorización que hizo de ella la propuesta del modernismo. Los escritores vinculados al pensamiento nacionalista emergente de comienzos del siglo XX, particularmente las obras de los escritores Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné, se vieron influenciadas por la perspectiva estética wagneriana, aunque se desarrollaran en circunstancias diferentes. Contrariamente a la postura de la generación anterior (Cané, por ejemplo), que esquematizaba las diferencias en base a pares opuestos, tanto Rojas como Zanné argumentaron la posibilidad de conciliar formas culturales opuestas (a través de la idea de mestizaje armónico), para fundamentar representaciones inclusivas de la nación (Irurzun 2019).

Wagner fue una personalidad clave de la cultura, el arte y el pensamiento del siglo XIX, conflictiva y multifacética. Su obra y sus ideas han sido y son aún objeto de múltiples polémicas. En este sentido, es posible señalar un antes y un después en la recepción de su obra, marcado por el nazismo, y la Shoah: «(...) cuando se pregunta por una posible relación entre Wagner, por un lado, y Hitler, el nacionalsocialismo y el Holocausto, por el otro, es este extremo de la ecuación el que suele determinar el sentido de la interpretación. Pues este, a diferencia de un hombre que murió hace más de cien años, tiene un enorme peso moral en el presente» (Zavala Scherer 2004, pág. 80). Luego de estos trágicos acontecimientos, las interpretaciones han quedado profundamente impactadas por ellos y se han centrado en el componente antisemita de su personalidad y (para algunos, de sus obras), dejando de lado otras facetas que habían sido mejor conocidas antes de los años treinta del siglo pasado.^[2] Se trata de lo que Badiou (2013, pág. 68) denomina el «ciclo ideológico-político» que se extendería desde 1930 a la actualidad: «La base empírica de este ciclo (...) se inscribe sin duda, por un lado en las declaraciones antisemitas de Wagner y, por otro, en la apropiación de Wagner por los jerarcas nazis». Antes de la ecuación Wagner = nazismo, puede decirse que las distintas interpretaciones se inspiraron en alguna etapa particular de su vida o en el contenido de sus obras, además del hecho de que la novedad estética que propuso (musical e

[2] La publicación de un artículo sobre Wagner por parte del catalán Josep Lleonart Nart en la *Revista de la Juventud Israelita de Buenos Aires* (1916) constituye un ejemplo de esta apertura anterior.

integral) cultivó aficionados y detractores. Como ocurre con otros autores, los seguidores de Wagner tendieron a enfatizar los aspectos de su pensamiento que más les interesaban. El nombre del compositor fue invocado para una larga lista de propósitos contradictorios, y vinculado a una variedad aleatoria de modas culturales, cruzadas políticas, controversias artísticas y teorías radicales de renovación humana, a menudo vagamente relacionadas con la fuente original de inspiración (Large y W. Weber 1984, pág. 15).



La categoría «cultura/s musical/es» propone comprender las dimensiones socio-culturales de la música. Esto refiere, específicamente, a los espacios donde ocurre la música o su pensamiento, las asociaciones formales o informales, las instituciones, los teatros, las plazas y los salones privados, los actores – músicos de variadas trayectorias y relaciones con lo político, los públicos o audiencias, los intelectuales y las figuras políticas, los empresarios – sus prácticas – conciertos, clases, reuniones, crítica y promoción en la prensa – las ideas y los saberes musicales que derivan, a su vez, en normas, costumbres, estilos propios y específicos de cada sociedad. Por otra parte, la «cultura musical» está en estrecho contacto con las dimensiones simbólicas de lo político, y especialmente con el resto de las culturas artísticas (literarias, teatrales, visuales, etcétera) (Guillamón 2014, 2018).

En un primer acercamiento, estudiar a los aficionados a Wagner parece sugerir el abordaje de las culturas de élite, en cuanto que, como veremos, en varios casos, las elites de finales del siglo XIX y comienzos del XX intentaron trazar barreras en el acceso a la ópera como práctica cultural. Sin embargo, en este trabajo, hacemos flexible la oposición binaria heredada e inscribimos lo culto y lo popular en contextos más amplios, ya que asumir ambas categorías implicaría afrontar los problemas de las categorías residuales – asumir la homogeneidad de lo excluido – (Grignon y Passeron 1991). En su ensayo «Historia cultural e historia total», Burke (1996) ha reivindicado el uso y adaptación de los conceptos sociológicos de subculturas y contraculturas, con el fin de poder abordar la diversidad cultural, noción esta última que la antropología ha contribuido a problematizar. De esta forma, una solución que propone Burke, para que la historia cultural no se encierre demasiado en visiones homogéneas como en concepciones fragmentarias de la cultura, es el modelo del encuentro, un modelo que explique las mezclas, apropiaciones, hibridaciones, sincretismos, síntesis, tanto a

nivel grupal como individual, que se dan entre las subculturas. En este sentido, [Chartier \(1995, pág. 52\)](#) coincide en que la tarea más importante de la historia cultural «es la de las diferentes formas en la que los grupos o individuos hacen uso, interpretan y se apropian de los motivos intelectuales y formas culturales que comparten con otros».

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

En relación a la ópera, el enfoque institucional tradicional de las historias de los teatros ha ocupado gran parte de los análisis, al menos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.^[3] Particularmente, respecto al Teatro Colón, la bibliografía es extensa, atendiendo – no siempre – a múltiples aspectos de su formación y devenir ([Caamaño 1969](#); [De la Guardia y Herrera 1933](#); [Mujica Láinez y Sessa 1983](#); [Pollini 2002](#)). El Coliseo y otros teatros también han merecido, para nuestra fortuna, historias institucionales que detallan con gran esmero las temporadas ofrecidas, las compañías que actuaron, las obras representadas, etcétera ([Dillon y Sala 1997, 1999](#)).

No obstante, el análisis de la ópera como género transitó un abordaje que se inició con la recopilación de sus lugares, intérpretes y obras ([Bosch 1905, 1910](#); [Valenti Ferro 1992](#)); en las últimas décadas ha sido pensada como realidad compleja, atravesada por múltiples dimensiones: lo social, lo cultural y lo político ([Baña 2017](#); [Benzecry 2014](#); [Buch 2003](#); [Cetrangolo 2010](#); [Fernández Walker 2015](#); [Pasolini 1999](#); [Rosselli 1990](#); [Sanguinetti 2002](#); [J. I. Weber 2012a,b](#); [Wolkowicz 2012](#)).

La afición musical, en cuanto práctica intercultural y de circularidad, puede pensarse desde estas coordenadas, teniendo en cuenta la heterogeneidad de grupos y sujetos que, a comienzos del siglo XX, accedieron, se apropiaron y profesaron admiración por la obra wagneriana. Se trata

[3] Respecto al teatro nacional como fenómeno social, se lo indagó recientemente en cuanto género, atendiendo a sus aspectos económicos y políticos (regulación estatal), la conformación de una prensa especializada y el rol de los inmigrantes como audiencia y pieza clave de la realización teatral ([Caudarella 2016](#)), así como la diversificación de la oferta de espectáculos ([González Velazco 2012](#); [Mccleary 2002](#)).

de una perspectiva de análisis cuya «cuna» reconoce sus principales mentores en la escuela francesa y norteamericana de las mediaciones culturales (De Nora 2012; Hennion 2002, 2012). Esta perspectiva ha puesto el foco en los factores endógenos que pueden explicar las razones del apego o gusto por determinado bien cultural y no solo como explicación de determinismos externos, es decir los orígenes sociales del aficionado o las propiedades estéticas de las obras (Hennion 2012). En este punto, se ha señalado que el gusto musical puede entenderse mejor como una actividad, como algo que se constituye y redefine en la acción, en las prácticas implicadas en el acto de gustar de algo.

El gusto por la ópera, como artefacto cultural, implica reconocer la orientación cosmopolita de la cultura impuesta por la circulación mundial de valores, ideas y modos de vida europeos, en otras palabras, la constitución de una «razón imperial» a partir de la universalización de lo particular (Bourdieu y Loïs 2001). Ello no implica entender la modernidad «como algo que llega de lejos y que tiene su origen en otro lado» (Aguilar 2009, pág. 12), sino como un proceso de universalización donde se imponen los intereses y coyunturas de cada lugar. Según Pratt (1997) estos procesos de transculturación – donde los grupos subalternos seleccionan e inventan una cultura con lo propio a partir de materiales transmitidos por una cultura dominante – contribuyen tanto a favorecer una forma eurocéntrica de conciencia planetaria o global, como a crear culturas autónomas descolonizadas que seleccionan y adaptan según su propia necesidad.

En Buenos Aires, las clases altas del novecientos respondieron de diversas formas a los desafíos que conllevó la emergencia de una sociedad más compleja (García Haymes 2011). La crisis experimentada por la élite tradicional criolla ante el advenimiento de lo que consideraban como «nuevos ricos» e inmigrantes ocasionó que gran parte de sus miembros intentaran diferenciarse a partir de un estilo de vida definido por el ocio y el tiempo libre (Losada 2005, 2008). No obstante, ¿qué rol jugó, en este contexto, la afluencia masiva de inmigrantes a comienzos del siglo XX? ¿Cómo tornar cognoscible y gobernable esta sociedad aluvional? ¿Cómo educar a los educadores, a la élite? ¿Cómo constituir el lazo social? La «cuestión nacional» marcó la necesidad de definir un arco simbólico y axiológico que oficiara como fundamento legítimo de esa identidad. Es por ello que resulta sumamente interesante analizar las variadas comunidades interpretativas wagnerianas.^[4]

[4] Sazbón (2009) ha utilizado esta categoría – en base a Fish (2012) – para estudiar la recepción temprana de Nietzsche en Francia. Dicha categoría le permitió

Para investigar la «subcultura wagneriana», examinamos la circulación de significados contruidos sobre el arte wagneriano a partir del examen de los espacios y las redes de sociabilidad que emergieron en torno a dicha afición musical. En otras palabras, pensar cómo diferentes grupos pueden interpretar, experimentar, apropiarse y practicar de diversos modos una misma estética musical. Por otro lado, dichos significados provienen de diferentes construcciones históricas de sentido, que podemos remitir a las categorías de imaginarios sociales y representaciones simbólicas a ellos asociadas y que se manifiestan en una determinada cultura o subcultura.

Según Baczko (1999, pág. 28), los imaginarios sociales constituyen «matrices de sentido totalizadoras», a través de las cuales una sociedad construye representaciones de sí misma, distribuye roles y funciones, elabora posiciones sociales o promueve modelos de acción y comportamientos colectivos. Un imaginario propone o habilita «condiciones simbólicas de posibilidad» cimentadas en ideas-imágenes y representaciones que los sujetos construyen sobre los objetivos a alcanzar, sus adversarios y los escenarios posibles (Olmos 2015). Para ejemplificar, Baczko desarrolla el imaginario de la Revolución Francesa, de interés para nuestra indagación. Dicha crisis revolucionaria fue un «tiempo caliente» en la producción de los imaginarios sociales: la conmoción de las estructuras sociales y políticas, los modos de pensar, los sistemas de valores, la invención de una nueva legitimidad ante los conflictos marcados por la presencia de las muchedumbres revolucionarias, todos ellos fueron factores que estimularon la producción acelerada de significaciones (Baczko 1999, pág. 39). En sintonía, nuestro interés por los imaginarios sociales deviene del reconocimiento de, al menos, tres tipos de ellos en el conjunto empírico examinado, que, a su vez, posibilitaron la formación de determinadas representaciones. Por un lado, como veremos, Wagner «reutiliza» el imaginario revolucionario, incorporando la mediación del arte, al mismo tiempo que el imaginario de un orden sociopolítico basado en una comunidad nacional (comunidad imaginada), con la cual, en este tiempo, es preciso identificarse. Por el otro, su propia trayectoria vital aporta condiciones simbólicas a los imaginarios del exilio, que serán un elemento importante en la autorepresentación del colectivo inmigrante catalán.

delimitar diversos agrupamientos de intelectuales (en sentido amplio) que seleccionaban o descifraban la obra de «Nietzsche» y utilizaban el texto resultante en provecho de problemáticas propias y/o como afirmación dentro de un campo intelectual plural.

La otra categoría que orienta esta indagación, las representaciones sociales, ha tenido un fructífero desarrollo en la historia cultural: desde los tres órdenes de la sociedad estamental medieval de Georges Duby, al orientalismo de Edward Said ([Burke 2004](#), págs. 83-86), pasando por las teorizaciones de Roger Chartier, entre otras. En línea con los aportes de Duby, Chartier propone superar la definición filosófica de representación, como la de hacer presente aquello que está ausente. Para ello, retoma los aportes de Louis Marin, quien incorpora otro sentido común de la palabra ya enunciado por Covarrubias, el de «poner de manifiesto hacia el exterior una cosa», es decir, exhibirla o mostrarla, para proponer, de esta forma, una unidad entre la representación del poder político y el poder político de la representación, entre el sentido transitivo y reflexivo ([Chartier 2013](#)). A ello, cabe sumarle la acepción sociológica de «representaciones colectivas» (Marcel Mauss, Emile Durkheim). De esta manera, el concepto de representación puede ayudarnos a entender cómo, en las sociedades «democráticas» de hoy, las clasificaciones y jerarquías se construyen en la encrucijada de propiedades y representaciones sociales, aceptadas o rechazadas, que las clases o los grupos proponen de ellos mismos ([Chartier 2013](#)).

Sobre la comunidad nacional – uno de los debates más fructíferos de las últimas décadas del siglo XX ([Álvarez Junco 2017](#); [Gellner 2001](#); [Hobsbawm 1992](#); [Hobsbawm y Ranger 1983](#)) – las líneas de indagación abiertas por Benedict Anderson identifican la génesis de la nación contemporánea en sus raíces culturales. Como creación propia de fines del siglo XVIII en adelante, puede definirse, operativamente, como una «comunidad política imaginada inherentemente limitada y soberana» ([Anderson 1993](#), pág. 23). En este sentido, la propuesta es pensar el proceso de conformación de identificación con la nación como una forma de identidad primaria, es decir, no como dominación de una ideología, sino en relación a los grandes sistemas culturales que lo precedieron y de donde surgió por oposición: la comunidad religiosa (cristiandad) y el reino dinástico.



El libro se compone de un prólogo, una introducción, cuatro capítulos y un epílogo. El capítulo inicial, realiza el recorrido que los mismos aficionados catalanes trazaron, comenzando por Barcelona hasta su praxis en Buenos Aires. ¿Cómo surgió este grupo de aficionados que emigra al sur del mundo americano llevando consigo sus ideas, proyectos y aficiones? ¿Cuáles fueron los actores y los espacios de sociabilidad

donde, en la Buenos Aires de comienzos del siglo XX, se formó una cultura musical ligada a las ideas wagnerianas? El segundo capítulo se enfoca en el proceso de creación del Casal Catalá y otras instituciones vinculadas tanto a la cultura musical porteña como a la colectividad inmigrante catalana. Examina, luego, las representaciones del exilio habilitadas por las experiencias de los casalences en el devenir de su institución y de las coyunturas políticas argentina y española, así como la existencia de diferentes memorias y narraciones colectivas de la comunidad inmigrante catalana porteña.

El capítulo tercero, denominado «El Soviet de la música», recupera el proceso de creación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, a partir del descubrimiento de fuentes documentales que permiten indagar en los vínculos de la colectividad catalana con el devenir de la cultura musical porteña. Para ello, se analizan las relaciones entabladas entre dicha Asociación, el Soviet catalán y el Instituto de Estudios Catalanes. Al mismo tiempo, reflexionamos – desde el análisis de fotografías y objetos semióforos – sobre la circulación de ideas vinculadas a imaginarios revolucionarios, las representaciones del Soviet y la comunidad de aficionados wagnerianos. Finalmente, el último capítulo, «Hacer cultura wagneriana 1912-1920», estudia la difusión de la obra wagneriana en el mundo operístico porteño, así como las prácticas de los aficionados y su accionar en varias esferas: la intervención en el debate público sobre lo que debía ser un teatro de ópera, las políticas culturales de un estado, la promoción de la actividad musical, la formación de artistas y pedagogos y la articulación con el proyecto wagneriano de los catalanes.

Capítulo 1

Una afición transatlántica

¿Cómo puede caracterizarse el momento histórico del surgimiento de la afición por la obra de Richard Wagner? ¿Cómo los aficionados sintonizan a Wagner en el contexto de formación de las identidades nacionales a fines del siglo XIX y comienzos del XX? ¿Qué sucedía en Cataluña y en España durante el tiempo en el que arribó a Buenos Aires parte de su población? En Cataluña, se desarrollaba un complejo proceso cultural, social y político que daría lugar al acrecentamiento del sentimiento identitario catalán. Asimismo, la transformación que la ciudad de Barcelona experimentó, en la segunda mitad del siglo XIX, en sus aspectos urbanos, económicos y socioculturales, formó parte de una tendencia global de consolidación del capitalismo. En Argentina, el ejemplo más analizado, en este sentido, fue el proceso de modernización de su capital, Buenos Aires. Este fue el contexto que encontraron los catalanes a su arribo.

1.1 La modernización cultural en Cataluña

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la marcada aceleración de la producción industrial trajo consigo el crecimiento de las ciudades, la apertura a los avances tecnológicos y la fluidez de los desplazamientos (económicos, culturales, de ideas y personas). Barcelona y sus alrededores – la capital de la provincia y de la comunidad autónoma – se conocerían popularmente como «la Manchester de España» (Moya 2004, pág. 78). La concentración de las fábricas de hilados, textiles y estampados en Barcelona, en el interior del casco histórico de la ciudad, fue en aumento. En 1848, se inauguró la primera línea ferroviaria (Barcelona-Mataró). En 1854, durante lo que se conoce como el «Bienio Progresista», Barcelona recibió la autorización para derribar las murallas (incluida la ciudadela militar construida por los Borbones), e

incluir así a los poblados contiguos de la ciudad, como Gracia, Poble-nou, Horta o Sants, hoy barrios. En 1859, el Estado aprobó el Plan de Reforma y Ensanche de Ildefons Cerdà, conocido como «Plan Cerdà», que diseñó una ciudad moderna extendida por la llanura y la reforma de la ciudad antigua. Al año siguiente, comenzó la construcción de la nueva Barcelona.

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

La consolidación de la ciudad moderna, sobre todo a partir de la agregación de municipios en 1897, supuso un aumento considerable de la población de Barcelona, acompañado de una serie de transformaciones de la vida ciudadana. A partir de los datos censales de 1897, 1900 y 1910, respectivamente, podemos observar el aumento demográfico. En perspectiva comparada con la ciudad de Buenos Aires, la diferenciación en el crecimiento poblacional comenzó a ser importante a partir del siglo XX, duplicando la capital argentina (1 231 698 habitantes) los valores de la ciudad condal (587 000 habitantes) en 1910.^[1]

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

En las Ramblas, eje de la Barcelona decimonónica, continuaron ubicándose los mejores hoteles y restaurantes, los cafés más lujosos y los teatros más prestigiosos, como el Principal, el más antiguo de Barcelona y centro de la vieja aristocracia, y el Gran Teatro del Liceo, donde acudía la burguesía más destacada. Próximo a las Ramblas estaban también el

[1] *Anuario Estadístico de Barcelona* (1910) y Censo General de la ciudad de Buenos Aires (1909).

Romea y el Circo Barcelonés. Alrededor del Paseo de Gracia y de la Plaza de Cataluña funcionaban los teatros Novedades, Tívoli, Granvia, El Dorado (también cinematógrafo), Jardín Español, Lírico y Nuevo Retiro. En el Paralelo, el único local estable destinado al espectáculo era el Teatro-Circo Español (o Condal), inaugurado en 1892, en la confluencia con la calle Conde del Asalto.

Circuito teatral barcelonés*

Número 1

Nombre del Teatro: Teatro Principal o de la Santa Cruz

Fecha de fundación: 1848 (última reforma)

Ubicación: Plaza del Teatro (La Rambla 27-29)

Capacidad en butacas: 2 001

Espectáculos ofrecidos: Ópera, declamación, opereta, zarzuela, y baile

Número 2

Nombre del Teatro: Teatro Liceo

Fecha de fundación: 1847

Ubicación: La Rambla, 51-59

Capacidad en butacas: 2 993

Espectáculos ofrecidos: Ópera, compañías de ópera italiana

Número 3

Nombre del Teatro: Romea

Fecha de fundación: 1863

Ubicación: Calle Hospital, 49

Capacidad en butacas: 1 100

Espectáculos ofrecidos: Compañías catalanas de declamación (teatro), también castellanas

Número 4

Nombre del Teatro: Novedades

Fecha de fundación: s/d

Ubicación: Paseo de Gracia y Caspe

Capacidad en butacas: 2 000

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

Espectáculos ofrecidos: Ópera y opereta italiana y española, teatro español e italiano, comedia española e italiana, vaudeville francés traducido, compañías de varietés, Ilusionistas y atracciones, dramas sacros, género chico, bailes, dramas japoneses, conciertos de orfeones, orquestas y de piano. Café, restaurante, billar, sale de patinaje y de cinematógrafo

Número 5

Nombre del Teatro: Tívoli Circo Ecuestre

Fecha de fundación: 1849/1874

Ubicación: Calle Caspe

Capacidad en butacas: 2 000

Espectáculos ofrecidos: Circo, ópera italiana y española, opereta, zarzuela, comedia, drama, conciertos

Número 6

Nombre del Teatro: El Dorado Teatro de Cataluña

Fecha de fundación: s/d

Ubicación: Rambla y Plaza de Cataluña

Capacidad en butacas: 2 000

Espectáculos ofrecidos: Compañías de zarzuela, y compañía dramática española, entre otros. Cinematógrafo

Número 7

Nombre del Teatro: Circo Barcelonés

Fecha de fundación: 1853/1869

Ubicación: Monserrat 20

Capacidad en butacas: 2 300

Espectáculos ofrecidos: Dramática Castellana en su mayoría, zarzuela, ópera y circo ecuestre

Número

Nombre del Teatro: Granvía

Fecha de fundación: 1888

Ubicación: Cortes y Lauria

Capacidad en butacas: 1 800

Espectáculos ofrecidos: Compañías dramáticas y zarzuela (precios populares)

Número 9

Nombre del Teatro: Nuevo Retiro

Fecha de fundación: s/d

Ubicación: Diputació 246

Capacidad en butacas: 1 500

Espectáculos ofrecidos: Ópera, opereta, zarzuela, comedia, etcétera

Número 10

Nombre del Teatro: Teatro de las Artes

Fecha de fundación: s/d

Ubicación: Floridablanca 139

Capacidad en butacas: 1 800

Espectáculos ofrecidos: Compañías dramáticas catalanas y castellanas, también óperas, opereta, y zarzuela

Número 11

Nombre del Teatro: Teatros Circo Español y Condal (antes Onofri)

Fecha de fundación: 1892

Ubicación: Marqués del Duero (Paralel) y Conde del Asalto

Capacidad en butacas: circo: 500, teatro: 1 000

Espectáculos ofrecidos: Compañías dramáticas

Número

Nombre del Teatro: Teatro Principal de Gracia

Fecha de fundación: s/d

Ubicación: Calle Santo Domingo

Capacidad en butacas: 1 000

Espectáculos ofrecidos: Compañías dramáticas catalanas y castellanas, bailes, exhibiciones, etcétera

Probablemente, una de las particularidades más interesantes de Barcelona haya sido la frecuencia de puestas en escena de obras teatrales y musicales en ámbitos de sociabilidad informal como bares y cafés. Como indica **Suarez Carmona (2007, pág. 2)**, uno de los tópicos recogido por las guías turísticas de la ciudad era el de la afección de los barceloneses al teatro y la música, favorecida por el precio económico de las entradas, así como por el gran número de compañías que poseían teatro y la cantidad considerable de pequeños locales de aficionados. Esas guías señalaban, como un signo particular de los cafés de Barcelona, la posibilidad de comer y beber con el acompañamiento musical de un piano. Efectivamente, la música tenía, en esa época, una gran importancia

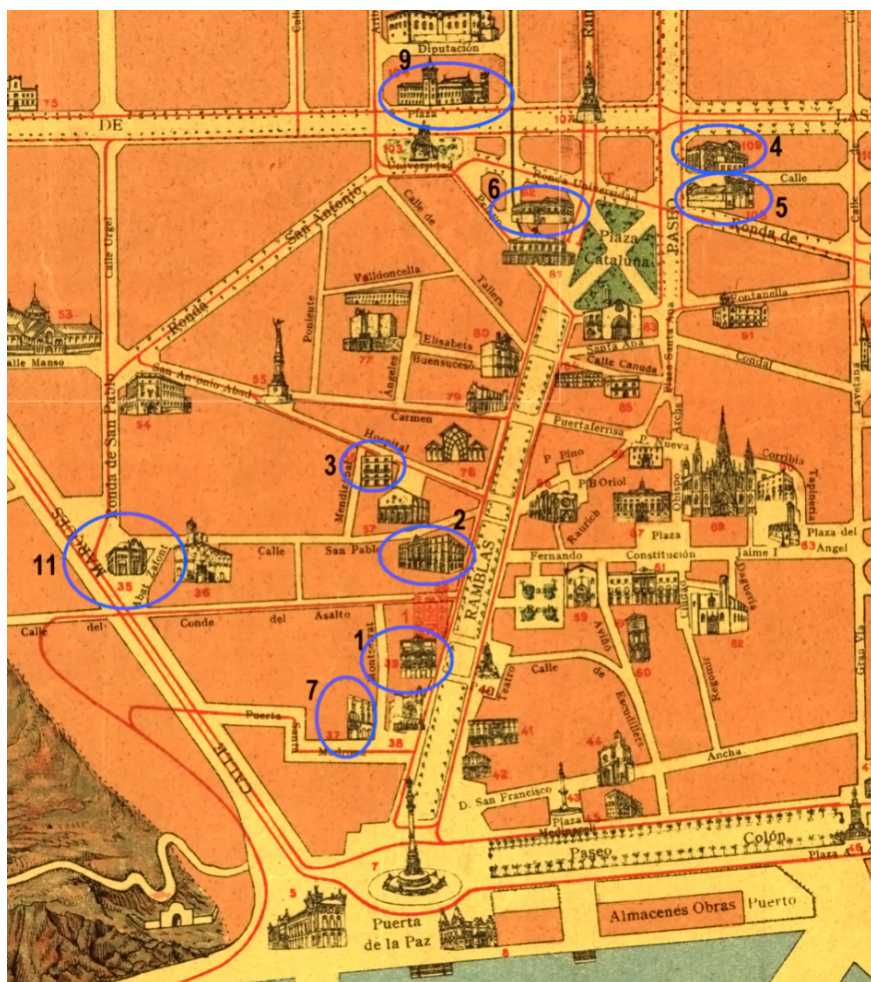


Imagen 1.1. Detalle del plano. Circuito teatral barcelonés, elaboración propia a partir del Plano Monumental de Barcelona: patrocinado por la «Atracción de Forasteros», 1907. Localización de gran parte de los números (teatros) del apéndice anterior (elaboración personal). Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Cartoteca Digital (<http://cartotecadigital.icgc.cat>).

social y era habitual que los cafés más elegantes compitieran con los teatros en la oferta de conciertos nocturnos a sus clientes.^[2]

[2] Los principales cafés concierto se situaban cerca de la Rambla, junto a los lugares de ocio de la burguesía: el «Edén Concert» en la calle Conde del Asalto (actual Nou de la Rambla), el «Alcázar Español» en la calle de la Unión, el «Palais des Fleurs» en la calle de Escudellers y el «Palais de Cristal» en la calle del Gínjol.

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

En 1904, los 12 teatros de la ciudad (promedio de un teatro cada 44 779 personas) sumaban un total de 23 494 butacas (véase «Circuito teatral barcelonés»), valor nada despreciable, aunque incluyamos en esta cifra la totalidad del circuito teatral (comercial, lírico, circense, cinematográfico, etcétera).

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

1.2 La emergencia del catalanismo político-cultural

A riesgo de simplificar demasiado, podemos decir que existen tres visiones generales sobre los orígenes del nacionalismo catalán (Casasas i Ymbert 2009, pág. 16). En primer lugar, la que lo retrotrae a la época moderna y la crisis del absolutismo español a principios del siglo XVII, crisis que, sin embargo, logró frustrar con las armas la aspiración catalana a un proyecto autónomo. En segundo lugar, la visión que sitúa el origen en el surgimiento de los estados liberales (siglo XIX), que aseguraría gradualmente a las burguesías un lugar fundamental en las estructuras dirigentes de esos estados. Desde una perspectiva cultural, resultó crucial la aportación – de rasgos románticos – de la

En el «Café Colón», el Salón de ventas y subastas y el «Salón New London», ocurrieron las primera proyecciones cinematográficas (Suarez Carmona 2007).

Renaixença (renacimiento cultural-lingüístico), acaecida en este período. La tercera visión concibe como antecedente la precedente y coloca el comienzo del catalanismo en la reacción al desastre de las pérdidas coloniales de España en 1898.

Como examinamos anteriormente, tanto la segunda como la tercera perspectiva señaladas se enmarcan en el contexto de modernización de la propia Cataluña, principal región industrializada de España. Es posible que esta circunstancia haya facilitado la *Renaixença* o Renacimiento catalán – definido muy sintéticamente – como un movimiento que buscaba el resurgimiento de la lengua y la cultura.^[3] En este sentido, según **Lucci (2012)**, págs. 427-428), la demolición del Parc de la Ciutadella, en Barcelona, se convirtió en uno de los hitos simbólicos y arquitectónicos que dieron comienzo a esta nueva época. La construcción de este parque – finalizado en 1717 – se había realizado con el objetivo estratégico de controlar a la capital catalana una vez que ésta cayó en manos de la monarquía borbónica de Felipe V, triunfante tras la Guerra de Sucesión Española (1700-1713). Un siglo y medio después, los proyectos para ensanchar los barrios de la ciudad – antes mencionados – a raíz de la creciente urbanización e industrialización, contemplaron el derribo de las murallas de la Ciutadella, lo que significó la recuperación de los territorios de esta fortaleza militar para la ciudad en su conjunto. La reconversión simbólica de este espacio, que había sido un enclave para el control político, cristalizó en un lugar de uso comunitario, el Parque de la Ciutadella, que lo devolvió efectivamente a la ciudad y suplantó las connotaciones de dominación externa por otras que ensalzaban visualmente los componentes constitutivos de la cultura catalana. Así, este lugar se convirtió en la vidriera continental de Barcelona como representante de la evolución peninsular al albergar la Exposición Internacional de 1880. Estos acontecimientos contribuyeron a que los catalanes se percibieran a sí mismos y fueran vistos como una sociedad que se abría al mundo desde valores de vanguardia que se reconocían en el pasado de Cataluña. Las conexiones con el resto de Europa, fundamentalmente Bélgica, Francia, Alemania e Inglaterra, fueron en aumento.

Con el término «catalanismo» nos referimos al pensamiento que propugnaba el reconocimiento de la personalidad catalana y que tenía

[3] **Balcells (1992)**, pág. 39) lo define como «la recuperación del catalán como lengua literaria, en la preparación del ambiente en que va a nacer el nacionalismo catalán (...). Cataluña va a conseguir en el curso del siglo XIX, que la lengua propia que continuaba siendo la única lengua popular, se convierta en una lengua literaria moderna».

como fin defender y afirmar la lengua, la tradición y las costumbres catalanas. Sobre esta base emergió el catalanismo político, como (Lucci 2009, pág. 13) conjunto de doctrinas y movimientos sociales y políticos que reivindicaban la singularidad política de Cataluña. En este aspecto político, es necesario señalar la existencia de distintos catalanismos. Desde la fase ochocentista del catalanismo cultural, ocurrió la coexistencia – no siempre fácil – de una opción conservadora y otra liberal, progresista o de izquierda. A partir de la Gran Guerra hubo un catalanismo que se enriqueció con el contacto con el socialismo (Unió Socialista de Catalunya) e, incluso, con algunos sectores del sindicalismo cenetista (Salvador Seguí). Este proceso culminaría con la creación de la ERC (Esquerra Republicana de Catalunya) en 1931 (Cassasas i Ymbert 2009, pág. 10).

La fuerza que el catalanismo adquirió desde fines del siglo XIX devino en un movimiento cultural y político que requirió – para su formulación – del servicio de intelectuales. Los años claves para entender este proceso de «politización de la etnicidad» (Gellner 2001), previo a la Gran Guerra, son: 1898, 1906, 1909 y 1914. Si retomamos la tercera visión sobre el origen del nacionalismo catalán, 1898 fue un momento clave en su despegue. En la coyuntura crítica del impacto de la pérdida de las últimas posesiones coloniales españolas (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), las diversas comunidades regionales (catalana, vasca y – de manera más lenta – gallega), comenzaron a plantearse como identidades nacionales alternativas. Para el caso catalán, significó el comienzo de un período de reacción contra la política española, en especial su modelo centralista liberal que no había acabado de consolidarse (Fuentes Codera 2011, págs. 127-128). Ante esta realidad, el logro de la autonomía podía ser una forma de modernizar la sociedad catalana, cuando no también, a través de esta última, la española (Cacho Viu 1998; Marfany 1996).

Antes del conflicto por el dominio colonial, en 1892, la Unió Catalanista^[4] había logrado aprobar las bases para la Constitución Regional Catalana (el primer proyecto de autonomía) reconocida, posteriormente, como las Bases de Manresa, lugar donde se acordaron. Luego de 1898, surgieron dos alternativas políticas concretas, diferentes a los

[4] Formada en Barcelona, en 1891, se trató de una confederación de corporaciones, asociaciones y centros catalanistas que surgieron como resultado de una serie de mítines promovidos por la *Lliga de Catalunya* y el Centro Escolar, para defender el derecho civil catalán (Balcells 1992, pág. 54).

partidos dinásticos que gobernaban tradicionalmente la política española: la Lliga Regionalista (1901) y el republicanismo lerrouxista. Ambas opciones se convirtieron, posteriormente, en actores centrales de la vida política catalana. Aquí comenzó un proceso de consolidación política del catalanismo regionalista, protagonizado por la Lliga, a través del diario *La Veu de Catalunya*, la pluma y las ideas de Enric Prat de la Riba. En 1906, a raíz de los famosos incidentes del *Cu-Cut!*,^[5] del 25 de noviembre de 1905, y el debate frustrado sobre la Ley de Jurisdicciones, se formó Solidaritat Catalana. Esta agrupación política heterogénea llevaría al propio Prat de la Riba a la victoria en las elecciones para la presidencia de la diputación de Barcelona. El éxito de su publicación «La nacionalitat catalana» lo convirtió en el «padre doctrinario» del acuerdo nacional (Cassasas i Ymbert 2009, págs. 199-200). En esta obra, planteó una teoría «imperialista» que «permitía pensar la nacionalidad catalana como una fuente de potencial poder e irradiación de valores hacia España y hacia una potencial Federación Ibérica» (Fuentes Codera 2011, pág. 132).

En apoyo al proyecto catalanista de la Lliga Regionalista, surgió el movimiento de intelectuales nucleados en torno al *noucentismo*,^[6] que hizo viable un proceso de institucionalización a través del sistema educativo y los medios de comunicación. Entre estas iniciativas, la del Institut d'Estudis Catalans (1907) fue la que alcanzó la mayor relevancia (Fuentes Codera 2011, pág. 137). Esta entidad se pensó, originalmente, para hacer frente al problema de la formalización de la gramática y la normalización del idioma catalán a través de una oferta de cursos (Villarruel 2011, pág. 182), además de centro promotor del saber sobre Cataluña (Balcells y Pujol 2002). Más allá de estos esfuerzos, la crisis de los acontecimientos asociados con la «Semana Trágica» (1909)^[7] quebró

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

[6] El término *noucentisme* (novecentismo) fue acuñado por el pensador catalán Eugenio d'Ors en un conjunto de artículos publicados a partir de 1906, donde proponía la idea de un arte social y cívico, superador del modernismo, el simbolismo y la estética romántica.

[7] Revuelta popular de signo antimilitarista y anticlerical que estalló en Barcelona en julio de 1909. El origen inmediato fue la oposición al relanzamiento de la

el acuerdo de Solidaritat Catalana en dos: mientras Francesc Cambó apuntaba a una política de intervención española, Prat de la Riba quería el logro autonómico para Cataluña. Finalmente, el 9 de enero de 1914 se celebró, en el Palau de la Generalitat, la asamblea general de las cuatro diputaciones catalanas con el objetivo de tratar la constitución de la Mancomunitat de Cataluña. Esta quedó definitivamente constituida el 6 de abril de 1914 con Enric Prat de la Riba como primer presidente.

1.3 La obra de Wagner en Barcelona

La afición por la música de Wagner fue también un elemento del modernismo catalán y recorrió un camino casi paralelo a la consagración del propio Wagner en Europa. La primera audición de una obra wagneriana en España (la «Marcha triunfal» de *Tannhäuser*) tuvo lugar en Barcelona, el 16 de julio de 1862, en el marco de los conciertos populares ofrecidos por los coros Euterpe, que dirigía el maestro y compositor catalán Anselm Clavé (1824-1874). Ante el éxito que obtuvo, la pieza figuró más de una vez en los programas de los conciertos de la Sociedad Coral Euterpe. Para la ocasión, se reunieron 60 coristas de la Sociedad Euterpe, 20 coristas del coro de tiples del Liceo, una orquesta de 60 profesores y 60 músicos de la Banda del Regimiento de la Princesa.^[8] Estos conciertos se realizaban en las fábricas textiles e incluso Clavé llevó a cabo la realización de un coro obrero, de manera que sus propias composiciones fueron susceptibles de ser cantadas por varias voces, por personas que no sabían lo que era el solfeo.^[9] La práctica coral tuvo un rol muy importante en el movimiento modernista catalán. Aviñoa (2005, pág. 118) señala que la aportación coral tenía el interés de propagar los valores sonoros en amplias capas de la población, a través de protagonistas activos: los cantores, sus familias,

aventura colonial marroquí, promovida por los intereses mineros en el Rif. Extraído y traducido de *Gran Enciclopedia Catalana*, disponible en <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0062317.xml>.

[8] *Eco de Euterpe*, n.º 154, 16/07/1962.

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

directamente afectadas por el movimiento, y la ampliación del público (véase imagen 1.2).

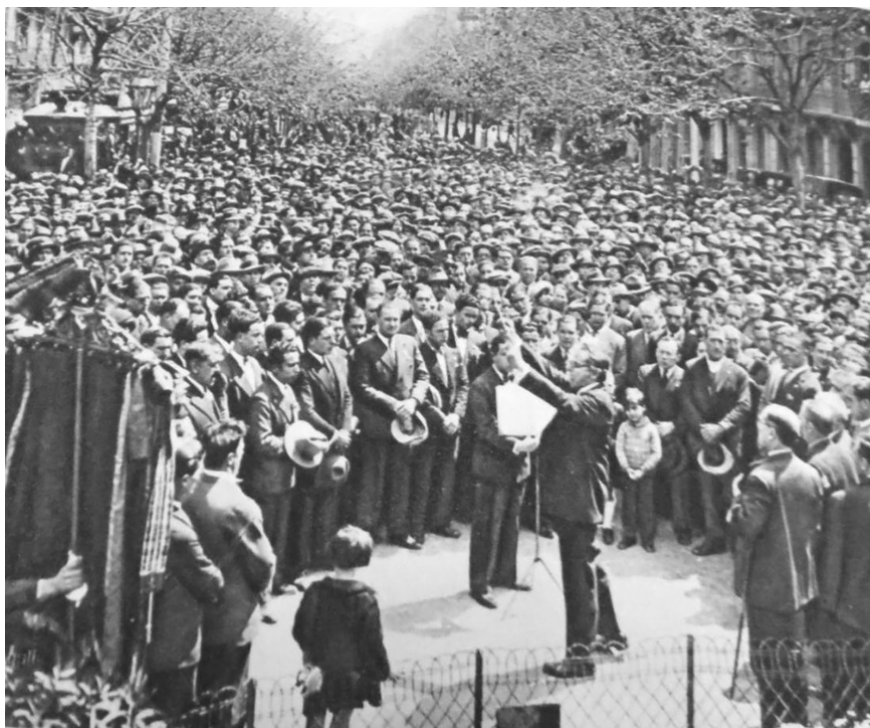


Imagen 1.2. Enric Morera dirigiendo un coro masivo. Fuente: Soldevila (1955, pág. 202).

En 1866, apareció, en Barcelona, *La España musical*, que puede ser considerado el primer periódico divulgador de la obra de Wagner en dicha ciudad. A través de esta publicación, «los barceloneses pudieron tener noticias de diversas particularidades de los estrenos de sus dramas en diversas ciudades, de la vida del músico alemán», e, incluso, de la defensa de la obra wagneriana (fuera para comentar el éxito de algunos estrenos o para afrontar a sus detractores) (Janés i Nadal 2013, págs. 22-24). Felipe Pedrell (Barcelona, 1841-1922)^[10] fue uno de sus redactores frecuentes. Posteriormente, en 1874, se formó la primera Sociedad Wagner, antecesora de la Wagneriana de inicios del siglo XX.

[10] Es considerado uno de los más ilustres compositores españoles del siglo XIX, por haber sido uno de los primeros en estudiar lo que se consideraba música folclórica española, por ejemplo, el flamenco.

Allí se reunieron los primeros wagnerianos, músicos, aficionados, intelectuales y editores, quienes ofrecieron la presidencia honoraria al propio Wagner, propuesta que este último aceptó (Janés i Nadal 2013, pág. 26). Se trataba de difundir el proyecto de construcción del teatro en Bayreuth y la formación de sociedades para ayudar a solventarlo.

Más tarde, Joaquín Marsillach Lleó, ^[11] un joven estudiante de medicina que, además, había conocido y tratado personalmente a Wagner, publicó, en 1878, un famoso escrito: *Richard Wagner. Ensayo biográfico y crítico*, que tuvo una gran repercusión, incluso fue traducido al italiano. Marsillach se inspiró en *El drama musical* de Edouard Schuré. El prólogo estaba escrito por su profesor y amigo, Josep de Letamendi. ^[12]

En 1882, se estrenó *Lohengrin*, bajo la conducción del maestro Josep Goula, compositor y director que más tarde emigraría a Buenos Aires. En 1892, en el desaparecido Teatro Lírico, el maestro Antoni Nicolau dio a conocer, en Barcelona, la gran escena de la Consagración del Grial de *Parsifal* y, en 1896, fragmentos de *El Anillo del Nibelungo*. A partir de esas fechas, comenzó en Barcelona un movimiento wagneriano que constituyó uno de los más curiosos fenómenos sociales de la ciudad condal (Dumesnil 1956). Los principales medios de difusión fueron – además de *La España Musical – Arte y Letras*, *Hispania* (donde escribió Joaquim Pena, crítico musical de quien hablaremos en el próximo apartado), *Ilustración Musical Hispanoamericana* y *La música ilustrada Hispano-Americana*, además de los diarios *La Publicidad* y *La Vanguardia*.

El rasgo wagneriano del modernismo catalán quedó marcado, en lo arquitectónico, con la edificación del Palau de la Música ^[13] en Barcelona (1908), construido por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner como sede del Orfeó Català, y financiado con fondos procedentes de una suscripción popular. Aunque el origen concreto del edificio residió en una entidad coral, el Palau fue «la cristalización de una serie de elementos

[11] Primo segundo de Josep Lleó Nart. Presidió la delegación catalana del Patronato del Festival de Bayreuth, creado por Wagner para costear el estreno de *Parsifal*.

[12] «La aparición de Ricardo Wagner deducida de la naturaleza del arte teatral» es el título de la carta-prólogo al libro de su discípulo (Janés i Nadal 2013, pág. 57). En 1878, el referido prólogo fue traducido al alemán a instancias del propio Wagner para ser publicado en las *Bayreuther Blätter* (periódico oficial del teatro wagneriano construido en Bayreuth) (Suñé 1999, págs. 4-5).

[13] De esta época, data cierto enfrentamiento con el Teatro del Liceu, ya que el Palau surgió como alternativa al primero.

sociales y culturales: el resurgir de la colectividad, la recuperación de la identidad política, el afianzamiento económico, la exaltación de una ideología vitalista, y la nueva concepción del hecho artístico, fundamentado en la total integración de las artes» (Muntada y Teresa 1991). Así, en la boca del escenario se contraponen la alegoría de la canción popular catalana – el busto de Anselm Clavé – y la evocación de la música moderna a partir de una Walkyria que termina en el busto de Beethoven. En la fachada de este edificio modernista, se encuentra un busto de Wagner, seguido de los de Bach, Beethoven y Palestrina.

Según señala Janés i Nadal (2013, pág. 277), la influencia de Wagner fue muy plural en la sociedad barcelonesa, tanto, que, en algunos momentos de euforia, justificó la denominación de «ciudad wagneriana». «Wagnerismo y Cataluña representaban entonces la misma cosa» (Infesta y Mota 2008, pág. 76). Se había conformado una «consciencia wagneriana barcelonina» [sic] (Valls 2013, pág. 7). El ferviente entusiasmo de las primeras décadas del siglo XX, de la mano del accionar de la Asociación Wagneriana, dio lugar a la aparición de revistas, publicaciones literarias y pictóricas inspiradas en su obra, ensayos, escritos de los más importantes artistas e intelectuales, y críticas de las representaciones en el Liceu y el Palau. «Wagner aparecía como la encarnación del arte y no solo de la creatividad musical» (Sobrequés i Callicó 2013, pág. 13). Este entusiasmo traspasó el campo intelectual y artístico: podemos rastrear su presencia también en la vida popular de la ciudad:

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

Sin embargo, para difundir en Barcelona la obra de Wagner, la Asociación Wagneriana se topó con un gran obstáculo: el público burgués del Liceu – la autoridad artística de la ciudad – que arribaba tarde a la función, miraba con sus binoculares todo menos el escenario y estimaba más las cantantes líricas italianas (Janés i Nadal 2013, pág. 147). De

todos modos, y frecuentemente, el drama wagneriano fue utilizado por la alta burguesía para marcar su distinción y ello motivaba la caracterización de esta clase como snob por parte de quienes creían comprender verdaderamente y en términos artísticos dicha obra (músicos, artistas o pequeños burgueses). En palabras de Pere Coromines: «la razón es que el grueso del público y sobre todo el que forma nuestra burguesía, suele cubrir tímidamente su gusto musical con una capa de snobismo. Mientras predica que Wagner es un gran músico, no se fastidia yendo a [ver] *Parsifal*» (Janés i Nadal 2013, pág. 148).

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

«(...) el Wagnerismo era la alternativa superadora de la incultura colectiva, tenía entonces una proyección social que traspasaba el hecho artístico. El arte total wagneriano era la redención y el proyecto de vida para la Humanidad, y el camino de regeneración para una España que vivía las consecuencias de la derrota de 1898, (...) aparecía, por tanto, como la salida cultural y artística que habría de potenciar el renacimiento colectivo de un país en decadencia política y moral» (Sobrequés i Callicó 2013, págs. 12-13).

La wagnerofilia también se fundamentaba, entonces – entre otros motivos – en la propuesta de «obra de arte total», como camino idóneo para crear un teatro lírico nacional (Cerdà i Surroca 1999, pág. 5). Por otra parte, las tramas argumentativas de los dramas, sobre todo en el caso de *Parsifal* (que transcurre parcialmente en el castillo de Montsalvat, norte de España), permitían interpretar la idea de un norte hispano espiritual y culturalmente diferente, identificado con el resto de Europa, y remontarse al medioevo para fundamentar la existencia de una nación catalana.

La visión del arte wagneriano como un arte revolucionario se asienta en su proyecto de «obra de arte total» u «obra de arte del futuro» y las innovaciones técnicas musicales que propuso el compositor alemán, como la «melodía sin fin», la introducción de disonancias y el *leitmotiv*, entre otras. Estas últimas marcaron la apoteosis del sistema tonal que se usaba hasta entonces en la tradición occidental compositiva y permitieron la búsqueda, más allá de esos límites, por parte de las vanguardias posteriores, como la propuesta de una música multitonal (el impresionismo de Claude Debussy) o atonal (el dodecafonismo de Arnold Shönberg). La obra de arte total apuntaba a integrar música,

escena (drama) y poesía (palabra) en una unidad armónica. El «drama musical» buscaba revertir el protagonismo de la voz humana en la ópera para lograr que fuera solo un instrumento más de la orquesta. El propio Wagner es reconocido en la historia de la música como «compositor poeta», porque es uno de los pocos creadores de teatro musical del siglo XIX que también ha escrito sus libretos (Salmeron Infante 2013, pág. 48). En la crítica al arte de su tiempo, «Wagner se vuelve al modelo griego en el que el teatro tenía una función catártica de las penas individuales y a la vez una función integradora de la comunidad en su conjunto. El artista se limita a dar forma consciente a lo que en forma inconsciente está ya en el pueblo» (Castrillo y Martínez 2000, pág. 371). En suma, existe una vinculación con el imaginario de la Revolución Francesa en lo relativo a un diagnóstico pesimista de su tiempo, un Ancien Régime del arte y la ópera, en particular, que era preciso transformar, y un pueblo/público que debía hacerse soberano.

Por otro lado, la noción de Wagner como revolucionario social se encuentra, fundamentalmente, en su participación en la revolución sajona de Dresde de 1848-1849, su posterior exilio y sus escritos políticos. Dicho episodio de agitación constitucional en favor de una reforma liberal, que formó parte de una oleada revolucionaria en toda Europa (la «primavera de los pueblos»), ha sido relatado por el escritor irlandés (de filiación socialista) George Bernard Shaw en su libro *El perfecto wagneriano* (1922, págs. 47-48). En esta obra, Shaw analizó *El Anillo del Nibelungo* como una alegoría del colapso del mundo capitalista e industrial por sus propias contradicciones. En el archivo de la Asociación Wagnerina de Buenos Aires, encontramos un ejemplar de la primera edición porteña de esta obra a cargo de la editorial Tor.^[14]

La revolución tenía que hacerse en el arte para que trascendiera a lo social.^[15] Según algunos autores, el espíritu de Vormärtz (etapa

[14] Fundada en 1916 por el inmigrante catalán Juan Carlos Torrendell, existió hasta 1971. Fue responsable de numerosas ediciones, muchas de ellas con la premisa de editar autores clásicos a bajo costo.

[15] Señala Wagner: «Compuse “La obra de arte del futuro” en una época en la que ciertos acontecimientos sobrecogedores de mi vida me habían tenido largo tiempo alejado del ejercicio de mi arte, una época en la que (...) mi espíritu se dispuso a investigar a fondo algunos problemas del arte y de la vida que hasta entonces me resultaban enigmáticos. Yo había vivido la revolución y había notado con cuán increíble desprecio la veían nuestro arte público y sus instituciones, de modo que la victoria total, la revolución social, parecía tener en la mira la destrucción total de tales instituciones (...). Hube de descubrir (...) el espíritu de dichas instituciones públicas, a saber: la conciencia de que las instituciones y mayormente el teatro, y en especial el teatro de ópera, en su

anterior a la revolución del 48) y la versión izquierdista de la dialéctica hegeliana marcaron al compositor alemán durante toda su vida (Deathridge y Dahlhaus 1985, págs. 70-71). Además de Shaw, hubo una larga lista de aficionados en Gran Bretaña, provenientes del mundo literario: Oscar Wilde, A. C. Swinburne, James Joyce, T. S. Elliot, Ford Madox Fox, Virginia Woolf, etcétera. En Francia, el político socialista Jean Jaurès (1859-1914) señaló, en la conferencia *L'art et le socialisme*, que lo que había hecho Wagner era transcribir, en una concepción artística, la idea política del comunismo, «fusionando todas las energías humanas» en «un conjunto, una armonía, una unidad, un mundo» (Sazbón 2009, pág. 26).

La concepción de Wagner como anarquista puede leerse, al menos, de dos modos: a partir de su acción política o de su estética. En el primer caso, se fundamenta por su amistad con Bakunin, sus lecturas y escritos políticos, por ejemplo, en su autobiografía, da muestras de sus simpatías al mencionar la lectura de Proudhon *¿Qué es la propiedad?* (Wagner 1944, pág. 433). En el segundo caso, por la estructura de sus obras (la «melodía sin fin», por ejemplo), las temáticas y la equiparación que algunos autores hicieron de su personaje Sigfried con la personalidad de Bakunin. Finalmente, ¿por qué Benjamin Tucker, Max Nordau, Ford Madox Ford, H. S. Chamberlain y Henry Adams asociaron a Wagner con el anarquismo? Para G. B. Shaw se debe a que en *El Anillo...* pueden encontrarse varios conceptos favoritos del anarquismo: libertad, liberación, individualismo, comunidad, revolución, destrucción (Van der Veer Hamilton 1993, pág. 181).

1.3.1 La Asociación Wagneriana de Barcelona

En 1870, el compositor alemán había tenido la idea de edificar un teatro que se ajustara exclusivamente a la presentación de sus obras, en especial para la ejecución integral de la trilogía *El Anillo del Nibelungo*, considerada, posteriormente, como su obra maestra. En Bayreuth,^[16] logró emprender su proyecto. En primer lugar, solicitó un subsidio al canciller Otto Von Bismarck. Ante la negativa de este, y las dificultades en la obtención de fondos para construir el deseado Teatro y el Festival de Bayreuth, su amigo íntimo, Emil Heckel, editor y empresario musical, le sugirió que promoviera sociedades adicionales para ayudar a

conducta respecto del público siguen tendencias con las que el arte genuino y el verdadero artista no tienen ni lo mínimo en común» (Wagner 2011, pág. 166).

[16] Bayreuth fue la ciudad de Baviera elegida para emplazar el teatro que Wagner proyectaba.

financiarlo. Wagner puso en marcha esta idea y la primera Asociación Wagneriana^[17] fue creada en Mannheim (Alemania), en 1871, un año después del estreno del drama musical *La Walkyria*,^[18] en Múnich. En 1872, las sociedades se establecieron en Viena, Berlín, Leipzig y Londres. Ese mismo año, el compositor y su familia se trasladaron a Bayreuth para presenciar y dirigir la realización del proyecto. Solo cuando el rey Luis II de Baviera adelantó el capital que faltaba para dar cima al proyecto, pudo inaugurarse el Teatro en agosto de 1876 con el estreno de la célebre trilogía (*De la Guardia* 1912, pág. 23). En lo musical, el acontecimiento fue exitoso, pero el balance financiero fue tan desastroso que hasta 1882 no se pudo organizar un nuevo festival.

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

En Barcelona, fueron varios los espacios de sociabilidad que propiciaron la formación de una Asociación Wagneriana. En enero de 1900, se fundó, en Barcelona, el semanario *Juventut*, dedicado al arte, la literatura y la ciencia, que contó con la colaboración de eminentes personalidades del mundo cultural de la época. En ocasión de las representaciones liceístas, el crítico musical Joaquim Pena publicó en esta revista, una serie de artículos donde realizaba una severa crítica a las ejecuciones por parte de artistas y dirigentes. Estos artículos generaron una polémica entre sus defensores y detractores. Al mismo tiempo, Antonio Ribera, Salvador Vilaregut y, muy especialmente, el propio Pena, escribieron, en la mencionada publicación, una extensa nota sobre los Festivales de Bayreuth, que se celebraban desde el año 1876, y sobre

[17] Del alemán Wagner Verein, Richard Wagner Verband o del inglés, Wagner Society.

[18] *Die Walküre*, primera parte de la trilogía con prólogo (como hemos apuntado, de acuerdo a la intención del propio Wagner de imitar la estructura de las tragedias griegas) o según la denominación posterior, segunda parte de la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*.

las notables versiones realizadas en el Teatro del Príncipe Regente de Munich:

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

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

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

[19] *La Publicidad*, 21/10/1901, citado por Janés i Nadal (2013, pág. 80).

Gats fueron los espacios de sociabilidad que propiciaron la formación de la Asociación Wagneriana.^[20]

Para Vilaregut, la entidad se planteó como una fundación artística, no solo musical, ya que – para ellos – el arte de Wagner era integral, es decir que, además de considerarlo como músico, lo consideraban también como poeta dramático y pensador. La misión de la Asociación Wagneriana de Barcelona [en adelante, AWB] era más educativa que recreativa y, en lugar de lograr simplemente la ejecución de las obras, se proponía profundizar en su estudio para descifrar y propagar su significado (Suñé 1999, pág. 9). Según los primeros artículos del estatuto, sus objetivos eran – además de prohibir los juegos, debido a que muchas asociaciones musicales en tiempos pasados habían devenido en casinos – :^[21]

A. Estudiar a conciencia la obra wagneriana por medio del análisis poético, musical y filosófico de las obras escénicas y teóricas de Ricardo Wagner y también todas las que directa o indirectamente hayan tenido influencia o hayan sido una derivación.

B. Preparar la realización práctica de la mencionada obra, fomentando la formación de artistas catalanes aptos para su ejecución, por medio de una escuela de canto y declamación, en catalán, donde se enseñe el estilo de la interpretación del drama lírico.

C. Propagar y desarrollar las ideas wagnerianas, inculcando la afición a su estudio por medio de traducciones de las obras de Wagner y de sus mejores comentarios y fundando una revista wagneriana.^[22]

Aviñoa (2005, pág. 118) señala que dicha entidad removió los ambientes culturales de la ciudad al implicar a los músicos profesionales, la burguesía ilustrada, los artistas y los profesionales liberales, según se puede comprobar en el listado de socios protectores, fundadores y corresponsales. Buena parte de los propósitos antes mencionados fueron alcanzados, en especial los referentes a la divulgación y el estudio de la obra de Wagner (conciertos, audiciones, conferencias, estudios ensayísticos), la promoción de una escuela de canto y la traducción de los libretos a la lengua catalana, además de transcripciones de partituras

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

[21] De la misma manera, el Casal Català de Buenos Aires prohibirá el alcohol y los juegos en sus estatutos. Véase capítulo 2.

[22] *Estatuts de l'Associació Wagneriana*, artículo 1, citado por Aviñoa (2005, pág. 117).

para canto. Según **Cerdà i Surroca** (1999, pág. 5), Joaquim Pena tradujo, junto a Zanné, Xavier Viura y Josep Lleonart i Maragall, los libretos de las óperas del compositor alemán a la lengua catalana.^[23] A estos nombres, añadimos los de Antoni Ribera, Salvador Vilaregut, Joan Maragall y Anna D'Ax (Nuria Sagnier) (**Janés i Nadal 2013**, págs. 189-250).

Algunos de estos catalanes, activos wagnerianos en Barcelona, continuaron su pasión musical en Buenos Aires, en busca de otros horizontes de inserción socioeconómica y cultural, abiertos a las novedades: Jerónimo (Geroni) Zanné, Josep María Pena (hermano de Joaquim), Ignacio Paris, Pablo Henrich, Josep Lleonart Nart (padre de Josep, Concepción y Mercedes Lleonart Giménez), Benito Canamasas, Pedro Solanes, Ramón Guitart, Ramón Soler, Bartolomé Roca (padre de Mercedes y Enriqueta Roca), Francisco Martorell, Juan Ardit, Manuel Trepát, entre otros. A lo largo del presente libro, se encontrarán constantes referencias al accionar de gran parte de ellos y ellas.

1.4 Buenos Aires cosmopolita

Cuando este grupo de inmigrantes catalanes arribó a Buenos Aires, la elite gobernante argentina se abocaba a la construcción de una capital que permitiera la consolidación de un Estado nacional integrado a un orden internacional. En esta fáustica vorágine, ¿cuáles fueron los espacios de sociabilidad donde se formó una cultura musical vinculada a las ideas wagnerianas a comienzos de siglo XX? ¿Qué condiciones materiales y simbólicas ofrecería a los aficionados catalanes para desarrollar su pasión musical?

La conversión de la capital argentina en una ciudad moderna, es decir su «metropolización», tuvo como uno de sus factores fundamentales el ingreso de grandes contingentes inmigratorios que, sumados a los habitantes nativos (parte de ellos provenientes del interior de la provincia de Buenos Aires), conformaron una sociedad culturalmente heterogénea. Entre 1895 y 1909 (catorce años), la población total de Buenos Aires prácticamente se duplicó. Este crecimiento fue un fenómeno sin precedentes en Argentina, en cuanto a la magnitud del cambio operado, transformación comparable a la que vivían las grandes urbes

[23] Por ejemplo, entre 1901 y 1906, se tradujeron y publicaron las siguientes versiones al catalán: *El Capvespredels Déus* (Zanné y Ribera); *L'Or del Rhin* (Vilaregut y Ribera); *La Walkyria* (Viura y Ribera); *L'Holandès Errant* (Viura y Ribera); *Siegfried* (Viura y Pena); *Els Mestres Cantaires de Nuremberg* (Viura y Pena); *Lohengrin* (Viura y Pena); *La Posta dels Déus* (Viura y Pena); *Rienzi* (Viura y Pena); *Tristany i Isolde* (Zanné y Pena), (**Janés i Nadal 2013**, pág. 91).

como Londres, París, Berlín o Nueva York, ciudades tomadas como modelo en los propios censos municipales para ejemplificar la trascendencia de las mutaciones urbanas. De 1904 a 1909, es decir en cinco años, la población extranjera de la Capital Federal creció en 133 335 almas, cifra que fue ampliamente superada en los siguientes cinco años (de 1909 a 1914), con un total de 203 295 extranjeros más.

La ciudad de Buenos Aires quedó delimitada espacialmente por una matriz dual (la grilla y el parque), que aseguraba la integración de los inmigrantes y que delimitaba, a su vez, los lugares para las elites así como los espacios de sociabilidad burguesa (Gorelik 1998). Esta segregación espacial – estudiada por Scobie (1986) en términos de un norte que se hacía rico y un sur que se empobrecía – fue percibida por muchos contemporáneos en torno al Centenario de la Revolución de Mayo y expresada en términos simbólicos como la existencia de una ciudad dual: la europeizada y cosmopolita y la abigarrada de extranjeros y conflictos laborales (Vallinoti 2007). Símbolo de la primera fue la construcción de la avenida de Mayo, cuya semejanza con un bulevar parisino fue señalada por el periodista francés Jules Huret en el censo municipal de 1909: el aire parisino se mezclaba en esta avenida con el carácter social español aportado por el teatro y la zarzuela.^[24]

Cambios sociales, transformaciones urbanas, diversidad cultural, variables que llevaron a los miembros de las elites criollas tradicionales a evocar con nostalgia el pasado y cuestionar el presente de una ciudad que se juzgaba mercantilizada, postura inmortalizada en la obra literaria *La gran aldea* de Lucio V. López (1884). Los jóvenes, progresistas y liberales,^[25] identificados frecuentemente como la Generación del ochenta por haber vivido su juventud durante la época de organización definitiva de la nación argentina (gobierno del general J. A. Roca) y su Capital Federal, dieron el primer paso en la profesionalización de las prácticas artísticas y/o científicas al impulsar instituciones, tertulias, actividades literarias, musicales y plásticas. Reconocidos por esta última labor, conviene no exagerar su papel en los procesos de autonomización de las esferas artísticas y culturales, en cuanto que la disociación con lo político-partidario aún no formaba parte de un clima

[24] «Buenos Aires. Premières impressions d'un étranger» (Censo Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1909, p. 489).

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

de época (muchos de ellos ejercieron cargos públicos). En este sentido, en las últimas décadas existe una tendencia a abandonar el uso de la expresión Generación del ochenta (Bruno 2007, pág. 157) por denominaciones como «liberales reformistas» (Zimmermann 1995), «patriotas, cosmopolitas y nacionalistas» (Bertoni 2001), «primeros modernos» (Malosetti Costa 2001), «representantes de la cultura científica» (Terán 2012), etcétera.

El surgimiento del Ateneo en 1892 señaló la transición y conjunción de viejas y nuevas prácticas artísticas a partir de su composición intergeneracional y el abrigo que le otorgó a diferentes posturas y posiciones estéticas e ideológicas. De hecho, este nuevo espacio se presentó como una oportunidad para recibir y difundir las novedades artísticas europeas, sin dejar de lado, al mismo tiempo, la preocupación por el fomento de una cultura nacional. Según Malosetti Costa (2001, págs. 347-353), una de las novedades más relevantes que introdujo el Ateneo en la vida letrada porteña fue que además de nuclear a varias generaciones de artistas plásticos,^[26] científicos, filósofos, escritores y músicos, otorgó carácter público a sus actividades y debates. Los fundadores del proyecto habían convocado a representantes de variadas disciplinas artísticas para darle solidez y aprovechar las redes relacionales ya conformadas por ellos. Para el caso de los músicos, estos se apoyaron en la creación paralela del Conservatorio de Música de Buenos Aires, dirigido por Alberto Williams^[27] – quien integraba el Ateneo – desde 1893 (Bibbó 2014, pág. 232). Ello daría lugar al surgimiento paulatino de una miríada de instituciones privadas que ofrecieron sus servicios de enseñanza, motivadas por la valoración de la necesidad de una educación artística por parte de las burguesías en ascenso. De todos modos, como señala Guilla-món (2018), el proceso de profesionalización se había iniciado durante la etapa conocida como la «feliz experiencia» rivadaviana (1820-1824), por fuera de lo estrictamente institucional.

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

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

La preocupación de la dirigencia política por lograr cohesión social frente al hecho inmigratorio incentivó el debate intelectual sobre la definición de una nacionalidad. La educación pública se pensó, entonces, como una necesaria pedagogía cívica (Lionetti 2007), que permitiría generar una conciencia uniforme de pertenencia a una comunidad nacional. El 1 de febrero de 1881 se fundó el Consejo Nacional de Educación [en adelante, CNE] y al año siguiente se convocó el Congreso Pedagógico para diagnosticar y definir la acción de los poderes públicos en materia educativa. El CNE, como órgano oficial del estado, se preocupó de limitar la autonomía que habían obtenido algunos grupos de inmigrantes en materia educativa y generar una serie de símbolos y prácticas de identificación con la nación argentina (Bertoni 2001). Para ello, fue necesario definir uno de los rasgos que, por entonces, era considerado fundamental en la definición de la nacionalidad: el idioma. El debate principal enfrentó – sobre la base del acuerdo del requisito de un único idioma – a quienes sostenían la idea de un idioma nacional preexistente – el castellano en el seno de una unidad hispanoamericana y porque se trataba de la prestigiosa lengua de Cervantes – como Miguel Cané o Ernesto Quesada, frente a los que formulaban un idioma nacional en formación, en cuanto que se producía en una nación también en proceso de construcción (el más representativo de esta corriente fue Luciano Abeille) (Saytta 2011, pág. 13). A partir de 1900, se organizó el Congreso Pedagógico Popular y, desde entonces, una de las preocupaciones centrales del CNE fue la de conocer los distintos modelos educativos europeos mediante el encargo de tales tareas a pedagogos, abogados, intelectuales y reconocidas figuras de la cultura, cuyos viajes más célebres fueron los de Carlos Octavio Bunge (1899, su informe fue publicado posteriormente bajo el título *El espíritu de la educación*) y, más tarde, en 1909, Ricardo Rojas (publicado como *La restauración nacionalista*).

Con las innovaciones y la reciente formación de un público lector – a partir de las referidas políticas estatales extensivas de educación pública – surgieron nuevos medios de expresión en la producción de revistas, libros y periódicos. Apareció entonces la figura que comenzó a transformar esa realidad descripta por Quesada: la del escritor-periodista que podía vender su trabajo intelectual en un incipiente mercado cultural. Asimismo, como señala Ansolabehere (2014, pág. 178), las redacciones de las publicaciones que circularon en Buenos Aires fueron espacios de sociabilidad intelectual (además de las tertulias, bares y cafés). De hecho, el periodismo y el empleo en una oficina gubernamental fueron las fuentes de ingreso alternativas para quienes no contaban con

medios de subsistencia propios. *Caras y Caretas*, fundada en 1898 por Eustaquio Pellicer, José Álvarez (Fray Mocho) y Manuel Mayol, impulsó cambios periodísticos duraderos que reaparecieron tanto en los numerosos semanarios que reprodujeron su modelo, como en los suplementos semanales de los grandes diarios y revistas culturales de los años veinte (Saytta 2011, pág. 17).

El año 1898 no solo fue una fecha de gran importancia para la historia española y estadounidense, sino también para el llamado modernismo hispanoamericano,^[28] que tuvo uno de sus espacios fundamentales en Buenos Aires. Esta fecha marcó la partida a España del poeta nicaragüense Rubén Darío (había llegado en 1893 como cónsul honorario del gobierno de Colombia), como corresponsal del diario *La Nación*. Darío recordaba, en su autobiografía, su paso por la sociabilidad intelectual porteña: el *Círculo Científico Literario*^[29] o el ya mencionado Ateneo, admitía su predilección por los nuevos espacios públicos como los cafés y cervecerías, donde se podía hacer vida nocturna con los «jóvenes de letras». Revelaba entonces que *Prosas profanas* (una obra considerada fundacional para el modernismo), había sido escrita en diferentes espacios porteños, «ya en la redacción de *La Nación*, ya en las mesas de los cafés, en el Aue's Keller,^[30] en la antigua casa de Lucio, en la de Monti» (Darío 1976, pág. 110, citado por Ansolabehere 2014, págs. 166-167). Así, a fines de siglo, los cafés, tabernas y cervecerías se habían convertido – como vimos para el caso europeo – en los espacios de sociabilidad cultural más transitados por artistas e intelectuales.^[31] En cierto sentido, la posibilidad de circulación entre las asociaciones artísticas formales preexistentes y estos nuevos ámbitos informales señalaba la ampliación del campo intelectual porteño, el incremento de

[28] En España, un aspecto muy analizado ha sido la relación entre el modernismo y la Generación del 98, minimizando el origen latinoamericano del movimiento. En esta coyuntura, los modernistas hispanoamericanos se acercaron a España en solidaridad con su derrota, abonando en algunos casos la concepción del enfrentamiento entre una nación heredera de la ancestral cultura latina (España), frente a otra, anglosajona y bárbara (Estados Unidos).

[29] El *Círculo Científico Literario* y la Academia Argentina de Ciencias y Letras fueron las instituciones donde se expresaron las dos tendencias intelectuales más importantes de ese momento (Lauria 2014, pág. 92).

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

[31] La presencia creciente de estos establecimientos mostró un ritmo ascendente, si bien no proporcional al aumento poblacional. El Censo de Policía computó la existencia de 523 despachos de bebidas y cafés en 1870, para llegar a la cifra de 1 097 en 1914 (un aumento de alrededor de 2,09 veces), (Gayol 1993, 2000).

su autonomía relativa respecto de la política (Altamirano y Sarlo 1983) y el paso del «letrado» (una figura decimonónica relacionada con los «notables») al «escritor artista», que dedicaba íntegramente su vida al arte (Rama 1998, págs. 83-101). En estos ámbitos, también ocurría y se formaba una cultura musical en los debates intelectuales y discusiones sobre su diagnóstico, proyecciones, novedades, protagonistas y, también, probablemente, se ejecutaba y escuchaba.

1.5 La inmigración catalana en Buenos Aires

Los procesos de modernización tanto en Cataluña – y Barcelona en particular – como en Argentina, con su epicentro en Buenos Aires, impactaron directamente en nuestro sujeto de análisis: nos referimos a la emigración española y, en especial, a la catalana, hacia las tierras australes de Sudamérica. La emigración española a Argentina formó parte de la tendencia mundial de desplazamientos masivos de personas que ocurrió desde mediados del siglo XIX hasta la Gran Depresión del treinta y que hundió sus raíces en la conjunción de cinco revoluciones: la demográfica, la liberal, la agrícola, la industrial y la de transportes. Más allá de las condiciones sociales, económicas y políticas de España, su emigración no puede comprenderse sin atender este aspecto macroestructural (Moya 2004, págs. 25-57). Por otra parte, las zonas industrializadas o protoindustrializadas de la Península Ibérica fueron las primeras en estimular tanto la migración interna (atracción y desplazamiento de mano de obra), como la transoceánica, al generar nuevas demandas y deseos, sobre todo, en la población joven (Moya 2004, págs. 43-47).

En el caso de la colectividad catalana de Buenos Aires, en 1850, estaba compuesta por no más de setecientas personas. A partir de allí, y en las décadas siguientes, su incremento fue rápido, llegando a las 20 mil o 25 mil en 1910-1913, sin contar sus descendientes argentinos (Fernández 2010, pág. 164). Desde mediados del siglo XIX, los catalanes impulsaron una serie de asociaciones diversas: mutuales, religiosas, recreativas, corales, artísticas, etcétera. Entre ellas, destacó por su importancia la Asociación de Socorros Mutuos Montepío de Monserrat de Buenos Aires, fundada en 1857.^[32] En sus primeros tiempos, la asociación atendió los imperativos de asistencia social, médica y ayuda

[32] Según Fernández (2011, pág. 2), la aparición temprana de esta entidad «podría explicarse por el arraigo que ya había alcanzado el socorro mutuo entre los obreros de Barcelona y por el perfil socio-ocupacional diversificado que presentaba la colectividad catalana de la capital argentina y que se trasladó al Montepío». Ese mismo año se creó también la Asociación Española de Socorros Mutuos,

mutua que aquejaban a catalanes y baleares. Esta circunscripción regional fue un rasgo inédito del incipiente movimiento asociativo mutual, gestado por fuera de un Estado nacional que aún no se consolidaba y que, por ende, no existía ante los requerimientos sociales de sus nuevos habitantes (Devoto 2003, pág. 244). Más allá de su propósito asistencial, el Montepío incentivó el sentimiento de camaradería entre los catalanes al ser «durante casi treinta años la única referencia institucional para los catalanes de Buenos Aires, por lo que también alentaba su cohesión interna y promovía sus contactos sociales» (Fernández 2011, pág. 6). Como señala Jensen (2008, pág. 132), la identificación con Cataluña no provino, en sus inicios, del uso de la lengua, sino de la apelación a la Virgen de Monserrat, proclamada, más tarde, patrona de Cataluña por el Papa León XIII.

En 1876, apareció el primer periódico en lengua catalana denominado *L'Aureneta*, fundado por el doctor Antoni de Pàdua Aleu.^[33] Esta publicación (primera fuera de Cataluña) osciló entre la defensa del provincialismo y un catalanismo regionalista compatible con la pertenencia al Estado español. Sin embargo, en ese presente histórico, la reivindicación de autonomía para una región española era una novedad. Un año después, Aleu impulsó el Club Català, antecedente inmediato del Centre Català. Este club cubrió las necesidades de ocio, esparcimiento, deporte, arte y cultura de los catalanes residentes en Buenos Aires (Segura y Solé i Sabaté 2008, pág. 24). A este momento también corresponde la fundación de dos asociaciones corales: Sociedad Coral Barcino y Sociedad Coral Catalana Esmeralda Cervantes. Desde una mirada retrospectiva, la propia de un testigo y protagonista crítico – y con una postura personal – respecto a la sociabilidad catalana de entonces, Theodor Banús i Grau (adherente a la fundación del Casal en 1908, como veremos en el capítulo siguiente), señalaba que estas sociedades:^[34]

«Comprendían las relaciones de orden social, las distracciones propias de aquellas instituciones. Y al decirlo así, no queremos cargar contra los compatriotas que las formaban, porque no podía ser de otra manera. Eran hijos de su tiempo, como todas las sociedades de cada uno de los pueblos, villas, o ciudades donde habían nacido, que fuera de contadas excepciones, estaban faltas de ideales, y eran las

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

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

[34] Traducción propia.

consabidas Constanca, La Violeta, casi todas de una Cataluña provinciana. A veces con el pomposo nombre de “Ateneo”, la finalidad de ellas era el recreo, el lema “café copa y puro”, la distracción, el juego, y como la única aspiración más elevada, de tanto en tanto, la función de teatro, casi siempre de poca categoría» (Banús i Grau 1938, pág. 10).

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

El Centre incrementó sus prestaciones, pero mantuvo una situación financiera endeble, debido a la necesidad de alquilar una propiedad para la sede social, es por ello que enfrentó órdenes de desalojo y cambios de domicilio. La tranquilidad llegó en 1889 cuando Lluís Castells y su esposa Elisa Uriburu donaron al Estado español un terreno situado en la calle Chacabuco 863-875 (Rocamora 1992, pág. 63), donde se construyó un edificio de tres plantas que albergaría la Casa de España, el Centre y el Montepío.^[35]

A comienzos del siglo XX, el gobierno argentino suspendió la personería jurídica de la entidad, porque consideró que no cumplía con los objetivos propuestos, ya que acentuaba demasiado la orientación a las actividades recreativas y de esparcimiento. En este conflicto, el Centre fue defendido por la legación española, ya que el Estado amenazaba,

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

además, con embargar sus bienes (Fernández 2010, pág. 167). Si bien el Centre intentó mantenerse neutral ante los requerimientos de definir su posición por la «cuestión catalana», mantuvo una relación estrecha con las asociaciones españolas y, de hecho, participó de las gestiones que llevó adelante la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires para instituir el 12 de octubre como fiesta del calendario oficial argentino en conmemoración «a España, progenitora de naciones» (Guardiola Plubins 1992, pág. 286).

Pese a indicar la «falta de ideales» y la «poca categoría» de las actividades artísticas y culturales desarrolladas por el Centre, Banus i Grau se encargaba de señalar la participación de eminentes artistas catalanes que más tarde formarían parte del Casal Català:

«En esta entidad, tenían un éxito remarcable las compañías de teatro catalán tales como Caterina y Amalia Fontova y Joan Llonch, que dirigían un nutrido y valioso grupo de aficionados que durante varias temporadas representaban las mejores producciones provenientes del clásico “Romea”. Unos años después, cuando el esmerado conjunto había dejado de actuar, algunos elementos del mismo fundaron la “Agrupación Fontova” que dio a conocer algunas obras ya más modernas. Su vida sin embargo fue precaria y nuevamente los catalanes se encontraron sin poder disfrutar una manifestación de arte catalán como era antes el teatro» (Banus i Grau 1938, pág. 10).

En este sentido, por fuera del Centre, existió una institución de pedagogía musical que trascendió el fomento de la cultura catalana e involucró a un grupo de catalanes.

En 1904, los hermanos Lleó y Conrad Fontova i Planes (conocidos luego como León y Conrado Fontova – abuelo y tío abuelo del artista Horacio Fontova –), fundaron, en la capital argentina, un Instituto Musical («Instituto Musical Fontova» [en adelante, IMF]), que formaría parte del conjunto de establecimientos de enseñanza musical privada, como lo serían la mayor parte de las escuelas de música más célebres y reconocidas de la época. La formación pedagógica de ambos trajo sus frutos a la cultura musical porteña.

Hijos del actor catalán Lleó Fontova i Mareca, arribaron juntos a Buenos Aires en el año 1896. Ocho años más tarde, fundaron la mencionada escuela musical, con la colaboración del músico catalán Joan B. Llonch, cuñado de ambos hermanos.

Según Manent (1992, pág. 250), Conrado, el mayor de los dos hermanos (1865-1923), había estudiado composición con el músico – ya mencionando – Felipe Pedrell. En 1888, compuso, para la Exposición Universal de Barcelona, la obra *Austria-España*, que resultó ganadora de

la Cruz Isabel la Católica. Una vez en Argentina, se desempeñó, durante dieciocho años, en el CNE, como auxiliar en la Inspección General de Música y en el dictado de cátedras. El IMF fue uno de los establecimientos habilitados para otorgar el título de maestro de música. Es probable que este nombramiento haya guardado relación no solo con el reconocimiento de su obra pedagógica, sino con la asunción del músico Carlos Pedrell – sobrino y discípulo de Felipe Pedrell – a la sección de Inspección musical del CNE, hasta su partida en 1920.^[36]

León, por su parte, obtuvo, a los 13 años, la pensión de la corte de España^[37] para estudiar en el Conservatorio de Bruselas, donde obtuvo el Gran Premio de Violín (Manent 1992, pág. 250). En Buenos Aires, además de promover la enseñanza en su instituto, fundó la Sociedad Argentina de Música de Cámara,^[38] que dio también lugar a la formación de un cuarteto:

«El ímprobo trabajo por amor al arte que representa la organización del cuarteto que dirige, constituiría por sí solo el galardón de Fontova, si no lo valiera por los geniales arranques de su violín. Seis años cuenta de vida la Sociedad mencionada, y en sus conciertos se han interpretado obras de todas las épocas y de todos los autores, esto le debe la República Argentina, esto y la saludable labor que en unión de su hermano Conrado, verifica en el Instituto musical que lleva su nombre».^[39]

Para conocer la estructura del Instituto son de utilidad las publicaciones difundidas en algunas revistas de la época que pertenecían a dos entidades con las cuales los hermanos Fontova estuvieron vinculados: el Casal Català y la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. A partir del inicio de la publicación de la revista más representativa del catalanismo separatista en Buenos Aires (*Ressorgiment*, en 1916), el IMF publicará

[36] Nació en Uruguay en 1878 y se instaló en Argentina en 1906, donde enseñó en la Universidad de Tucumán, ocupando el mencionado cargo en el CNE. En mayo de 1908, este organismo educativo le encargó un arreglo y estudio crítico del Himno Nacional Argentino (para canto y piano en si bemol), que fue publicado por «El Monitor de la Educación». Cabe señalar la coincidencia de las elites dirigentes argentinas, de volver a encargar un arreglo musical del Himno a un músico de ascendencia catalana, como su creador, Blas Parera. Para un examen de las representaciones y resignificaciones del Himno, véase Buch (2013).

[37] «León Fontova», «Album Musical Orfeo», *Revista Mensual de Producciones Musicales*, diciembre de 1917, n.º 2, pág. 1.

[38] Fundada en 1911, tenemos poca información sobre esta Sociedad. Para Surroca i Talaferro (2004: 334), fue «la primera asociación de música de cámara de la América del sur, que tenía 120 socios, de los cuales 85 eran catalanes».

[39] «León Fontova», «Album Musical Orfeo», diciembre de 1917, año 1, n.º 2, pág. 1.

en ella, de forma ininterrumpida, un anuncio a página completa de su escuela musical, en el que incorporaba las novedades del momento, siempre en el anverso de la portada. Al mismo tiempo, también publicó su anuncio en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (en adelante, RAWBA), en su tercera época, desde diciembre de 1917 hasta septiembre de 1918.

Los anuncios destacaban que la entidad recibía una subvención del gobierno nacional e indicaban que había recibido un diploma de honor y dos medallas de oro en la Exposición Universal de Gante (Bélgica, 1913). A continuación, solían señalar que se trataba de «El más importante de la República por su excelencia, reglamentación y eficaz enseñanza musical moderna y el más acreditado por su administración modelo». La subvención nacional posiblemente se relacionaba con la circunstancia de que la institución llevaba a cabo la preparación especial para rendir, durante todo el año, el examen para ejercer el profesorado en las escuelas normales y primarias del CNE, hecho que también se encargaban de destacar en sus anuncios. Sus dos sucursales más estables en la Capital Federal, Callao 511 y Rivadavia 6887 (Sección Flores), se completaban con «más de 20 sucursales en provincias». El cuerpo docente, detallado solo en algunos avisos, incluyó entre sus filas al eminente pianista francés Pierre Lucas (entre septiembre y noviembre de 1918, según anuncio de la *Revista de la Asociación Wagneriana*), y a Alfonsina Storni, por entonces maestra y poeta.^[40]

Más tarde, los hermanos Fontova, junto a Joan Llonch, formarán parte de La Asociación Protectora de la Enseñanza Catalana (1916-1922) y del Comité Libertad, abiertamente catalanistas durante la década de 1920. En suma, las relaciones de los catalanes con la cultura musical porteña contienen una riqueza a explorar, incluso desde el punto de vista de la pedagogía musical.

[40] *Ressorgiment*, 12/1918, n.º 29.

Capítulo 2

El Casal Català, centro de cultura

2.1 Josep Lleonart Nart, un «patriarca»

Desde 1908, el Centre no logró aunar la heterogeneidad de sus integrantes. A partir de un desprendimiento del mismo, sumado a la llegada de nuevos inmigrantes, se creó el Casal Català. El líder de este proceso fue Josep Lleonart Nart. ¿Dónde se educó, cuál fue su formación profesional, sus intereses, afinidades, ideas e ideologías en su Barcelona natal? ¿Qué caracteres de su personalidad cobraron materialidad en el conjunto del catalanismo porteño, le dieron fuerza e impulsaron nuevas identificaciones y, al mismo tiempo, cuánto de esos caracteres formaban parte de un movimiento cultural y político transatlántico? ¿Cómo se desarrolló su afición por el arte wagneriano?

A su llegada a la capital argentina, Josep tenía 45 años y una familia a cargo conformada por una esposa y cinco hijos. Por este motivo, la posibilidad de profundizar en el recorrido biográfico barcelonés constituye un imperativo para intentar explicar su activismo cultural al llegar Buenos Aires. Sobre su infancia, su hija Concepción escribió el único registro que hemos encontrado:

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

La primera experiencia profesional de Josep fue la enseñanza, ocupación que, según los numerosos testimonios recogidos (homenajes

en vida, póstumos, discursos de las celebraciones del Casal, necrológicas, artículos de revistas, entre otros) y su accionar documentado, constituyó una de sus vocaciones más firmes, en cualquier ámbito en que se desarrolló. Como fundador de una escuela, el Colegio Montesinos,^[1] dio especial importancia a la formación cultural integral de sus estudiantes:

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

Manent (1992) y Fernández (2010) señalan a Leonart Nart como fundador de un Colegio Montessori, en relación con la pedagogía, de gran novedad por entonces en Europa, promovida por la médica y educadora italiana María Montessori. Sin embargo, si se tiene en cuenta que esta nueva corriente educativa cobró forma institucional a partir de 1909, se debería dar crédito – según indica su hija Concepción – a la originalidad del proyecto educativo finisecular promovido por Leonart Nart bajo el nombre de (su escuela física al menos) Montesinos. Además de subrayar la novedad de su propuesta, Concepción remarca la especial relación que se había construido entre Leonart Nart y sus alumnos y alumnas, cuestión por demás interesante en cuanto a la fuerza y tipo de lazos construidos, lazos de amistad que se habrían perpetuado en Buenos Aires.^[2] Nótese además el tono de admiración – y de lejanía en

[1] Probablemente, ello haya sido un homenaje al educador español Pablo Montesino y Cáceres (1781-1849), reconocido por sus ideas liberales, por la introducción en España de corrientes pedagógicas europeas, como la de Johann Heinrich Pestalozzi, y por impulsar las escuelas normales para maestros, lugar de formación del propio Leonart Nart.

[2] El proyecto de Leonart Nart pudo haberse inspirado también en la «escuela moderna» o racional, sustentada por el maestro anarquista catalán Francisco Ferrer i Guardia (1859-1909), y que se convirtió en un modelo a seguir para otros educadores libertarios tanto en España como en Argentina. De hecho, el maestro de origen santafecino, Julio Barcos, puso en práctica esta propuesta en la Escuela Laica de Lanús, donde se hacía hincapié también en la educación de los padres y las conferencias de extensión que permitirían hacer atractiva

tanto experiencia no vivida por ella – al hablar de su padre como maestro, utilizando la expresión «señor Lleonart», y la opción por «papá» al hablar de sus primas, Mercedes y Enriqueta Roca, quienes, junto a su familia, emigrarían, al igual que los Lleonart Nart-Giménez (véase figura 2.1), a la capital argentina:

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

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

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

Hasta fines de 1905 o principios de 1906, Josep se mantuvo en ese cargo, hasta que el jefe editor, Avaluze, le propuso intercambiar roles: mientras él se mudaría a Barcelona, a causa de la ruptura de su matrimonio, Lleonart Nart debería asentarse en México. La negativa a

la escuela y alejarla de las influencias estatales y eclesiásticas (Suriano 2001, pág. 240).

aceptar esta oferta significó la pérdida del empleo. La necesidad económica de proveer el sustento a su familia (aunque, probablemente hayan primado razones de otra índole), sumado a factores, como su carácter emprendedor, lo llevaron a establecerse en Buenos Aires, donde residía parte de su familia, en particular, su hermano Miquel.

Estos años de Lleonart Nart en Barcelona han sido consignados por **Banus i Grau (1938)** y **Solanes (1938)**, como «los años de juventud», que le habían permitido formarse en el clima de renovación cultural, social, intelectual y moral que había ocurrido en Europa. De esta forma, tanto sus hijos, Concepción y José (Josep),^[3] como sus compañeros iniciales del Casal, expresan la idea de un contexto histórico vivido, en primer lugar, en Europa (donde Cataluña y, en especial, Barcelona tienen su espacio), sin mencionar, en ningún momento, las circunstancias españolas. Como se verá, tampoco habrá mención de ellas en el manifiesto que convocará a la concreción del Casal en 1908. Sobre la cualidad de omnívoro cultural y artístico de Lleonart Nart:

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

«La juventud de tu padre va a iniciarse en el último cuarto del siglo pasado. Bastante sabemos lo que fue aquella época, y con aquella juventud sintió las inquietudes que en toda Europa daban las primeras bocanadas de un aire que se convirtió en una tempestad formidable que va a hacer tambalear todo tipo de valores. Las ideas, llevarán novedades de una serie de teóricos del anarquismo y del marxismo, cautivando al joven, y la bandera del antiguo liberalismo comenzó a dejar de flamear. Por otro lado, la escuela literaria naturalista, con Zola a la cabeza y de un teatro filosófico y social con Ibsen como expresión máxima, van a formar una juventud repleta de un espíritu humanístico más o menos lírico y de un revolucionarismo (revolucionarisme) más o menos platónico» (**Solanes 1938**, pág. 8).^[4]

En ese ambiente de recepción y generación de novedades artísticas, literarias y filosóficas, relatado por las descripciones de sus coetáneos,

[3] Véase «Prólogo». Participó desde pequeño en la vida institucional de la comunidad catalana – sobre todo del Casal – bajo el impulso de su padre. Maestro de profesión, realizó también aportes periodísticos a la comunidad catalana porteña en la revista *Catalunya*. En 1913 se hizo cargo del archivo de la Asociación y en 1915 fue designado prosecretario, cargo al que renunció al año siguiente por no poder cumplir las funciones requeridas.

[4] De aquí en adelante todas las citas de Pere Solanes son de traducción propia.

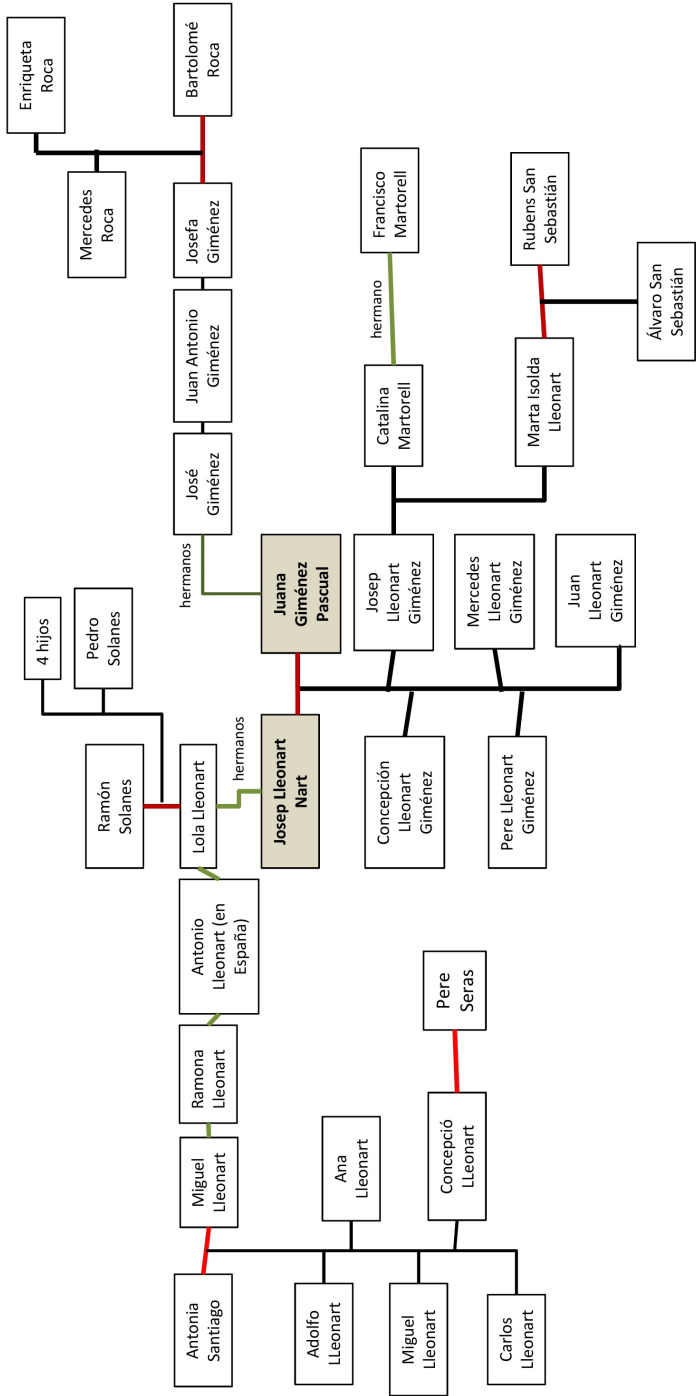


Figura 2.1. Árbol genealógico de la familia Leonart (recorte parcial). Fuente: Álvaro San Sebastián.

Banus i Grau y Solanes, se gestó una singular interpretación de las ideas de cambio sociocultural, que Solanes describe, a través de Lleonart Nart, como de «humanismo lírico» y «revolucionarismo platónico». Ante todo, señala Banus i Grau, Josep era un «hombre de teatro»:

«Eran conocidas sus actuaciones en la ciudad condal, donde había organizado y dirigido memorables representaciones del teatro moderno: Ibsen, Bojorson [sic], Brieux, Mirabeau, Hauptmann entre otros de renombre europeo, el argentino José León Pagano y los catalanes cuya revelación se había operado en los primeros años de aquella centuria, eran dadas a conocer en las sesiones de la agrupación *L'Avenir*, celebradas en los escenarios del popular Paral·lel».^[5] (Banus i Grau 1938, pág. 10).

Estas obras dramáticas, así como la agrupación *L'Avenir*, corresponden, en líneas generales a lo que Litvak (1990, págs. 320-334) ha denominado «el teatro anarquista catalán», cuyo principal asiento físico – como señala más arriba Banus i Grau – fueron los teatros novedosos de la calle Marqués del Duero, conocida como Paral·lel.

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

«Procedía Lleonart Nart, de esa Barcelona de las magníficas jornadas del renacimiento espiritual de Catalunya, de esas fiestas históricas que cuanto más las estudio, más grandes las encuentro. Había vivido las mencionadas jornadas con toda su intensidad y la hermosa compañía de la Solidaridad Catalana fue una de las últimas manifestaciones que vivió del despertar de la nacionalidad de nuestras tierras patrias. Quiero decir que mi padre al arribar, tenía dentro suyo todo el calor de aquel dinamismo espléndido» (J. Lleonart Giménez 1933, pág. 10).^[6]

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

[5] Todas las citas de Theodor Banús i Grau son de traducción propia.

[6] De aquí en adelante todas las citas de Josep Lleonart Giménez son de traducción propia.

patriótica, y todo empapado de aquel humanismo lírico (Solanes 1938, pág. 8).



Imagen 2.1. Josep Lleonart Nart, en edad cercana a su arribo a Buenos Aires. Fuente: *Ressorgiment*.

Se desconoce con exactitud la motivación principal de su emigración. La situación de crisis económica familiar – «tenía mujer y cinco hijos, desde 1899 le habían nacido Juancito y Perico» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 4) – sumada a la crisis política de Cataluña, es posible que le hubieran llevado a activar los lazos de parentesco en la decisión de emigrar al país donde vivía su hermano Miquel. No descartamos, sin embargo, que su accionar político-cultural le haya cercenado contactos posibles para su desarrollo profesional o laboral en Barcelona. Según el obituario de *Ressorgiment* (07/1936, pág. 3895): «Arribó a la Argentina en 1906 después de aquella conmoción del 25 de noviembre de 1905 que removió conciencias y generó el movimiento de “Solidaritat Catalana”.

Lleonart Nart venía sacudido por aquel hecho ominoso de los militares españoles contra el alma inmortal de nuestra patria».

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

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

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

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

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

«En medio de esta soledad, compró cuando pudo, y no todos los meses, 6 litografías (retratos de Bach, Mozart, Weber, Haydn, Beethoven y Wagner), les hizo poner marco y vidrio y los fue colocando en las paredes del comedor. Mirándolos, recordaba otros tiempos» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 5).

El cambio también se percibió con especial agudeza en cuanto a las condiciones del nuevo trabajo que obtendría su padre, juzgadas con crudeza por parte de Concepción: «Se empleó de contador en una casa

que el amo era gallego. Entraba a trabajar a las 7:30 de la mañana hasta las 12:30 y luego desde las dos de la tarde hasta las 8 de la noche. Se trabajaba inclusive los días domingos hasta la 1 de la tarde. No había leyes sociales establecidas. Cada amo hacía lo que quería dentro de su negocio» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 5).

La soledad se fundamentaba en el contraste hallado entre el espacio urbano habitado anteriormente (Barcelona) y el de entonces (Buenos Aires), así como en la inexistencia – según juzgaba – de un ámbito de sociabilidad para los catalanes, ya fuera formal o informal. Una vez en Buenos Aires, la construcción del liderazgo de Lleonart Nart tuvo como base el prestigio de su labor previa como educador y hombre de letras y ciencias. Empezó asociaciones de diversa temática y finalidades que tuvieran que ver con la afirmación de una identidad catalana hacia el interior de la colectividad,^[7] y fue percibido como líder de los catalanes afines al autonomismo y el independentismo por instituciones argentinas y de la colectividad española. *Ressorgiment* destaca, en su nota fúnebre, que todas las instituciones catalanas estaban representadas en su sepelio. Por fuera de la comunidad catalana, se señala la presencia de las autoridades de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires [en adelante AWBA]:

«(...) al bajar el féretro a la tumba pronunciaron sentidas oraciones el representante de la Asociación Wagneriana, “señor Viggiare”, Ramón de Fortuny presidente del Casal, Josep Orfila del cuerpo de Sardana, y nuestro compatriota Nadal i Mallol por *Ressorgiment*».^[8]

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

2.2 La creación del Casal Català

Tanto Concepción como José Lleonart Giménez se ocuparon de señalar, mediante descripciones muy vívidas, el momento fundacional del Casal Català, en tanto consideraban necesario remarcar el papel crucial que el padre de ambos había asumido en este proceso. En primer

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

[8] *Ressorgiment*, 1936, pág. 3895.

lugar, en el relato de los dos hijos se observa una preocupación por describir el ámbito porteño, lo que consideraban el «estado general de su cultura» y de la sociabilidad catalana, para pasar a los sucesos que serían desencadenantes en dicha fundación. Cabe señalar, entonces, que no solo puede detectarse un análisis de la situación de la comunidad inmigrante organizada catalana, sino además de la vida cultural porteña. La evaluación de la cultura porteña se juzga en extremo diferente a la de la ciudad condal, probablemente una diferenciación magnificada por la situación de extrañamiento. Según Concepción, la divergencia había sido significativa: «¡Qué cambio de vida! ¡Qué aislado del mundo se sintió! Buenos Aires era un pueblo grande, muy grande, pero no habían llegado a él todavía los cambios culturales que aparecieron en Europa, desde el último cuarto del siglo XIX» (Ch. Lleonart Giménez 1986, págs. 4-5).

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

«Recordarás perfectamente que Buenos Aires no era más que un pueblo grande. Toda la belleza monumental y arquitectónica que hoy tiene y las manifestaciones artísticas y culturales de intensa vida que hoy patenta y que le dan con justicia la categoría de gran ciudad, la soñábamos entonces en Buenos Aires. No vale la pena esforzarse por medir la intensidad del contraste entre un ambiente y otro. Y esa fue la gran tragedia de tu padre cuando arribó acá. Fue una tragedia honda, con todos los aires ibsenianos de un alma solitaria. Pero, la resignación no estaba entre sus virtudes y la reacción no tardó en producirse. El revolucionario, el inadaptable, el humanista lírico se levantó para censurar aquella falta de inquietudes espirituales, y el patriota ferviente, acometió con todas sus fuerzas, con tal de reunir a los catalanes de Buenos Aires, y predicarles una y mil veces el sagrado evangelio de la Patria» (Solanes 1938, pág. 9).

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

El cierre del café donde habían comenzado a reunirse los catalanes marcó un punto de inflexión en la necesidad de crear nuevos espacios, que – se juzgaba – debían ser de vocación más firme y formal. Según Banus i Grau (1938) y J. Lleonart Giménez (1933), existió por entonces un «oasis», punto de reunión para muchos catalanes en el cruce de las

calles Rivadavia y Buen Orden (hoy Bernardo de Irigoyen): un café, cuyo propietario era un catalán, un tal Escofet, denominado «Colón», indica J. Lleonart Giménez, que «tenía en la época que les evoco, un aire al de nuestros viejos cafés de Barcelona».^[9]

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

El dueño del bar, Escofet, solía organizar veladas musicales, donde se habrían iniciado varios músicos catalanes como Manuel Jovés, Pere Bosch, Ramón Vilaclara o Sánchez Deyà. El descubrimiento del carácter musical de este establecimiento fue vivido y descripto por Lleonart Nart como un acontecimiento milagroso en la Buenos Aires de entonces. Según el recuerdo de Banus i Grau:

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

Sin embargo, la heroicidad musical atribuida a este establecimiento, donde podían escucharse autores y estilos que, aparentemente, no solían interpretarse en estos espacios de ocio y recreo (así, se relata el respeto por la obra que va a comenzar a partir de los asistentes de-
venidos en público oyente, el silencio de los utensilios típicos del bar

[9] Posiblemente haya sido un homenaje – o un intento de recrear un ámbito similar en Buenos Aires – al café homónimo, famoso por entonces en Barcelona (véase en el capítulo 1, «La modernización cultural en Cataluña»).

o de sus empleados), tuvo un final repentino. Las dificultades fueron, probablemente, de índole económica, ya que según J. Lleonart Giménez, el consumo de los tertulianos era insuficiente:

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

El encuentro de Lleonart Nart con el actor Santiago Artigas, con quien había compartido jornadas en los teatros barceloneses del Paral·lel, habría sido la clave para empezar a concebir un espacio de sociabilidad nuevo. Ambos se lamentaban por el cierre del Café Colón y, al mismo tiempo, por la «falta de inquietudes espirituales» que creían caracterizaba a la sociabilidad formal catalana de entonces.^[10] Después de una cena en casa de Lleonart, se pusieron de acuerdo para poner en marcha el nuevo «Casal».

Los dos amigos convocaron a una reunión de catalanes residentes en la ciudad, en un café situado en el cruce de las calles Bartolomé Mitre y Andres.^[11] Mientras Lleonart Nart redactó la circular-programa (especie de manifiesto), que fue publicada en algunos diarios, Artigas se dedicó a reunir compañeros y amigos para invitarlos a una primera

[10] Según su hija Concepción, Artigas y Lleonart visitaron el Centre Català pero «salieron defraudados de esa visita».

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

reunión. «El día 24 de marzo de 1908, en un modesto café (...), se reunieron 22 catalanes, no para matar el aburrimiento como se acostumbraba en aquellos lugares, sino con un designio determinado» (**Banus i Grau 1938**, pág. 10). Tres o cuatro fueron las reuniones que allí ocurrieron. De ellas, surgió una comisión denominada Junta Organizadora, que habría de acometer las tareas iniciales y alquilar un local: los elegidos para integrarla fueron Josep Lleonart Nart, Santiago Artigas, Antón Puiguriquer y Pere Solanes.

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

En primer lugar, es posible observar, como base fundamental de la cultura catalana, una concepción lingüística de la misma: «(...) este Centro disidente, Casal Català, donde pueden reunirse todos los catalanes que aquí viven, sin distinciones, ya que todos hablan la lengua amada». Enseguida, a la afirmación de esa singularidad, se le añade una realidad relativamente reciente, no contemplada aún en general por los catalanes residentes, que desconocen la etapa de «nuestra amada Catalunya, que nos llena de orgullo decir, atraviesa hoy un período de despertar moral y material en todos los órdenes de la vida».^[12] El diagnóstico del estado de la cultura catalana en Buenos Aires es entonces una abierta crítica a la comunidad organizada en torno al Centre, pero, al mismo tiempo, se convierte en un señalamiento de la superioridad del «pueblo catalán» (presumiblemente dentro del conjunto de la nación española), en cuanto es el que «siente esa hambre de renovación, esa fiebre de trabajo, de gestación, de dignificación moral y material que es posible entre los pueblos líderes en la civilización mundial». Si en estas tierras existen numerosas «colonias» de diferentes pueblos, «solo los catalanes, que los hay en gran número, están aquí aislados y sin un Casal (hogar), que, en cierto modo, sea una pequeña continuación de la patria que han dejado».

En suma, el manifiesto expresa una constante intención de diferenciación, por un lado, respecto de la colectividad española, en tanto –según argumentaban– lo catalán no guardaría relación con la crisis española. Por otro lado, plausiblemente existiera la voluntad de desmarcarse del tipo social violento/agitador, imagen con la cual se identificaba frecuentemente al anarquista:

[12] Traducción propia de aquí en adelante.

«Soñamos tener un Casal Català Centre de Cultura que demuestre al pueblo argentino y las colonias europeas, lo que valemos, lo que puede la voluntad catalana y el espíritu de nuestro pueblo representado por todos nosotros. No queremos que nos malinterpreten, que nos tomen por otros, queremos trabajar, trabajar continuamente en todos los órdenes de la vida, ser hombres de vida completa».^[13]

Dentro del colectivo anarquista español, los provenientes de Barcelona solían ser más numerosos. En el registro de la policía de Buenos Aires del año 1902, la mayor parte de los expedientes de sospechosos anarquistas españoles, provenían de Barcelona (Moya 2004, pág. 323). Esta preeminencia pública y/o numérica dio sustento al estereotipo popular del anarquista como originario de Cataluña, incluso en las tramas de las obras de teatro. Por otro lado, algunos de los dirigentes más importantes del anarquismo argentino, incluso los primeros cronistas de esa experiencia, fueron los españoles Diego Abad de Santillán (*El movimiento anarquista en la Argentina*, 1930), Eduardo Gilimón (*Hechos y comentarios*, 1911), o Gregorio Inglán Lafarga (fundador del principal periódico del movimiento, llamado *La Protesta Humana*, 1897), entre otros. Estos dos últimos, oriundos de Cataluña.^[14]

A continuación, el manuscrito de los catalanes señala cuáles serán las prioridades programáticas del Centro, en cuanto «hogar de cultura»: música, teatro, literatura, el conocimiento en todas las ramas del saber. «Soñamos tener una biblioteca repleta de obras de autores eminentes, antiguos y modernos, en todas las ramas del saber (...), dando preferencia a las más importantes que vayan produciendo los genios catalanes».

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

«Soñamos que nuestro Casal sea una cátedra abierta, donde se den conferencias públicas, y sesiones de controversia respecto a todos los problemas que actualmente son la preocupación de los hombres pensadores de todos los países

[13] *Manifiesto-circular*.

[14] Para la colectividad española en su conjunto, la asociación con el anarquismo constituía un grave descrédito a su buen nombre (Moya 2004, pág. 322), de igual forma, la aplicación de la ley de Residencia desde comienzos de 1903, significó una grave amenaza para sus activistas. Para una historia que en Argentina comienza a recuperar el universo cultural del anarquismo, a partir de los pasos pioneros dados por la historiografía del anarquismo español, véase Álvarez Junco (1976), Barrancos (1990), Hofmann *et al.* (1995), Litvak (1981, 1990) y Suriano (2001).

civilizados (...). Soñamos que nuestro Casal, irradie luz, calor, fuego civilizador para estas tierras americanas y que esta luz, calor y fuego, lleven un sello bien catalán».^[15]

Mientras los encuentros de controversia formaron parte de las prácticas de sociabilidad, propaganda e intercambio propias de anarquistas y socialistas (Albornoz 2014, pág. 187), el sol, la metáfora del fuego en tanto abrigo, racionalidad y clarividencia (quizás un signo de lo que – según ellos – hacía falta a la nación española), solían ser elementos enunciativos propios del ideario ácrata. Hay también, en estas líneas, una clara vocación de difusión de una forma de ser que se juzga la forma conducente de «civilizar» a un pueblo y una valoración de la actitud contemplativa en tanto ocio creativo, de las artes y el pensamiento, como el verdadero trabajo:

«Soñamos que esta actividad, esa plétora de vida civilizada de nuestro Centre, se derrame, se derrame constantemente y que esta tierra argentina que nos hospeda, y los extranjeros que aquí se reúnen, con nuestro estímulo, trabajen, y que entre todos hagamos entrar a este país en las vías del gran movimiento intelectual que se desarrolla y colocarlo entre los pueblos adelantados, que no todo ha de ser trabajar y *dar gusto a la bestia*, que es como muchos entienden la vida».^[16]

La apertura al cambio, a las voces y a la participación, la vocación universalista, también queda explícita en la última parte del extenso manifiesto, que vale la pena citar:

«No somos exclusivistas, somos espíritus abiertos a todas las iniciativas y progresos, vengan de donde vengan, y por eso aunque en nuestro Casal la lengua oficial, digámoslo así, sea la catalana, serán admitidas todas las demás, y admitidos todos los hombres de buena voluntad y amantes del progreso. Este es nuestro programa que no está cerrado, que no podemos cerrar, porque así como el mundo no deja nunca de seguir su curso alrededor del sol, el cerebro humano, elabora, elabora constantemente buscando un ideal, que es su propio sol, y sus producciones tienen que ser consumidas por todos los mercados intelectuales del mundo».^[17]

La informalidad, como condición de posibilidad de la libre expresión, la inclusión de aquellos que económicamente no podrían afrontar el pago de una cuota, la contemplación de la situación crítica del inmigrante catalán a su arribo y la inexistencia de limitaciones (salvo la prohibición del juego y la bebida) son otras pautas programáticas que dan indicios de intencionalidades libertarias:

[15] *Manifiesto-circular*.

[16] *Manifiesto-circular*.

[17] *Manifiesto-circular*.

«¿Estatutos? Casi, casi no necesitamos. Una junta que administre, en representación de todos, de nuestro Centro. ¿Limitaciones? Ninguna, porque suponemos que los que vengan con nosotros, serán bastante cultos, bastante dignos, por no necesitar prohibiciones, amonestaciones y reglamentos. Únicamente excluimos de nuestro Centro, toda clase de juegos, sea el que sea, y la consumición de bebidas alcohólicas. ¿Cuotas mensuales? No fijas, el estado del bolsillo no determina el estado del cerebro, que cada uno de lo que pueda y que él mismo se fije la cuota. Los primeros avances para procurar estadía, movilidad y demás gastos. Para procurarse todo eso, se emitirán 1000 acciones amortizables de 5 \$ m/n cada una; que cada uno ha de tomar las que pueda o quiera. Aquellas acciones, se irán amortizando a medida que las fuerzas sociales lo permitan, y una vez satisfechos todos, todo será de todos. ¡Ah! Qué bello día aquel».^[18]

Estas observaciones no conducen necesariamente a la conclusión de que el ideario de los fundadores del Casal, con Lleonart Nart a la cabeza, haya sido libertario. Por otro lado, las circunstancias claramente represivas que, por entonces, aquejaba al movimiento obrero anarquista y socialista (ley de Residencia, 1902) pudieron haberles convencido de renunciar a una declaración que lo explicitase claramente.^[19] Probablemente, su contacto con estas ideas en Barcelona haya provocado un impacto profundo en su pensamiento, como veremos en la consideración del teatro como fuerza social transformadora.

La efusiva convocatoria escrita por Lleonart Nart llevó, unos días después, la firma de 61 catalanes residentes en Buenos Aires. La inauguración oficial fue el domingo 18 de abril, con la concurrencia de gran parte de estos socios fundadores, los firmantes. Se había dispuesto alquilar las salas delanteras de la casa de uno de ellos, Antón Puiguriguer, quien vivía en la calle Salta 935. Josep Lleonart Giménez realiza una descripción que permite entrever el entusiasmo inicial, tanto de los adultos como de los menores, y que puede constatar en la fotografía que congeló este proceso en un momento (véase imagen 2.2).

«Chicos, chicos, el fotógrafo! Primero el salón de lectura, después un patio, ahora la fachada, pero faltaba algo y fue así como sin que ninguno lo diga, fui de prisa por la azotea para hacer flamear la bandera. Y a la noche, Santiago Artigas tocó en el piano las sardanas y nosotros las bailábamos en el patio, con qué deleite (...). La primera satisfacción grande fue cuando instalamos el farol que iluminaba el consejo. Oh, la importancia de las pequeñas cosas! Aquella noche, hasta que

[18] *Manifiesto-circular*.

[19] En relación, Suriano (2001, págs. 249-254) señala que lo que preocupaba al Estado Argentino era la presencia pública del anarquismo en la sociedad, sobre todo en el ámbito gremial. Por ello, el órgano encargado de supervisar la educación, el Consejo Nacional de Educación, no se ocupaba de regular las escuelas libertarias o la pedagogía anarquista.



Imagen 2.2. 18 de abril de 1908, inauguración del Casal Català (Salta 935). Fuente: [Bacardí \(2009\)](#).

nuestras familias exclamaron: ¡qué bonito... que luz tan clara. No hay muchas como esta en Buenos Aires! Era una esfera de vidrio, y un socio le había pintado un aguilucho, con unas letras doradas que decían “Casal Català”. Nada más. Mal fin tuvo, al cabo de unos días, la rompieron de una pedrada» ([J. Leonart Giménez 1933](#), págs. 20-21).

Esta fotografía, retrato del momento inaugural, además de poner en imagen los detalles narrados por J. Leonart Giménez (la bandera, el

farol, la contratación del fotógrafo), permite reconstruir otros aspectos del acontecimiento fundacional, así como del grupo que lo protagonizó. En principio, la horizontalidad de los retratados – que contrasta con otras fotografías de momentos iniciales, donde se acomodan las personas en «filas» – casi en disposición azarosa, parece haber obligado al fotógrafo a cruzar la calle para tomar la fotografía frente a la flamante sede, o bien, quizá, la intención haya sido que la fachada de la casa formara parte del retrato. De esta forma, la escena montada sitúa a las personas dentro de una totalidad más vasta, que otorga mayor trascendencia a la intención colectiva, al mismo tiempo que resalta la concreción de una sede para la institución. Más allá del nombre «Casal Català» en el farol, la ubicación de la bandera por encima de la entrada remarca el motivo de la unión. Por otro lado, la presencia de menores parece mostrar una vocación «familiar», si bien denota, al mismo tiempo, la casi total ausencia femenina.

En el manifiesto que hemos citado, encontramos la primera preocupación del grupo, además de un interés por todas las formas del arte y «goces del espíritu» (pintura, escultura, etcétera): la música y el teatro, ambos al mismo nivel de importancia. En cuanto a la música:

«¿Qué sensaciones, qué goces, son comparables a los goces que recibe el espíritu? ¿Qué puede compararse por ejemplo con la fruición que se experimenta oyendo aquellas sublimes y grandiosas audiciones de las magistrales obras de Wagner, Beethoven, Haydn, Schumann, y otros grandes maestros? (...) Deseamos que en nuestro Casal Català, cuando hagamos música, por ejemplo, sea obra artística no esa música llapisosa [¿lapidaria?] y ramplona que tan en boga está y tanto agrada a cierta gente: sea sinfónica, de cámara, popular o dramática, el objeto es que sea verdadera música, no latón».^[20]

¿Cuál es la «verdadera música» según Lleonart Nart? En principio, al igual que en el teatro («verdadero»), se trata de ponderar aquellas obras que – según se juzgan de esta forma – producen un efecto transformador en el espectador oyente:

«Que si representamos obras teatrales, no sean aquellas obras poco sueltas que tanto abundan o dramas acartonados, que todavía algunos los toman por obra de arte (...); sino que sean obras educativas, obras de tesis, obras en las que los personajes sean de carne y hueso, que hablen no lo que quiere decir el autor, sino lo que dirían en realidad... sin monólogos, entradas y salidas falsas, sin cortes delatores, sin traidores... queremos en fin, el verdadero drama y la verdadera comedia tal como se comprenden hoy en día, esto es, bien se sabe que al salir de la representación nos veamos obligados a pensar, a meditar sobre lo que

[20] *Manifiesto-circular.*

hemos visto, que nuestro espíritu haya aprendido algo o se haya enriquecido por una nueva idea, y con nuestro corazón más dispuesto por una palpitación generosa».^[21]

En tanto la música parece haber ocupado un rol de gran importancia en este manifiesto de Lleonart Nart, no fue la primera tarea de la cual el Casal se ocupó inmediatamente, sino de dar a conocer las obras del teatro catalán moderno, probablemente porque fuera más evidente y claro su mensaje, además de contar con recursos teatrales (sobre todo actores y actrices).

Como hemos visto, la trayectoria teatral de Josep en Barcelona es señalada por su hija Concepción, y por un colega del Casal, Theodor Banus i Grau, como condición indispensable para llevar a cabo ese proyecto: «(...) había sido a principios de siglo, asesor del Teatro Español, del Paralelo, en las sesiones de la “Agrupación Avenir”, donde había dirigido y organizado obras de Brieux, Mirabau [sic], Ibsen, Bjornson, Hauptman [sic], todos autores europeos, y el “Fora de la Vida” (traducida al catalán) del argentino León Pagano, que vivió varios años en Barcelona» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 8).

Sobre la Agrupación Avenir, señala Litvak (1990, pág. 320), que constituía una biblioteca teatral y «sacaba bonitas ediciones de obras de Ibsen y Mirabeau, que se vendían a 25 y 50 céntimos», en línea con la importancia de estas compañías de producir ediciones baratas de las obras clásicas del anarquismo para lograr una mayor difusión. No hay indicios de la participación de Lleonart Nart en el periódico anarquista que se publicó durante 1905 en Barcelona, bajo el mismo nombre y dirección de Felip Cortiella (Barcelona, 1871-1937). Sin embargo, los ideales que propugnaba esta agrupación eran muy similares a las ideas vertidas inicialmente por el líder catalán al llegar a Buenos Aires. Más allá de la publicación, la trayectoria del propio Cortiella (compañero generacional de Lleonart Nart) parece iluminar gran parte de la experiencia de contacto de Josep con las ideas del «teatro filosófico y social».

En 1897, Cortiella era un ácrata internacionalista que, a partir del idioma, «se identifica con la realidad catalana y le dedica uno de sus dramas ideológicos más complejos, *La brava juventud*, donde defiende la catalanización del anarquismo» (Litvak 1990, pág. 323). El periódico *L'Avenç* comienza a publicar sus obras y, luego, él mismo continúa desde su casa, a partir de una prensa comprada en base a ahorros personales. En 1901, traduce Mirbeau al catalán y en 1902 viaja a París a conocer a

[21] *Manifiesto-circular*.

este autor francés. Durante su estadía, concibe el proyecto de las Vetllades Avenir (veladas). En 1903, funda, junto a otros, el Centro Fraternal de Cultura, donde se organizaban veladas musicales, conferencias, representaciones teatrales, etcétera, y una biblioteca que permitía retirar los libros y llevarlos a domicilio: «el centro tenía como meta principal la cultura. La propaganda ideológica venía como consecuencia de ella» (Litvak 1990, págs. 323-324). Entre 1904 y 1905, la Agrupación Avenir estrena otra serie de veladas en el Teatro Español, de la cual, se deduce – según la cita extraída más arriba de su hija Concepción – habría formado parte Lleonart Nart.

Cortiella también tradujo al catalán y estrenó, por esa época, obras de Brieux e Ibsen. Estas producciones dramáticas eran seleccionadas en tanto cumplían un rol en el proceso histórico de liberación humana y estaban dirigidas «a la masa» a partir de la misión de plasmar en forma artística sus anhelos (Litvak 1990, pág. 329).^[22] Según Litvak, estos escritores anarquistas «Alaban a Wagner, en su teatro se va a ‘ver los mitos poéticos y musicales por los que va la humanidad... caminando a la gloria final de un planeta mejor, en que se realicen el bienestar de todos» (1981: 247). El Wagner que aman es el de los manuscritos de Dresde («Arte y revolución», y «La obra de arte del futuro»), donde la obra de arte total no es solo, ni en primer lugar, la suma de las artes singulares, sino la expresión de toda la comunidad (Litvak 1981, pág. 327).

La tarea del dramaturgo era entonces ser un re-educador social, por ello, las obras «deben estar inspiradas en ideas francas y atrevidas, de verdadera libertad y justicia, de generosos sentimientos de fraternidad de paz y armonía» (Cortiella 1904, pág. 10, citado por Litvak 1990, pág. 331). Entre los autores europeos, también se daba un amplio lugar a los catalanes, entre ellos, Ignasi Iglesias.^[23] Este dramaturgo intentó conjugar en sus obras la realidad y la cultura catalanas con el individualismo ibseniano, la crítica a la moral tradicional y la cuestión obrera.

[22] En rigor de verdad, el contenido de las obras dramáticas representadas no siempre se correspondía con cierta ortodoxia ácrata, ya que los objetivos de crítica social eran compartidos por socialistas, anarquistas y militantes demócratas. En este caso, el «teatro sociológico era indicativo de la fe libertaria en la estructura lógica de la ciencia. Este teatro presentaría así sus críticas a la sociedad desde una base científica» (Litvak 1981, pág. 248).

[23] Ignasi Iglesias Pujadas. En 1896, fundó el grupo cultural anarquista Fou Nou (Fuego nuevo), junto a Jaume Brossa y Pere Coromines, en el Teatro Independiente.

Una vez en Buenos Aires, Lleonart Nart promovió estos autores, con especial énfasis (dejando de lado momentáneamente la atención por Wagner) en Iglesias, además de Rusiñol, Guimerá, Adrià Gual, José Feliú y Codina, Pompeu Crehuet, etcétera. Su hijo Josep relata, bajo el título «Una noche de gran emoción», el día en que, poco después de los primeros estrenos teatrales en la capital argentina, su padre recibió una carta del propio Iglesias:

«Al arribar Lleonart Nart a la secretaría, había un sobre enviado a esa dirección. Era de Barcelona. Al abrirlo, se encontró con la magnífica y afectiva salutación que el cantante de los humildes y de la “musa popular” Ignasi Iglésies, dio al Casal. Era la misma salutación que guarda con todo cuidado y que aquella noche tan solo dios sabe las veces que fue leída en vos alta, tantas como en cada ocasión en la que llegaba de la calle un socio. A lo último la sabían ya de memoria, y Lleonart Nart la finalizaba con estas palabras: “Estimen su hogar. Estímenlo y llévenlo cada día con ustedes para atizar el fuego que los reconforte. Estímenlo, que él los siente como un trozo de nuestra Catalunya, hagan eco de sus cantos y sus quejas, y resonancia de sus gritos de gloria y revuelta”. Al oír estas hermosas palabras, sentimos los escalofríos producidos por la emoción» (J. Lleonart Giménez 1933, págs. 28-29).

La primera puesta en escena ocurrió el 4 de junio de 1908, dos meses después de la fundación del Casal, y fue la primera actividad oficial. Se eligió la obra *La mare* de Santiago Rusiñol. La relativamente rápida concreción de este proyecto había sido posible gracias a que, como afirman Banus i Grau (1938) y Ch. Lleonart Giménez (1986), en el «Teatro Victoria», actuaba, en el año 1908, la compañía Serrador-Marí, en la que casi todos los actores eran catalanes (Capdevila, Masip, Carmen Jarque, Juan Domenech, Agustín Morató, Erperança Periu, Macías, etcétera). Este acontecimiento encierra una de las características más interesantes que adquiriría el catalanismo profesado por el Casal y que fue – como había impulsado Lleonart Nart en el manifiesto/convocatoria – la exclusividad de la lengua catalana. Al parecer, en un comienzo, los organizadores no lograron ponerse de acuerdo sobre el idioma en que debía ser publicitada la obra. No obstante, esta duda quedó saldada para la realización de los subsiguientes dramas:

«Serían unas 25 personas, y cuando la sesión estaba por terminar, Artigas tuvo una inquietud: -Señores, -pregunta- ¿los carteles de la calle como estarán escritos, en catalán o en castellano? Ahora sí, no pueden imaginarse (...) el descalabro que hubo (...) y eso duró hasta que un señor, -no recuerdo si fue uno que se llamaba Nyacs- puso ciertos escrúpulos a todo lo que se discutía.

»-Cualquier acuerdo que se tome, afectará el prestigio de la entidad -dijo- por lo tanto tiene que ser una asamblea del Casal la que lo resuelva.

»Todos estuvieron de acuerdo, y fue nomás cuestión de alcoba, pues los presentes tomaron cada uno su silla y se trasladaron a la sala grande. Allí ya no era la agrupación de arte escénico la que estaba reunida, en vez era el Casal; los asambleístas empero eran los mismos, quizás 3 o 4 más- y seguía la discusión. Y al fin, “se vio la luz”. No recuerdo quien propuso hacer dos carteles, uno con las cuatro barras, y otro con la bandera argentina, estos últimos escritos en castellano, y aquellos en catalán. La proposición era gentil sin dudas y así se aprobó. Una vez que los carteles estuvieron pegados por las paredes de Buenos Aires, quedó claro que lo que uno imaginaba como una atención, resultó un enredo. En las ediciones posteriores van a hacerse todas en catalán, sin asamblea y sin discusión» (J. Leonart Giménez 1933, págs. 24-25).

Esta anécdota explicita cierta idea de horizontalidad en la dinámica asamblearia del Casal en cuanto a la toma de decisiones y, al mismo tiempo, nos ilustra sobre la implicación de todos los miembros en las tareas que debían llevarse a cabo, ya que, según Leonart Giménez, la agrupación de arte escénico era prácticamente la asamblea que debía decidir.

El estreno fue al parecer un gran suceso (Banus i Grau 1938; Ch. Leonart Giménez 1986), tanto que, en los meses siguientes, se inició un abono de seis funciones en las que fueron representadas las obras *El nuvi* de Felui i Codina, *La mare eterna* y *Juventut* d’Ignasi Iglèsies, *La bona gent* de Santiago Rossyniol y *El contramestre* de Frederic Soler (Serafí Pitarra). Poco tiempo después, se estrenó *El Cor del Poble* de Iglèsies, en el teatro San Martín.

En diciembre de 1908, el Casal inauguró los primeros Juegos Florales de Buenos Aires íntegramente en lengua catalana. La iniciativa tomada por Leonart Nart suscitó resistencias y fue combatida hasta en el propio núcleo donde tomó forma: «Eran muchos los que no creían en la posibilidad de poder llevar a término una fiesta de tal carácter. En una colectividad asentada en América, compuesta por gente de trabajo en un medio que no tenía otra manía que el negocio, ¿dónde habrían de surgir los cultores de las Bellas Artes?» (Banus i Grau 1938, pág. 11). «Unos decían que aquí no había poetas catalanes, que sería un fracaso, que la gente catalán(a) de aquí era gente de trabajo y nada más. Cuanto más se criticaba la idea de papá, y de los que lo secundaban, más se animaban a llevar a término la idea» (Ch. Leonart Giménez 1986, pág. 9).

La temida falta de convocatoria no ocurrió, a juzgar por los testimonios. Abierto el certamen a poetas catalanes de Argentina y países limítrofes que escribieran en prosa o en verso, excluyó la difusión en España para evitar «el avasallamiento que se hubiese producido si los

escritores de allá de Barcelona, hubieran tenido tiempo de mandar sus trabajos. Se quiso tomar el pulso a los escritores catalanes de aquí y con gran satisfacción hubo trabajos de mucho mérito (que se publicaron en un libro)» (Ch. Leonart Giménez 1986, pág. 10).

La búsqueda de colaboración argentina para llevar a cabo este certamen, y el reconocimiento posterior, puede verse como una estrategia para dar visibilidad a la nueva entidad catalana en el conjunto de la sociedad porteña. En este sentido, la elección – previo proceso de solicitud y otorgamiento – del Pabellón Argentino para su realización, probablemente simbolizara la intención de posicionarse desde lo que consideraban como el potencial argentino dentro del esquema de valores propio del «progreso universal».

«Fue un día de gloria. Papá había conseguido que el gobierno argentino cediera al Casal, para que celebrara la fiesta, el “Pabellón Argentino”, que era el Museo de Bellas Artes de aquella época (estaba ubicado en Plaza San Martín).^[24] Era el lugar más apropiado para celebrar esta fiesta y para los organizadores un gran triunfo (...). El gobierno argentino fue tan gentil que incluso cedió la Banda Municipal para amenizar el espectáculo, tocando una marcha triunfal al acceder a la sala el poeta ganador de la flor natural acompañado de la reina de la fiesta. Todo fue estupendo» (Ch. Leonart Giménez 1986, págs. 9-10).

En el discurso de esta edición inaugural, Lleonart Nart explicó que tanto la fundación del Casal como las representaciones teatrales y la instauración de los Juegos Florales en la capital argentina obedecían a un programa bien definido, regido por el principio de continuación del movimiento renacentista catalán.^[25] Así, la intervención del presidente – en nombre del Casal – apuntaba a recuperar una lengua que había sido excluida de la modernidad y, al mismo tiempo, contribuir al desarrollo cultural del país de inserción (Duarte 2006, pág. 142).

La creación y el accionar del Casal no agradaron – como era de esperar – a la colectividad española de Buenos Aires, que, bajo su más importante periódico, *El Diario Español*, criticó el uso exclusivista de la lengua catalana. El malestar aumentó en 1909, durante el clima de conflictividad vivido tras los sucesos de la «Semana Trágica» en

[24] El Pabellón había sido pensado originalmente para la Exposición Universal de París de 1889. Se convirtió en el Museo de Bellas Artes a partir de 1909.

[25] *Jochs Florals de Buenos Aires. Discursos y composicions premiades*, Buenos Aires, Imp. Tragant, 1908. Como hemos visto, el Centre Català comenzó a realizarlos a fines del siglo XIX. La novedad que introdujo el Casal fue la exclusividad de la lengua catalana para participar de los mismos – excepto cuando se incluía un género argentino, como la poesía gauchesca – mientras el Centre aceptaba piezas literarias en castellano (Fernández 2010, pág. 168).

Cataluña y la repercusión en los medios periodísticos argentinos. En esos momentos, se acrecentó la hostilidad contra el extranjero, percibido, en general, como revolucionario o anarquista. El Casal abrió una suscripción a través de la publicación dirigida por Puiguriguer – *Catalunya al Plata* – para apoyar a las familias damnificadas por los sucesos revolucionarios (Segura y Solé i Sabaté 2008, pág. 45). Ante estas circunstancias, el pedido de colaboración a entidades argentinas se hizo frecuente:

«En Buenos Aires, casi todo el comercio era español y, con los artículos que publicaba ese diario contra los catalanes del Casal, se plegó en gran parte a la lucha. Algunos actos no se pudieron realizar en teatros públicos, por no permitirlo los empresarios (en gran parte españoles). Por ejemplo, el homenaje a Guimerá tuvo que hacerse en el salón Mariano Moreno, y así muchas otras cosas» (Ch. Leonart Giménez 1986, pág. 11).

Durante ese mismo año, cuando se cumplió el segundo aniversario de la entidad, nuevamente Leonart Nart recurrió al gobierno argentino. Esta vez accedió directamente (según el recuerdo de Concepción), «nada menos que a la presidencia de la Nación», para solicitar un espacio que pudiera albergar el certamen literario.

«Papá y el Dr. De Vargas, pensaron en lo más hermoso: el “teatro Colón”, que se había inaugurado el 25 de mayo de 1908, o sea, el año anterior. Fueron a ver al presidente de la República, Dr. José Figueroa Alcorta, quien le cedió, recordándoles que era la primera institución extranjera que celebraría allí un acto, recomendándoles eso sí, no se sacaran fotografías del acto para evitar se estropearan los dorados que tiene la Sala, les dijo si, que eso estaba prohibido. Aparte de ello, les concedió disponer ese día por la tarde de la Banda Municipal» (Ch. Leonart Giménez 1986, págs. 11-12).

Es poco factible llegar a conocer cómo fue el contacto con el entonces presidente José Figueroa Alcorta. Probablemente hayan servido de intermediarios el mencionado doctor De Vargas, como el ministro de Justicia e Instrucción Pública, Rómulo S. Naón (de reconocida labor educativa) o el músico León Fontova, quien, como vimos, tenía una actuación pública destacada en la enseñanza de la música a través de su conservatorio y llegaría a ocupar algunas cátedras en el Consejo Nacional de Educación antes de 1913.

El otorgamiento del Colón por parte del gobierno, por primera vez a una colectividad extranjera – según registran los propios catalanes – indica, probablemente, la voluntad de constituir una representación positiva del colectivo catalán, identificado ahora con la iniciativa cultural, o, al menos, no identificado como grupo inmigrante «peligroso»,

logrando de esta forma, la confianza del gobierno argentino. Al mismo tiempo, señala, como examinamos en el capítulo 4, que el Teatro Colón comenzaba a ser un espacio disputado por varios sectores sociales (Ben-zecry 2014; Fernández Walker 2015; Matamoro 1972). Por otro lado, la elección del Colón por parte de la colectividad catalana, pone de relieve el éxito prematuro de la operación de construcción simbólica alrededor del Colón como «el teatro» argentino, más allá del gusto por la música, manifiesto por dicha colectividad nucleada en el Casal.

2.3 Del Casal al IECBA

Si bien la visibilidad de los catalanes se vio incrementada en la sociedad porteña, el costo político y social de este afiebrado accionar del Casal fue, evidentemente, fuerte para su líder, Lleonart Nart, quien, por entonces, trabajaba como contador en la casa de un comerciante gallego de apellido Bernárdez, «hombre de muy poca cultura que solo leía *El Diario Español*», según Concepción. Al terminar el año 1909, después de las muestras de solidaridad por los sucesos de la Semana Trágica acontecidos en Barcelona y el certamen de los Juegos Florales organizado en el Colón, Bernárdez,

«(...) lo despidió, diciendo que él había tomado como empleado a un contador y nada más que eso, pero no a un conferencista, a un hombre que escribiera en los diarios, y que hiciera catalanismo, y ahí viene el final de ese acto. Papá quedó sin trabajo, con mujer y cinco hijos. Encontrar trabajo era difícil, ya que el comercio estaba casi todo en manos de los españoles. Pasaron los meses, al fin encontró trabajo de contador pero no aquí sino en Rosario de Santa Fe, en la casa Colombo, italiana. A principio de julio de 1910 se fue para allá, se fue solo porque no sabía cómo era la casa, si era sólida o no. Mientras estuvo allí vivió en la casa de Paco Solanes, sobrino suyo» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 13).

Nuevamente, la necesidad de emigrar parece haber estado motivada no solo por razones de índole estrictamente económica, sino por la politicidad de las acciones del líder catalán, que condujeron, a algunos dirigentes españoles, probablemente, a la puesta en juego de redes de contactos dispuestos a boicotear la obtención de un puesto laboral que le permitiera mantener su residencia en Buenos Aires.

A principios de 1911, la mencionada Casa Colombo entró en quiebra, con lo cual Lleonart Nart dio por terminada su estadía en Rosario. Volvió a Buenos Aires y encontró empleo para llevar la contabilidad de tres casas catalanas y, más adelante, de la casa Fitte, de origen francés. Los seis meses de ausencia de la capital argentina del fundador del Casal Català, ocasionaron el desplazamiento de su liderazgo, en el marco

de sucesos fuertemente conflictivos al interior de la entidad, debido a desacuerdos que comenzaron con mayor efusividad desde el mes abril de 1910.

Luego de dejar su cargo de consejero en jefe (*conseller en cap*) a Celestí Casamitjana en enero de 1910, la actividad de Josep dentro del Casal pasó a ser la de organizar y gestionar la biblioteca. Por entonces, uno de los problemas más importantes tenía que ver con la búsqueda de un local físico para la asociación, debido a que el escaso presupuesto obligaba a rescindir el contrato con la Asociación Mariano Moreno, que hasta el momento, era la que brindaba la sede.

A partir de abril, la organización de los festejos por el Centenario de la Independencia Argentina, clima de celebración vivido con especial énfasis en la Capital, hizo eclosionar los conflictos latentes. La invitación de la Asociación Patriótica Española a acompañar al embajador de España en la presentación de credenciales al presidente de Argentina será debatida y rechazada por la junta directiva del Casal.^[26] Al parecer, el debate debió haber sido intenso, ya que, en la reunión siguiente, el consejero en jefe, Cassamitjana, presentó su renuncia, la cual fue desestimada por los casalences.^[27] En la subsiguiente sesión, el secretario, Pere Roca i Martí, y un vocal sumaron sus renunciias.

La conflictividad continuó, ya que, a comienzos de junio, la embajada española prohibió izar la bandera catalana. El Casal decidió: «izar la [bandera] catalana acompañada de la argentina y la española, y en caso de que la catalana fuese arriada por orden de la policía, arriarlas todas».^[28] Esto provocó la renuncia del consejo directivo, en su totalidad, en las sesiones siguientes del 13 y 20 de junio: presentaron nuevamente la renuncia el consejero Rin y el secretario Roca, a las que se añadieron las del mismísimo consejero en jefe Casamitjana, el vicepresidente Gorchs, el contador y el consejero de apellido Monreal, quien fundó su alejamiento en el hecho de que el Casal debía realizar obra catalana sin dejar de ser también española. La respuesta provino del consejero Roca, quien, ante las acusaciones de anti-españolismo, señaló que «él había venido al consejo a hacer obra catalana, cultura puramente catalana, porque el Casal era catalán, y por lo tanto, no ha hecho ni cultura española ni antiespañola, como no ha hecho tampoco portuguesa o anti-portuguesa».^[29]

[26] Actas Casal Catalá, *Libro 1*, págs. 62-63.

[27] Actas Casal Català, *Libro 1*, pág. 64.

[28] Actas Casal Catalá, *Libro 1*, pág. 80. Traducción propia.

[29] Actas del Casal Català, *Libro 1*, págs. 80-86. Traducción propia.

Durante la estadia de Lleonart Nart en Rosario, otro sobrino suyo, Pere Solanes, se encargó de mantener la firmeza de las decisiones tomadas antes de su partida y el carácter de las mismas bajo la presidencia de Banus i Grau. La impaciencia ante la situación indefinida del ex presidente y entonces bibliotecario (que prometió viajar a comienzos de diciembre),^[30] y la crisis ante la falta de concreción de un lugar para la realización de los terceros Juegos Florales (se realizaron numerosas gestiones entre las que figuraban como posibilidades el teatro Colón, el salón de fiestas del diario *La Prensa* y varios teatros, de las que resultó viable el teatro Coliseo) exasperaron los ánimos. A finales de diciembre, se intentó remover a Lleonart Nart del cargo de bibliotecario y a los consejeros Jacinto Torrent y Josep Pla por estar alejados del Casal. Al mismo tiempo, se desplazó del cargo de secretario a Solanes, aduciendo falta de incumplimiento de su tarea ante reiteradas inasistencias, y se le envió una notificación. Esto produjo acalorados debates en la sesión siguiente, a la cual Lleonart Nart finalmente logró asistir y manifestar su disconformidad respecto de la «carta de censura» enviada a su cuñado, Solanes.

Finalmente, el nuevo consejo, constituido el 10 de enero de 1911, marcó un cambio decisivo de timón en la entidad, lo cual produjo numerosas bajas:

«Se aprueban las siguientes bajas: Bartomeu Roca, Enriqueta Roca, Mercé Roca, Manuel López Sotta, Joan Martínez, Pere Solanes, Asumpta M. de López, Lola Martínez.

Se acuerda lo siguiente: aceptar en principio las bajas de los señores J. Lleonart Nart y J. M. Plá, y comunicarles que si antes del 31 del corriente no han satisfecho sus cuotas pendientes, su baja será considerada por falta de pago.

Comunicar a las Srtas. Conchita Lleonart y Mercé Lleonart y Sra. Juana G. de Lleonart que el día 31 serán dadas de baja si no han satisfecho sus cuotas pendientes.

Al Sr. Solanes comunicarle que efectúe el pago de las dos cuotas pendientes y que queda aceptada su baja.

Facultar al Sr. Carol para que seguidamente demore la llave de las habitaciones que ocupan los Sres. Lleonart y Solanes. Demore también seguidamente al Sr. Lleonart la llave de la librería».^[31]

La premura de las decisiones evidencia la puesta en juego de un acuerdo previo sobre la necesidad del desplazamiento de Lleonart Nart

[30] «Se acuerda escribir nuevamente al señor Josep Lleonart demandando el estado de cuentas, por no satisfacer al consejo la carta últimamente enviada». Actas del Casal Català, *Libro 1*, 19 de diciembre, pág. 139.

[31] Actas, pág. 152. Traducción propia.

y su grupo afín, lo que permitió dar lugar a la supresión absoluta del artículo 54 de los estatutos, que declaraba lo siguiente:

«Siendo el Casal Catalá un centro de cultura, y estado ésta reñida con el juego y el alcohol, queda prohibida dentro de su local social la venta de licores y de ninguna clase de juegos. Esa proposición produjo una dolorosa sorpresa a muchos de los socios, pero se votó en su favor, y lo hicieron ilegalmente, puesto que la asamblea era de “carácter ordinario” y no de extraordinario» (Ch. Leonart Giménez 1986, págs. 14-15).

¿Cuál fue el siguiente paso de Lleonart Nart y sus correligionarios ante el quiebre asociativo? En principio, la creación de una nueva institución, el «Instituto de Estudios Catalanes» [en adelante, IEC o IECBA], y una Peña de sociabilidad informal conocida como El Soviet, entre otras iniciativas, que se analizará en el próximo capítulo, ya que sus historias están estrechamente relacionadas con la creación de una Asociación Wagneriana en Buenos Aires.

La vuelta al Casal se daría a partir de 1916 y sería recordada por su hija de manera conflictiva en el seno de la familia:

«Debo decir que a principios de 1916 y a requerimiento de la Junta y de gran parte de los socios del Casal Catalá, reintegróse al Casal Catalá como socio. Lo hizo con gran disgusto de la familia, que no había olvidado los malos ratos que le habían hecho pasar a principios del año de 1912, pero, papá, alegó que el “Casal Catalá Centre de Cultura” era un hijo suyo y que un padre perdona los disgustos que dan los hijos» (Ch. Leonart Giménez 1986, págs. 23-24).

2.4 Expatriados y exiliados: representaciones del exilio

A partir de 1916, el grupo de los catalanes originado en el Casal, los «catalanes de América», pasó a la explícita filiación con el independentismo o autonomismo, y a utilizar una nueva categoría para definirse a sí mismos, la de «exiliados». Esta caracterización pudo haber guardado relación con una representación del exilio como una experiencia o espacio de aprendizaje. Se trata de uno de los tres núcleos de sentido fundantes del imaginario del exilio de los argentinos analizados por Jensen (2009), junto a las representaciones del exilio «como destino del culpable» y como «espacio de lucha política». En este sentido, Jensen (2009, pág. 27) indica que:

«Si los exilios son asociados a la pérdida y el dolor por lo no deseado de la partida y aparecen ligados a la penuria económica y la privación de raíces, de afectos, etcétera, también han sido reconocidos por sus protagonistas en su extremo positivo: no solo en tanto precio a pagar por conservar la libertad o la vida, sino en tanto momentos para los aprendizajes y las transformaciones individuales y políticas».

Para el caso del exilio español, algunos autores lo consideran como una característica estructural de la historia peninsular y remontan sus orígenes mucho más allá de las circunstancias de la guerra civil y la dictadura franquista (Abellán 2001; Soldevilla Oria 2001; Vilar 2006). En otros casos, si bien se acepta el hecho de derribar las barreras que existían entre la migración económica (confinada a ser un hecho anterior a la Guerra Civil) y el exilio republicano (Núñez Seixas 2001), se prefiere utilizar el concepto de «expatriados» para caracterizar las corrientes migratorias anteriores al franquismo.^[32] Por ejemplo, Fernández (2014, pág. 100) considera que hubo tres momentos de arribo de expatriados a Argentina, anterior al exilio de la Guerra Civil: luego de la caída de la Primera República (1874), cuando comenzaron las persecuciones contra el catalanismo político (primera década del siglo XX) y cuando se instauró la dictadura de Primo de Rivera (desde 1923). A estas tres se añadiría una cuarta corriente de emigrados por razones económicas, que, una vez en la sociedad receptora, se interesaron por la situación en Cataluña (Fernández 2011, pág. 3). Así, el grupo autodenominado «catalanes de América» habría correspondido al segundo momento entre estas oleadas de expatriados.

Los debates sobre las categorías analíticas adecuadas para explicar los desplazamientos humanos en contextos sociohistóricos determinados, tienen una larga trayectoria. Dentro de esta gran área, la problemática del exilio ha sido y es objeto de continua revisión. Como ha señalado Roniger (2011), el fenómeno del exilio existe dentro de un espectro más amplio de fenómenos de individuos y grupos en desplazamiento. Los seres humanos se trasladan a través de espacios, tiempos y culturas. La dinámica de tal traslado ubica a los exiliados cerca de una serie de otros tipos humanos, como son los migrantes, los refugiados, los beneficiarios de asilo, los cosmopolitas errantes, los nómadas, los vagos, las redes que forman las diásporas. A menudo, resulta difícil separar el exilio de estos otros fenómenos, es por ello que es necesario «pensar los desplazamientos forzados como fenómenos plurales» (Jensen 2011a, pág. 2).

Comúnmente, se define a los exiliados por su desigual condición frente a la del inmigrante. Mientras que los primeros sufren un destierro involuntario u obligatorio, es decir, se ven forzados a abandonar su país, los migrantes deciden salir a fin de resolver una situación económica difícil o prosperar en un nuevo lugar. Los migrantes sienten que pueden

[32] Para Duarte (1998, pág. 48), el uso de este concepto se justifica, principalmente, por «la ausencia de una persecución política generalizada».

regresar a voluntad, mientras que los exiliados esperan que cambien las condiciones de exclusión o el gobierno o régimen que los impulsó al destierro. Esto significa que, analíticamente, la residencia en el extranjero es diferente como experiencia en cada una de estas situaciones (Roniger 2011). Es por ello que la definición de «exilio» suele incluir a quienes una vez emigrados, como residentes temporales voluntarios descubren que una transformación en las circunstancias políticas impide su retorno (Sznajder y Roniger 2013, pág. 31; Schwarzstein 2001).

El exilio exige tener en cuenta varias escalas de análisis, para empezar, el territorio y la violencia de origen que expulsan y el lugar de destino habitado por otros sujetos exílicos y los contruidos como «nativos» por los recién llegados (Jensen 2011b, pág. 2). En este sentido, las categorías aplicadas en forma rígida no siempre coinciden exactamente con los grupos humanos o individuos que se intentan caracterizar. Un exiliado puede finalmente perder – por diversas circunstancias – su expectativa de retorno e insertarse en la sociedad receptora. Así, su condición mudaría a la categoría de «inmigrante». Tampoco resulta sencillo distinguir en ciertos contextos los límites claros entre expatriados y exiliados. Es posible que la observación de su interacción específica en el seno de las comunidades en la diáspora, y en las redes transnacionales en las que interactúan, pueda ayudar a definir su carácter particular en cada caso (Roniger 2011).

La expresión «catalanes de América»,^[33] con la que se identificaron gran parte de los miembros del Casal, apareció por primera vez en el número 1 del más importante órgano de difusión que tuvo, la revista, *Ressorgiment* (1916) y, desde ese momento, definió al grupo que reivindicó el ideario catalanista desde el exterior. Antoni de Paula Aleu ya lo utilizaba en 1912, aunque con un sentido más amplio, ya que con él involucraba actividades sociales, humanitarias e incluso económicas de la colectividad asentada en toda América (Lucci 2015a, pág. 1). Como vemos, aunque dicha expresión («catalanes de América» de Buenos Aires) surgió tiempo después de la fundación del Casal Catalá porteño, podemos remontarnos a esta última fecha para marcar el inicio de una

[33] Los «catalanes de América» no fundaron instituciones propias, sino que trabajaron en red por la afirmación de la identidad nacional catalana desde variadas organizaciones a lo largo de América Latina (Castells 1986; Lucci 2009). La acción mancomunada tuvo buena parte de su incentivo en la coyuntura política catalana de las primeras décadas del siglo XX, sobre todo a raíz del surgimiento de opciones políticas favorables a la autodeterminación, como Solidaritat Catalana.

militancia o activismo que quedará ligado al catalanismo independentista. Al mismo tiempo, en sus primeras manifestaciones periodísticas, se autodefinieron bajo la condición de «exiliados». Así, para Lucci (2015b) el exilio constituyó un rasgo identitario de este grupo.

Si bien el exilio figuró en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española a partir de 1956 (Cabrera Infante 1990, citado por Sznajder y Roniger 2013, pág. 35), y solía emplearse la figura de refugiado, los catalanes separatistas de Buenos Aires comenzaron a utilizar esta categoría en forma pública desde 1916, en el primer número de la revista *Ressorgiment*. El artículo que lo esgrimió a modo de «manifiesto» fue escrito por el periodista Lluçia Subirachs i Cunill^[34] y se tituló «Els catalans exiliats i la Catalunya de l'Avenir».

Subirachs i Cunill comienza su escrito diferenciando – recurso identitario que luego será puesto en práctica por los exiliados republicanos (Schwarzstein 2001, pág. 261) – la nueva comunidad catalana, madura en su catalanidad, de la precedente: señala entonces una división entre los catalanes que salieron de Cataluña durante el siglo XIX y los que habían hecho a partir del XX. En este testimonio, el contraste entre una Cataluña previa al «fervor patriótico» y la posterior, es evidente:

«(...) La mayoría de los catalanes de hace veinte años, tienen de Cataluña un concepto, actualmente, equivocado. Entonces relacionaban al pueblo con un marcado indiferentismo para lo público (...) El abandono de la espiritualidad catalana era un hecho lastimoso, y en los pueblos y en las ciudades eran siempre los mismos los que regían lo público a plena satisfacción del cacique que les dominaba (...). Bien diferentes son ya los catalanes que dejaron la patria en la última década, la mayoría de los cuales salieron de Cataluña en la plenitud de sus actividades, sintiendo en el fondo del corazón un foco de sano patriotismo. Para los primeros todo es sumisión y desengaños, para los últimos todo es revuelta y esperanza. Los de ayer, opresión... los de hoy, liberación!» (Subirachs i Cunill 1916, pág. 1).

La condición exiliar aparece vinculada a la del catalán patriota o que se transformaría en patriota (exiliado) en la sociedad de acogida al propagar «las cosas de Catalunya». En este sentido, hay, en esta forma de «arenga», un reconocimiento a la labor anterior que se ha realizado en los Casales, no solo en el de Buenos Aires sino también en el de las ciudades del centro de la Argentina, donde la emigración catalana era importante, como Santa Fe, Rosario, Mendoza, Córdoba, Río Cuarto o Bahía Blanca: «Los líderes del movimiento catalán deben ser escuchados en estas tierras. Los autores del pensamiento catalán deben ser leídos

[34] Periodista catalán radicado en Argentina desde 1908 y director del periódico *El Orden* de la ciudad cordobesa de Río Cuarto (Lucci 2015b).

en el exilio». Al mismo tiempo, Subirachs i Cunill traza un proyecto que, según su apreciación, tendría lugar a raíz de las posibilidades que – se creía – traería consigo la finalización de la contienda mundial (Lucci 2015b).

Asentada la identidad en aspectos culturales, ahora también en la oposición a los poderes imperiales, la Primera Guerra Mundial fue percibida como una idea redemptora que «resarciría las injusticias de los pueblos sin estado, propiciaría el nuevo ordenamiento geopolítico en la posguerra y permitiría el afianzamiento de los valores democráticos» (Lucci 2015b, pág. 8). Se creía que el desmembramiento de los poderes centrales sería favorable a la independencia de Cataluña – entre otras naciones – ya que desestructuraría al gobierno español.

Un año después, la valoración positiva de la Revolución Rusa no solo se cimentaba en la destrucción del imperio de los zares, sino también en el concepto de autodeterminación y federación de naciones, presente en el discurso marxista de la Tercera Internacional (que también impactaría en la representación de la nación catalana) y en su proyecto de secesión:

«La gloriosa revolución rusa está predestinada a ser, como lo fue la francesa, -ejemplo que ejerció una obra poderosa en el movimiento del pueblo moscovita- el espejo diáfano donde se deben mirar para orientarse todos los pueblos uncidos con anhelo de redención (...). Nuestra ideología es compatible con las doctrinas de Marx: Nacionalismo universal; es decir, federación de naciones. Nacionalismo y socialismo, dos tendencias, según muchos, tan antitéticas, se confunden amorosamente para que un mismo espíritu las mueva: el anhelo de mejoramiento de la humanidad. Y este mejoramiento es imposible si cada uno de los pueblos, con idiosincrasia peculiar, no es soberano de sus destinos» (Nadal i Mallol 1917, pág. 183).

En las prácticas de sociabilidad cultural y artística del Casal, previas y posteriores a 1916, encontramos una referencia a la realidad rusa que enfatiza la importancia del activismo catalanista previo, antes del uso oficial de la categoría «exilio», nos referimos a la existencia, desde 1910, de una Peña denominada El Soviet.

El 21 de diciembre de 1918, una vez finalizada la Gran Guerra, los «catalanes de América» de Buenos Aires publicaron un manifiesto dirigido al pueblo argentino, donde declaraban su posición de apoyo a la Mancomunitat de Cataluña y pedían comprensión y respeto por la causa que defendían. Este documento fue redactado por Jerónimo Zanné, firmado por los catalanes de América y reproducido en los diarios más importantes de la capital, así como en *Ressorgiment*, en el mes de enero de 1919.

Durante la década de 1920, la radicalización política del Casal quedó en manos de su «brazo armado», el Comitè Llibertat (antes había existido el Comité de Acción Catalana promovido por el ampurdanés Nadal i Mallol), que intentaría sortear la injerencia de la embajada española para neutralizar las actividades del Casal. El Comitè publicó, entre 1923 y 1930, el periódico *La Nació Catalana*, dirigido, en sus comienzos, por el socialista Joan Comorera, y cuyo radio de distribución fue amplio (Uruguay, Paraguay y Chile) (Bacardí 2009, pág. 29).

En el transcurso del período republicano y la Guerra Civil, tanto el Casal como el Centre manifestaron su apoyo al estatuto de autonomía (1932), si bien la primera entidad tuvo una expresión política más decidida. Como representación escrita del Casal, el activismo nacionalista de *Ressorgiment* fue muy intenso. Sus críticas al mencionado estatuto autonómico eran frecuentes (por insuficientes facultades otorgadas a la Generalitat) (Villarruel 2011, pág. 185), al mismo tiempo que atacaba también con dureza a la «derecha catalana», dispuesta, según ellos, a pactar con Madrid. Respecto de la colectividad en Argentina, la revista sostenía (como lo había hecho Subirachs i Cunill en 1916) que los viejos emigrantes tenían una idea anacrónica de Cataluña, en la que todavía gobernaban los caciques. Por eso, pensaban que el impulso correspondía ahora a las nuevas generaciones, empeñadas en la recuperación de la soberanía plena, aún a costa de su separación de España (Fernández 2011, pág. 10).

Por razones obvias, a finales de la década de 1930 y comienzos de 1940, el uso de la categoría «exiliados» no sería asociada a los catalanes «viejos» sino a los «nuevos», los exiliados republicanos.

El rol que la utilización de la categoría exilio ocupó en la formación del grupo como colectivo identificado con la causa separatista, se convertirá en un fundamento de gran importancia para la elaboración de una imagen colectiva en base a la representación del exilio como un espacio de experiencia creativa. Más allá de la posibilidad o no de adecuación de las categorías con la realidad empírica (exiliados, expatriados o inmigrantes), si tuviéramos que definir su militancia previa como una realidad básicamente cultural, la impresión sería errónea, ya que, como hemos podido comprobar, el catalanismo desarrollado por este grupo contuvo elementos de fuerte posicionamiento político desde su surgimiento (1908).

Por otro lado, más tarde, el contexto del arribo de los exiliados de la guerra civil y el régimen franquista pondría en vigencia nuevos núcleos

de sentido sobre estos desplazamientos forzados en contextos de violencia. Por un lado, el exilio concebido como espacio de experiencia de lucha política (sobre todo para los alineados al bando republicano),^[35] por otro, lo que será común para los sublevados, la representación del exilio como destino del culpable (el fugado, el proscripto, el traidor, etcétera) (Jensen 2009).

2.5 Un centenario bajo discusión

En 1985, las autoridades del Casal de Catalunya comenzaron a gestionar las celebraciones de lo que denominaron «los primeros cien años de existencia del Casal en Buenos Aires» que se cumplirían, según sus cálculos, al año siguiente. Se contactaron con el «Comité Ejecutivo de la Comisión Catalana del Quinto Centenario del “descubrimiento” de América» y consiguieron su apoyo, además del de la Generalitat, en aras de, por un lado, mostrar que «Era toda una colectividad nacional la que quería dar a conocer lo que ha hecho y lo que ha sido, lo que sabe hacer y lo que puede ser» (Rocamora 1992, pág. 282), y, por el otro, para el gobierno catalán (en conjunción con el Instituto Catalán de Cooperación Ibero-Americana), «serviría para llevar a los ámbitos internacionales la presencia de Cataluña» (Rocamora 1992, pág. 282). Estos objetivos ensamblados respondían, probablemente, a una práctica propagandística del gobierno de Jordi Pujol, para su proyecto de construcción de una nueva Cataluña posfranquista, fuerte en sus reivindicaciones de identidad cultural singular, dentro de la concertación posible de la «España de las autonomías».

Esta «embajada cultural catalana en Argentina» (que incluyó sesenta y tres empresas catalanas en busca de acuerdos económicos), fue criticada por algunos sectores:

«(...) se alegaba que sería una vergüenza celebrarlo, porque, por un lado, los catalanes no habían contribuido nada, exceptuando el financiamiento de la expedición colombina por parte de banqueros catalanes. Por otro lado, no había sido un descubrimiento, porque anteriormente habían llegado a sus playas los nórdicos, y por otra parte no se trataba de celebrar sino de conmemorar. Pero muy especialmente porque la conquista posterior al descubrimiento fue genocida hacia los indígenas autóctonos del continente americano» (Rocamora 1992, pág. 286).

[35] Según Jensen (2008, pág. 141) «Si bien sería un error definir al Centre Català como una unidad profranquista, obliterando las discusiones y debates internos que las sesiones de su Consell Directiu permiten conocer (2/2 y 9/1.139), por perfil, filosofía y orientación, el Casal Català fue el que más decididamente se alineó con el bando republicano».

El autor de estas palabras, Joan Rocamora, exiliado republicano, integraba la comisión directiva del Casal de Catalunya. Si bien omitió aclarar quiénes fueron esas voces disidentes, señaló la necesidad de realizar una amplia convocatoria a todos los catalanes de Argentina para que se sumaran a la celebración del «centenario del Casal en Buenos Aires». Para ello, fue fundamental elaborar una carta abierta bilingüe. Algunos párrafos sintetizan su versión de la historia de los catalanes en Argentina (Buenos Aires):

«Esta presencia catalana en la Argentina se confirmó hace casi cien años, exactamente el 12 de junio de 1886 con el que inicialmente se llamó Centre Català, hoy Casal de Catalunya. Nuestras raíces culturales se han mantenido, afirmado y reanimado en esta casa. Se superaron dificultades, han pasado generaciones, y los cien años de existencia demuestran que nuestra historia vive, que el idioma se continua divulgando y difundiendo y que más que nunca hemos de enorgullecernos de nuestro origen. La secular trayectoria del Casal de Catalunya hace que se convierta en una auténtica representación de los catalanes en la Argentina» (Rocamora 1992, pág. 286).

Por otro lado, el testimonio legado por la hija de Ch. Lleonart Giménez (1986, págs. 35-37), cuestiona – en forma contemporánea a los acontecimientos – el hecho de haberse celebrado el centenario de una institución catalana en Argentina, dando señales, al mismo tiempo, de un sector disidente a estas manifestaciones conmemorativas:

Con motivo de celebrarse este año, dijeron, el primer centenario de la fundación del Casal de Catalunya (así dijeron), se han originado confusiones al respecto por una similitud de nombres: «Casal Català», «Centre Català» y «Casal de Cataluña», y una diferencia de fechas y nombres de los fundadores de estos centros. Así, en nuestra propia familia y amigos nos han pedido aclaraciones al respecto, aclaraciones que creo necesarias en este trabajo.

A fines del siglo pasado la inmigración catalana fue cada vez más importante y con ella apareció el deseo de unirse los catalanes afincados en Buenos Aires, esto dio origen a la formación del Centre Català el 12 de junio de 1886 (...).

Ahora bien, la inmigración siguió en auge; muchos no gustaron del carácter del Centre Català, lo creían una sociedad recreativa, como abundaban en aquella época, deseaban un centro de reunión, en donde se hiciera «cultura» y con ese deseo, José Lleonart Nart fundó el «Casal Català, Centro de Cultura», en Marzo de 1908.

Estas dos entidades, representaron a la colectividad por separado, eran independientes, pero a fines de 1940, desearon fusionarse y unificar su representatividad con el nombre de «Casal de Catalunya» de Buenos Aires.

Por eso es que celebrando el primer centenario del «Centre Català de Buenos Aires», ha venido el presidente de la Generalitat de Catalunya, acompañado de un séquito de artistas de todas las ramas, universitarios, científicos, industriales,

deportistas, etcétera, para celebrar el acontecimiento durante todo un mes. Pero, ¿cuál es la entidad que ha cumplido 100 años de vida? Ninguna. Veamos:

El «Centre Català» se fundó en 1886, y terminó cuando se fusionó con el «Casal Català» en 1940. Total años de vida: 54.

El «Casal Català, Centre de Cultura», se creó en 1908 y se fusionó con el «Centre Català» en 1940. Total años de vida: 32.

El Casal de Catalunya, se inició con la fusión de los dos centros anteriores, en 1940, y continúa. Tiene 46 años de vida.

Como se ve ninguna de las tres entidades catalanas cumplió cien años. ¿Cómo creyeron las autoridades de Catalunya que asistían al centenario de un centro? Si los de aquí no les aleccionaron, está mal hecho, muy mal, ¿qué los condujo a hacer tal cosa?^[36]

La contrastación de estos testimonios arroja la posibilidad de comenzar a revisar las relaciones entre identidad y memoria, así como entre historia y memoria. Los procesos de producción de identidad (sean colectivas o individuales) operan en base a una selección particular de recuerdos reinterpretados y resignificados según las sensibilidades culturales, las inquietudes éticas y las conveniencias políticas (Traverso 2007). Los usos políticos del pasado, que se hacen a partir de lo que Hobsbawm y Ranger denominaron «la invención de la tradición», suelen ser instrumentados para que determinados sectores de una sociedad legitimen instituciones y valores. Esta construcción de la memoria conlleva un uso político del pasado. La memoria da forma a las identidades sociales y las inscribe en una continuidad histórica, otorgándole sentido. Se puede usar la memoria para mantener viva una tradición, para hacer honor a las víctimas de un hecho aberrante o para hacer justicia.

En este caso, puede verse el uso del pasado para la invención o construcción (como señala Anderson, no necesariamente en sentido ficticio, aunque el relato de C. Lleonart Giménez parece convencer de ello), por parte de las autoridades del Casal de Catalunya, de una continuidad centenaria, y de una imagen del inmigrante – y el ciudadano – catalán acorde con los tiempos históricos que se vivían por entonces, donde lo que buscaba el gobierno catalán era darle una fuerte impronta cultural al catalanismo, una propuesta que retomara, en el clima ideológico del pos franquismo, el conservadurismo católico catalanista prebélico (Núñez Seixas 2007), con las reivindicaciones de autonomía, y, muy claramente, sin apelar al independentismo o separatismo. Según Rocamora (1992, págs. 282-283), las declaraciones del presidente Pujol, en entrevistas dadas a medios argentinos, «Cambiaron la idea de los

[36] Se transcribe textualmente. El subrayado es de la autora.

oyentes o televidentes más enterados, sobre lo que consideraban una atrabiliaria manía del separatismo; una utopía exótica que transforma a los catalanes en unos pintorescos, tozudos, inofensivos o ilusos; pese a mirarnos con simpatía (...).

En el sentido antes expuesto, el encuentro pautado entre el presidente argentino Raúl Alfonsín y Jordi Pujol, probablemente haya apelado al significado de «construcción» o reconstrucción de unas sociedades que habían sido arrasadas por las dictaduras y las violencias estatales sistemáticas del siglo XX. Esa necesidad de acentuar la unión en el presente, en base a un ideal común, pudo haber impreso una mirada al pasado que le otorgara una continuidad histórica, seleccionando recuerdos y silenciando (al incluirlos en la categoría de «dificultades») los relacionados con la experiencia del grupo separatista. Al rescate de esta última experiencia histórica, que por entonces se hallaba probablemente más representada en la Obra Cultural Catalana de Buenos Aires (1961), aluden los párrafos de C. Lleonart Nart. En base a ello, allí se destaca la reunión de los legados del Casal Català y del Centre Català en el acto de fusión de ambas entidades y se juzga erróneo el accionar conmemorativo del Casal de Catalunya de Buenos Aires y la Generalitat.

Capítulo 3

El Soviet de la música

3.1 El Instituto de Estudios Catalanes y el «Soviet Catalán»

La trayectoria personal de Josep Lleonart Nart y su grupo afín siguió, a partir de 1911, un camino separado al de la entidad que había impulsado, el Casal Catalá. Concepción señala ese momento como una circunstancia penosa y productiva al mismo tiempo, ya que llevaría a su padre a generar nuevas instancias participativas, aunque en sus ratos libres se ocupara de escribir artículos,

«(...) le faltaba algo, “una institución” junto con sus amigos y con los que de Cataluña fueron viniendo en esta época (1911, 1912 y 1913). Muchos de ellos pintores como Pascual Monturiol, León Sola, o músicos que vinieron en gran cantidad, resolvieron crear una nueva institución. Para ello y por medio de los diarios, se invitó a los catalanes amantes de las artes, de la cultura, a que formaran parte de ella, y con esta aportación pudo formarse en 1912 la: “Institución de Cultura Catalana”» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 16).

De corta existencia (1912-1913 o 1915), el Instituto de Estudios Catalanes^[1] (nombrado también como Institución de Cultura Catalana o Centro de Estudios Catalanes), recogía su inspiración del Instituto homónimo fundado en 1907 en Barcelona, sobre todo con la intención de reunir las diferentes manifestaciones culturales catalanas al tomar como base la singularidad lingüística. Sin embargo, hasta el momento, desconocemos si existió una efectiva articulación o comunicación entre ambas entidades.

Una característica central de este nuevo espacio de sociabilidad catalana, según el testimonio de Concepción, habría sido la circunstancia de estar integrado por los nuevos inmigrantes llegados a partir de 1911,

[1] En adelante, IEC de Buenos Aires o IECBA.

muchos de los cuales eran, efectivamente, músicos y/o aficionados, como Ramón Guitart (Badalona, Barcelona 1880-Barcelona 1921),^[2] Ernst Sunyer – quien, a su llegada, con 21 años, fundó la agrupación coral Orfeo Catalá del Casal Catalá – Josep María Pena (Barcelona 1877-Buenos Aires 1856),^[3] o el poeta y crítico musical Jerónimo Zanné. Salvo Sunyer, los tres inmigrantes mencionados participaron activamente en las dos Wagnerianas. Sobre las actividades del IECBA, sabemos que:

«Alquilaron un piso en la calle Belgrano 1572, frente al Depto. Central de Policía, y comenzaron a trabajar. Se dieron conferencias, un concierto de piano, otro de piano y violín, dos sobre el lied por la cantante Ana Grenier de Giménez, un festival en el Teatro Nacional, en el cual la Compañía Argentina de Guillermo Battaglia representó “Tierra Baja” de Angel Guimerá, y a beneficio de fomento de la biblioteca de la institución (diciembre de 1912), etcétera» (Ch. Leonart Giménez 1986, págs. 16-17).

La importancia de la música en esta nueva institución quedó manifiesta en las breves actividades que desarrolló. De hecho, el IECBA será recordado por haber sido plataforma para la creación de una Wagneriana en Buenos Aires, hecho que refiere, en rigor de verdad, como veremos, al momento de su reorganización (1913): «Esta institución de cultura catalana se mantuvo hasta el año 1915, trabajando siempre espiritualmente, pero debido a la parte económica tuvo que cerrarse. Pero no sin dar lugar a otra institución de envergadura como fue la “Asociación Wagneriana de Buenos Aires”» (Ch. Leonart Giménez 1986). Fivaller Seras^[4] no menciona en sus memorias las circunstancias conflictivas en el seno del Casal – aunque señala una incompatibilidad de principios – y da otra fecha de conclusión para la mencionada entidad:

«Empujado por la impresión de que se tergiversasen los principios del Casal, que no eran preservados con suficiente firmeza, [Leonart Nart] creó un Instituto de

- [2] Músico y pedagogo, arribó a Buenos Aires en 1910, donde fundó una escuela de canto y fue maestro de capilla de la iglesia de Las Victorias. Fundador y activo partícipe de la Wagneriana, en 1916 retornó enfermo a Barcelona, donde falleció en 1921. Para Grassi Díaz (1963), Ramón Guitart, había hecho un sacerdocio de la enseñanza de la música.
- [3] Hermano de Joaquim Pena, arribó en 1912 a la Argentina y se estableció en Buenos Aires, donde aparte de ejercer su profesión como músico, integró la comisión directiva de la Wagneriana. *Ressorgiment* – órgano de difusión periódica más importante de los catalanes de América – destacaba su actuación en círculos musicales argentinos, sin dejar de mencionar que se trataba de una muy estimada y «alta figura de la colectividad» que había sido fundador de la AWBA junto al «miembro prominente de la familia catalana, Josep Leonart Nart, y un grupo de argentinos» (*Ressorgiment*, 1956, pág. 7712).
- [4] Nieto de Miguel Leonart Nart, hermano de Josep, véase figura 2.1.

Estudios Catalanes, con el objetivo de potenciar todavía más la vertiente cultural de las actividades programadas: conferencias, estudios, lecturas, audiciones... Este instituto sirvió de plataforma para la fundación de una Asociación Wagneriana Argentina [sic] en 1913, de planteamientos similares a la de Barcelona, y que tuvo una repercusión notable en la vida musical de la ciudad. Aquel año, sin embargo, el Instituto tendió a fusionarse con el Casal, para no dividir la actuación catalana» (Bacardí 2009, pág. 19).

Por razones económicas y/o estratégicas, se deduce que, desde finales de 1913 – o hasta 1915, según Concepción – las únicas entidades que nuclearon a los catalanes radicales fueron, por un lado, la Wagneriana como instancia formal, y, en cuanto a la sociabilidad informal, la «Peña de La Brasileña», luego conocida como el «Soviet Catalán»:

«El año 1912 fue un año de creaciones, el “Instituto de Estudios Catalanes” y la Wagneriana, pero hay otra. Una de las iniciativas de catalanidad basada en la amistad de los compañeros ha sido, sin premeditación, la creación de la peña de “La Brasileña”, de la calle Maipú (ya no hay tal cafetería), que se creó a mediados de 1912, conocida al cabo de algunos años con el nombre de “Soviet Catalá”, donde el “comisari” Leonart Nart presidía la “mesa de la amistad” y que hablaban de temas que debían de ser tan interesantes, que difícilmente los soviéticos, dejaban de ir a la hora de la reunión, de 6.30 a 8 de la tarde» (Ch. Leonart Giménez 1986, pág. 20).

¿Qué fue el Soviet? ¿Por qué se denominó así? ¿Cuándo ocurrió realmente este bautismo? ¿Qué connotaciones o significados adquirió/acumuló? La referencia más contemporánea sobre la existencia de la «peña de La Brasileña», la hallamos en los escuetos testimonios (narraciones literarias) sobre la sociabilidad que allí se reunía. En la novela *El mal metafísico* (1916) de Manuel Gálvez, puede hallarse un retrato – ficcionalizado y en cierta medida estereotipado – ^[5] del ambiente bohemio e intelectual que se reunía en el mencionado café. En cuanto a los wagnerianos, el personaje de la novela, Riga – un joven del interior que se muda a la capital argentina para cumplir su sueño como escritor – describía:

«(...) Aquí se reunían todas las noches, en pequeños grupos, seres de la más diversa catadura intelectual. Anarquistas violentos, perseguidos, más que por la policía, por el hambre, que veneraban a Kropotkin, a Salvador y a Angiolillo y

[5] Si bien Gálvez manifestó posteriormente el carácter mítico de esa «pseudo bohemia» porteña de la cual participó y describió en la mencionada novela, Ansolabehere (2014, pág. 172) señala que – aún con sus limitaciones – es pertinente hablar de una bohemia porteña del novecientos y considerar a *El mal metafísico* como uno de los textos fundamentales en la construcción de su imagen, así como el relato de Henri Murger lo fue para la bohemia parisina.

amenazaban destruir la Sociedad a fuerza de bombas y de pésima literatura, se codeaban con músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas que ahogaban en conmovidas laudatorias a Wagner o a la Blavatsky las ganas de comer (...)» (Gálvez 1941).

Es muy probable que esos «músicos y teósofos, gentes mansas e inofensivas» hayan estado integrados, al menos en parte, por el grupo de catalanes que se reunía asiduamente en el café, conformando una peña. En cuanto a ella, testimonios posteriores, recientemente hallados – atravesados por la nostalgia de la distancia histórica o por otro tipo de mediaciones – permiten, sin embargo, componer una imagen mucho más rica de un espacio por naturaleza difícil de reconstruir empíricamente, en tanto su carácter informal lo alejaba más de lo habitual del registro histórico. Además, un artículo (Romero 1930), de una página y media de extensión, publicado en la *Revista Atlántida* (octubre de 1930), permite extraer características peculiares del Soviet, así como analizar los sentidos otorgados al concepto, en tanto conexión obligada para esta época con el comunismo soviético.

La crónica periodística señala, en tono jocoso, que un día, Josep – quien concurría al café – había fundado la peña al encontrarse con otro catalán, también separatista. Con el correr del tiempo, habrían ido agregándose numerosos catalanes ilustres de Buenos Aires: financistas, escritores, pintores, industriales, músicos, poetas y periodistas. «Un día, alguien mostrándose asombrado por la extrema libertad, por la casi anarquía en que se desarrollaban las reuniones, comentó algo acalorado: —¡Hombre, aquí cada cual dice y hace lo que se le antoja! ¡Esto es un Soviet!... —¡Un Soviet! ¡Un Soviet! —exclamaron los demás».

El carácter narrativo del periodista, que busca generar un relato atrayente para el público y donde no existen referencias a la realización de una entrevista (no se refleja la situación de entrevistador-entrevistado/s o entrevistada/s en base a preguntas y respuestas, sino que se presenta un relato construido a posteriori), quizás describe menos la peña y habla mejor de los juicios y valoraciones que por entonces existían hacia todo aquello que se relacionara con los grupos de izquierda, en particular la realidad comunista a la que el Soviet hacía referencia. Así, la nota comienza con la siguiente advertencia:

«(...) pero no hay que alarmarse. Un Soviet instalado en pleno centro de la ciudad, sin escondites, sin dinamita, y sin bandera roja (...) “guarida” de artistas *burgueses*, de gente toda muy simpática e inteligente, que ni es comunista ni tiene nada que ver con el anarquismo, pero que, al mismo tiempo, es libertaria por temperamento y por definición filosófica» (Romero 1930).

Con estas palabras, el autor de la nota, Héctor Romero, logró resguardar cualquier vinculación directa – tanto a él como a las personas teóricamente entrevistadas – con ideologías catalogadas por entonces como peligrosas (anarquismo unívoco en su sentido «terrorista» y comunismo vinculado a la idea de revolución por las armas). Para ello, y probablemente fuera también una característica de la revista, utilizó un estilo humorístico al detallar las actividades de la peña.

Sin embargo, si bien parece haber existido habitualmente un espíritu jocoso y hasta burlesco, así como de «revolucionarismo platónico» – según Solanes describía a Lleonart Nart – estos rasgos no estuvieron tan claros durante la década de 1910 y, sobre todo, hacia el final de la misma. En ese tiempo, los catalanes abiertamente separatistas admiraron el proyecto soviético y se definieron cercanos al socialismo revolucionario, en tanto creían posible la formación de un estado catalán autónomo al finalizar la Gran Guerra (como vimos en el capítulo anterior), o hasta de una federación de naciones hispanas al estilo soviético. Una vez disuelto ese sueño durante los años veinte, podía hablarse sin – serias – sospechas comunistas, de la actividad de esta peña en las páginas de una revista de alcance relativamente masivo.

Al mismo tiempo, la caracterización de «artistas burgueses» (en *itálica* en el original) muestra el desconcierto del periodista para caracterizar a un grupo marcado por la ambigüedad de la «burla» hacia lo comunista y, al mismo tiempo, hacia las costumbres burguesas. En cualquier caso, esta especie de «peña comunista de la burguesía» se asemejaba bastante más a una parodia teatral, o a un acto digno de una vanguardia estética. Un breve repaso sobre sus rasgos e itinerarios puede ilustrar al respecto. En principio, ¿quiénes acudían?:

«Todo catalán ilustre, en ciencias, letras o arte, que llegaba a Buenos Aires, lo visitaba, y si se quedaba mucho tiempo se hacía habitué del Soviet. Así, visitaron al Soviet políticos como Cambó, Maciá, Ventura y Gassol, científicos como los Dres. Pi y Sunyer, Leandro Cervera, escultores como J. Llimona, Viladric (h), Masriera, etcétera» (Romero 1930).

«(...) pintores, músicos, escritores, actores, algunos de ellos de paso por Buenos Aires, como el actor y dramaturgo Santiago Rusiñol» (Bacardí 2009, pág. 19).

«(...) hombres de letras, industriales, artistas, residentes todos en Buenos Aires, que aman a Cataluña, que aspiran a su legítima independencia, que aman el arte entrañablemente (...)» (Romero 1930).

Aunque «los soviéticos catalanes» no aceptaban «diferencias de actuación ni categorías de ninguna especie», para las visitas ilustres se

servía un «suculento café con leche de honor». «Las bromas de gusto, las discusiones acaloradas, las pullas, todo está permitido en estos homenajes, todo menos las posturas graves y los discursos formales. Se dio una vez el caso de un socio que pretendió sentar cátedra en un banquete... — ¿Lo silbaron? — No señor, fue exonerado del Soviet».

La peña, sin afiliados, reglamentos ni organización formal, tenía, sin embargo, sus «autoridades»: el comisario, el secretario general y el jefe de policía.

«El comisario por ser el más viejo y el más simpático, fija la fecha de los banquetes y su opinión es la más respetada. El secretario corre con todo lo relativo a la introducción de visitantes o aficionados. Y el “jefe de policía”... bueno, este Hermelo del Soviet Catalán es el encargado de conocer la llegada de las personalidades catalanas que arriban a Buenos Aires, averiguar el hotel donde paran e invitarlas a concurrir a la peña del Soviet, donde reciben el bautismo de simpatía, y el primer aplauso consagratorio» (Romero 1930).

Obra cultural (financiación de publicaciones y arte en general), obra catalana, también debía hacer obra argentina: «Uno de los soviéticos, helenista de talento indiscutido, tradujo a Horacio al catalán. Y el Soviet costeó su trabajo y pagó la edición», en referencia a Jerónimo Zanné.

«“Otro de ellos – el actual comisario – fue uno de los fundadores de la Wagneriana, asociación de cultura musical que honra a Buenos Aires”, en clara referencia a Lleonart Nart. Cuando Rocamora (1992, págs. 74-75), reconstruye el pasado institucional del actual “Casal de Catalunya”, lo presenta, en el epígrafe del retrato que incluye del mismo, como “Comisario” del Soviet. Patriarcal, bondadoso y nobilísimo. Simpatía, entusiasmo catalanista y conjugación permanente del verbo Amar».

En la imagen 3.1, puede observarse una especie de emblema, insignia del Soviet. Comencemos por indagar la historia del objeto para poder reconstruir luego sus significados, que, como hemos apuntado en la introducción, son «acumulados» por todo objeto semióforo en el sentido dado por Pomian (1999).

Según J. Lleonart Giménez (1930), para el cumpleaños número 69 de su padre Josep – el 9 de octubre de 1930 – se reunieron en su hogar los integrantes del Soviet Catalán.

«Ese regalo fue de sus compañeros del Soviet a Lleonart Nart, octubre de 1930, homenaje previo dice y después reunión en su casa. Si esta fue la oportunidad y el motivo en particular lo desconozco pero como dice allí lo visitaban por el día de su cumpleaños, no sería difícil que le hubiesen llevado ese obsequio o se lo hubiesen dado en la ceremonia anterior que nombra».^[6]

[6] Entrevista con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Lleonart (febrero y octubre de 2018).



Imagen 3.1. Emblema en conmemoración del «Soviet Catalá», 1930. Regalo de los «sovietistas a su comisario». Nota: pueden reconocerse las firmas de: Banus i Grau, Jerónimo Zanné, Josep Ramoneda, J. María Pena, Valentí Gras Solé, Josep Almiroll, Josep Biada, Ramón Canals, J. Armengoll, Joan Torrendell, Ramón Escarrá, Melcior Cases de Malgrat (¿?), Ferrán Fontana, J. Lleonart Nart (abajo a la derecha), entre otros. Fuente: Archivo Lleonart.

La observación «dice allí» refiere a las memorias de Marta Isolda Lleonart, hija de Josep Lleonart Giménez, escritas en varios tomos. Como regalo para el fundador del Soviet, se desconoce quién o quiénes fueron los autores de su confección dentro del círculo sovieta, aunque pude saberse cómo fue el devenir de su conservación:

«Estaba en poder de mis tías (Chita y Mecha, en realidad tías abuelas). Lamentablemente alguna vez se mojó y están borrosas las firmas. De la casa de Chita y Mecha yo me lo llevé cuando ellas murieron».^[7]

En la composición de este objeto se observa la superposición de varios materiales: estructura de madera aparentemente recubierta de una tela amarilla, cintas rojas, diseño en madera de la insignia y/o motivos del

[7] *Ibid.*

centro, además de un símil pergamino en la parte inferior a modo de inscripción, con una pequeña bandera en el costado izquierdo (a modo de estandarte), donde se incluyen las firmas de sus integrantes, además de la fecha.

Sobre el fondo de la bandera oficial de Cataluña (la senyera),^[8] al centro, el relieve del café contenido o rodeado por la hoz, se muestra como el símbolo representativo del Soviet Catalán. Obsérvese que, del emblema de la hoz y el martillo, que en esos años y para la posteridad se convertiría en característico del comunismo soviético,^[9] se seleccionó la hoz, probablemente porque unificaba el sentido soviético con otro más cercano: el símbolo catalán de los campesinos sublevados en 1640 contra el rey Felipe IV («guerra de los segadores») y que sería recuperado como ícono catalanista a fines del siglo XIX.^[10] El pocillo de café, (símbolo de la sociabilidad burguesa) único «copetín» tolerado en las reuniones, adquiere, a través de la hoz campesina, un tono «revolucionario», que se afirma en la libre palabra habilitada por la sociabilidad del café.

En cuanto al uso de los colores, puede interpretarse que el fondo típico de la senyera (que coincide con el rojo y el amarillo de la bandera soviética), sumado al azul y blanco de la inscripción «Soviet Catalán» y el motivo del café con la hoz (colores de la estrella blanca sobre fondo azul), transformaría todo el conjunto en la estelada independentista.^[11]

[8] La oficial desde el Estatuto de Autonomía de 1979.

[9] En abril de 1918, el moscovita Yevgueni Kamzolkin presentó la versión que conocemos de la hoz para representar al campesinado y el martillo al proletariado industrial, ensamblados para simbolizar la unión de todos los trabajadores. Esa propuesta fue aprobada oficialmente en el marco del Quinto Congreso de los Soviets. En diciembre de 1922, durante el Primer Congreso de los Soviets, se decidió que el emblema formara parte de la bandera de la URSS y así se hizo en noviembre de 1923. Posteriormente, también fue incorporado a las banderas del resto de los países comunistas.

[10] De hecho, entre 1892 y 1899, se recupera una canción popular que se creía proveniente del siglo XVII y que arengaba a los campesinos a la lucha. Pese a ser resistido durante gran parte del siglo XX, Els segadors fue recuperado durante la transición democrática, y con el restablecimiento de la Generalitat de Cataluña se convirtió en el himno de la nueva autonomía a partir de 1993 (Canal 2015).

[11] La estelada surgió a principios del siglo XX y su versión definitiva es obra de Vicenç Albert Ballester, militante de la Unión Catalanista, quien la dio a conocer en 1918, en el contexto de su presidencia del Comité Pro Cataluña (quien, en base a sus repercusiones en Buenos Aires y en América, se proponía pedir a la Sociedad de Naciones que apoyara la independencia de Cataluña). En abril de 1922 los «catalanes de América» ofrendaron a la Mancomunitat de Cataluña una bandera catalana confeccionada a partir de los esfuerzos organizativos



Imagen 3.2. Asistentes al banquete en homenaje a Lleonart Nart (9 de octubre 1930). Nota: De izquierda a derecha- Primera fila: Josep Serrà, Ferrán Fontana, Josep Lleonart Nart, Armengol Vila Vallés, Francesc Fàbregas. Segunda fila: Eugeni Campllonch, Francesc Martorell, Ramón Canals, Mena Bandranas Palá, Francesc Constant y Josep María Pena (músico). Tercera fila: Amareu Damesón, Josep de Miró, Juan Lleonart, Eduard Nogués, Pere Lleonart y Quintana. Cuarta fila: Josep María Pixot, Juan Cunill, Jerónimo Zanné (escritor), Joan Armengol, Lluís Macaya (dibujante), Ramón Girona, Josep Lleonart Giménez y Francesc Ramoneda (pintor). Entre ellos – hasta donde sabemos – fueron socios de la Wagneriana: Josep Lleonart Nart, Francesc Martorell, Josep María Pena, Jerónimo Zanné y Josep Lleonart Giménez. Fuente: Archivo Lleonart.

Los significados y funciones de este objeto pudieron haber sido múltiples. En principio, se trata de un objeto plástico pensado, diseñado y confeccionado como regalo de cumpleaños para el fundador del Soviet y de la comunidad catalana radical de Buenos Aires. En este sentido, se instituye también como recuerdo de esa particular celebración del aniversario y como reconocimiento a la iniciativa de Lleonart Nart. Al mismo tiempo, probablemente condensaba una sociabilidad, una

y económicos de los exiliados y emigrados de Sudamérica, nucleados en el accionar del Comitè d'Acció Catalana de Sud Amèrica (fundado a iniciativa del Centre Català de Mendoza, Argentina) (Lucci 2008).

actividad de pensamiento basada en la libertad e igualdad de la palabra, intercambio y reconocimiento de pares, al incluir, en un orden (aparentemente azaroso), las firmas de sus integrantes. Por otro lado, la referencia lingüística y visual de la Revolución Rusa y el comunismo, en conjunción con el café, muestra la finalidad de presentarse como un grupo con sentido del humor, crítico e irreverente, que al mismo tiempo perseguía un cambio. Por último, representa un grupo de catalanes identificados con las artes y el conocimiento, al mismo tiempo que con el autonomismo e independentismo.

«No te podría decir el significado que tenía para mi bisabuelo o familia, lo que si te puedo decir por todos los cuentos escuchados es que esa actividad era fundamental en la vida de él, imagínate que se juntaban TODOS los días de 7 a 8 de la noche, en la confitería Brasil (creo),^[12] o sea que era un grupo de amigos comprometidos sobre todo con la actividad cultural y artística (seguramente habría otros temas pero quedaban en el ámbito privado) (...). Dicen que después que el “Comisari” murió duraron poco tiempo las reuniones y ponían una silla vacía que representaba su presencia/ausencia. Por lo tanto era un recuerdo de esa actividad diaria y muy significativa. Pensá que todo catalán del mundo artístico que llegaba a la Argentina era convocado en esas reuniones y ellos mismos les ayudaban a financiar exposiciones, publicaciones (Rusiñol, Villadrich, etcétera)».^[13]

3.2 El «Soviet de la música»

Según algunos musicólogos argentinos, la reunión iniciática para organizar una asociación wagneriana en Buenos Aires fue convocada por el periodista y musicólogo Ernesto de la Guardia, a través de un llamamiento titulado «Aurora» (Valenti Ferro 1992, pág. 66; Mansilla 2004, pág. 3, entre otros). Sin embargo, a partir de esta indagación, puede afirmarse que de la Guardia, en su carácter de periodista, probablemente haya sido una especie de «vocero» público de un grupo muy diverso de admiradores wagnerianos.

El impulso inicial para constituir la asociación de aficionados partió del grupo de inmigrantes catalanes radicados en Buenos Aires: José Lleonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, quienes, unidos a Ernesto de la Guardia, expusieron la idea de organizar la institución a Mariano Barrenechea.^[14] Este último fue quien se encargó de

[12] Se refiere al café ya mencionado «La Brasileña».

[13] Entrevista con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Lleonart (octubre de 2018).

[14] Graduado en Derecho y Filosofía, fue profesor de Estética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, periodista, escritor, musicólogo y diplomático,

la difusión de la propuesta y de conseguir el salón de actos del diario *La Prensa* para su concreción (Dillon 2007, pág. 17).

«Toscanini había triunfado imponiendo Tristán e Isolda en el Colón. No obstante, Wagner no cuajaba en el gran público que se iba distanciando de una fuente notable de formación estética. Quebrando esa incompreensión cuatro hombres de pueblo, que desde la ciudad condal, junto a los recuerdos de la tierra traían el corazón desbordante de melodías wagnerianas, después de ponerse en contacto con Ernesto de la Guardia, iniciador de la idea, se lanzaron a la tarea de constituir una asociación dedicada a difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner. Aquellos cuatro wagnerianos de alma y corazón, hermanados en un mismo fervor, José Lleonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, expusieron a Mariano Barrenechea sus propósitos y le contagiaron sus entusiasmos, a punto tal, que de inmediato solicitó el salón de *La Prensa*, para efectuar una reunión y dejar constituida la entidad» (Grassi Díaz 1963, pág. 7).

Esta narración de Grassi Díaz (1963), quien fuera posteriormente uno de los más afamados directivos del Teatro Colón y de la AWBA, es muy similar, en los hechos seleccionados, al relato realizado por Concepción Lleonart Giménez para iniciar la misma historia 23 años más tarde:

«Fue el despertar musical del país que se coronó con la “Asociación Wagneriana de Buenos Aires”. El mundo vivía en 1912 un noble clima de elevación musical e intelectual. Toscanini triunfaba imponiendo Tristán e Isolda en el Teatro Colón. La iniciativa primitiva de fundar la Wagneriana había surgido de papá, de José Lleonart Nart, quien con José María Pena, Ignacio París, y Pablo Henrich (todos catalanes) ayudados por Mariano Barrenechea (crítico musical del diario *La Nación*), obtuvieron que el diario *La Prensa* les concediera uno de sus salones donde poder convocar en un día determinado a los aficionados a la buena música» (Ch. Lleonart Giménez 1986, pág. 17).

No obstante, el breve diagnóstico de la cultura musical porteña (la «incompreensión»), enunciado por Grassi Díaz, contrasta con la versión de Concepción, quien remarca «el despertar musical del país» como una realidad previa a – y condición de posibilidad para – la acción wagneriana. En línea con este análisis, un cronista de *La Nación* (muy posiblemente Barrenechea), ante el estreno de *Parsifal* en 1913, señala que el entusiasmo por Wagner se trataba de un dictado de la moda: «Wagner está de moda, esto es evidente y esto es terrible para Wagner

introdutor de las ideas del filósofo F. Nietzsche en Argentina. Ejerció la crítica literaria y musical en *La Nación* (1906-1914), *El Diario* (1914-1937) y revistas como *Ideas* y *Nosotros*. Publicó varios libros y una considerable cantidad de artículos sobre temas de literatura, estética e historia del pensamiento.

mismo y para los wagnerianos de buena fe (...). Que este wagnerismo sea sincero en todas partes del mundo es lo que no puede ponerse en duda, al fin y al cabo todas las sugerencias son sinceras».^[15]

Esta valoración negativa de la conversión de una obra en moda (propia del «interés por el desinterés» que debe manifestar todo artista en un campo artístico, Bourdieu, y dentro del mercado de los bienes culturales), pudo haber formado parte de un sentimiento de «sensibilidad burguesa amenazada», o bien manifestar el desagrado por el snobismo burgués, más allá de la creencia o no en la capacidad de un público masivo para comprender estéticamente una obra. Como se vio, todas ellas podían ser posturas compartidas por los wagnerianos. Por otra parte, si el problema era la incomprensión del gran público, Grassi Díaz enfatizaba, en su relato, la voluntad propia de los catalanes de quebrantarla, en tanto el principal objetivo era «difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner». Por supuesto, las implicancias de legitimidad intelectual en el liderazgo de la acción cultural, así como el concepto de buen gusto, por un lado, caracteriza a cualquier fanático, y, por el otro, implica, además, una imposición.

La primera fundación de la AWBA se realizó, efectivamente, el 4 de octubre de 1912 en la sede del diario *La Prensa*. El acta inaugural sintetiza al comienzo, los objetivos, protagonistas y sucesos:

«En la ciudad de Buenos Aires a los cuatro días del mes de Octubre de mil novecientos doce, con objeto de adoptar los primeros acuerdos encaminados a fundar en esta Capital una Asociación Wagneriana análoga a las que existen en Europa, se reunieron en uno de los salones de actos públicos de «La Prensa» un núcleo de partidarios de la idea. A las diez p.m. se constituyó la mesa, presidiendo el acto el señor Mariano Barrenechea, teniendo como secretarios a los señores Ernesto de la Guardia y Pablo Henrich. Concedida la palabra, el señor Henrich expuso el fin de la convocatoria sentando la orientación de la Asociación en esta forma.

El objeto de la Asociación es reunir en una sola agrupación a todos los admiradores del arte de Ricardo Wagner, para la realización de los fines siguientes:

- 1) Estudiar a conciencia la obra wagneriana por medio del análisis poético, musical y filosófico de las obras escénicas y teóricas de Wagner, como también todas aquellas que más o menos directamente hayan tenido su influencia o sean una derivación.
- 2) Preparar la realización práctica de dicha obra fomentándose la formación de artistas aptos para su ejecución, valiéndose de una escuela de canto y declamación, en la que se enseñe el estilo de interpretación del drama lírico.

[15] «Teatros y Conciertos. La escena lírica. En el Colón», *La Nación*, 25/07/1913, pág. 11. El énfasis es propio.

- 3) Propagar y desarrollar las ideas Wagnerianas, inculcando la afición a su estudio por medio de traducciones de las obras de Wagner y de sus mejores comentaristas.
- 4) Fundar una revista mensual».^[16]

La experiencia previa de los catalanes en la Asociación Wagneriana y el movimiento wagneriano de Barcelona adquirió un lugar relevante. Fue Pau (Pablo) Heinrich quien tomó la palabra para señalar cuáles serían los fines de la sociedad, hecho que señaló, por ejemplo, el diario *La Nación*.^[17]

Luego, los objetivos establecidos, son llamativamente similares – incluso fieles en su redacción – a los indicados en el Estatuto de la AWB: difundir la obra de Richard Wagner, fomentar la formación de artistas aptos para su ejecución, propagar las ideas a través de traducciones de las obras del compositor alemán y fundar una revista.^[18] Asimismo, la estructura organizativa, la propuesta de una dirección artística (que será incorporada un año más tarde), la fundación de una biblioteca y una revista fueron sugerencias del grupo de catalanes (Lleonart Nart, Henrich, Paris, J. M. Pena y más tarde Zanné). Si bien se advierte la presencia de estos últimos, la comisión directiva quedó formada mayormente por distinguidas personalidades de la élite sociocultural y económica porteña, así como reconocidos músicos de la época: Julián Aguirre (presidente), Carlos Tornquist (vicepresidente), Ernesto de la Guardia (secretario), Pablo Henrich (prosecretario), Rafael Gironde (bibliotecario), Roberto Carman (tesorero), Luis Drago Mitre, Luis Silveyra, Jorge M. Rojas Acevedo, Miguel (Ramón) Cané, Santos Gómez, Baudilio Alió y el pianista Ernesto Drangosch, como vocales.

La mayor parte de la prensa periódica que registró el acontecimiento de la fundación se hizo eco de los fines de la nueva asociación, de la elección de los integrantes para una comisión directiva provisoria que redactaría los estatutos y de la cantidad de personas convocadas. Mientras *La Patria degli Italiani* (05/10/1912) registró cerca de un centenar de

[16] Actas de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Libro I*, 04/10/1912 [en adelante, AAWBA].

[17] «El señor Pablo Henrich, uno de los primeros iniciadores leyó algunas cuartillas en las que logró sintetizar y expresar las ideas y los sentimientos de los concurrentes (...). La exposición del señor Henrich mereció los más vivos aplausos e inmediatamente se pasó a votación el nombramiento de la comisión directiva provisional (...).», «Ecos Diversos. Asociación Wagneriana», *La Nación*, 05/10/1912.

[18] En el capítulo 1 abordamos la fundación de la Wagneriana de Barcelona, e incluimos los artículos iniciales de su estatuto.

adherentes, otro medio capitalino expuso: «Acudieron más de setenta personas que iniciaron con gran entusiasmo la constitución de la nueva sociedad».^[19] El acta fundacional incluye al final una lista de firmas (aproximadamente 60) de gran parte de los convocados, más allá de los que integrarían la primera comisión directiva de carácter provisorio.^[20]

No obstante el entusiasmo inicial, la entidad musical se disolvió en diciembre de 1912, dos meses después de su creación. Salvo una conferencia ofrecida por Ernesto de la Guardia, con acompañamientos del pianista catalán Rafael González, no se concretó ninguna otra actividad o encuentro. Se desconocen a viva voz las razones de este desenlace, aunque puede enunciarse alguna conjetura. En principio, es probable que la heterogeneidad social que reunió esta amplia convocatoria y la consiguiente dificultad para aunar diferentes simpatías wagnerianas haya causado su temprana disolución.^[21] El conflicto que esta diversidad podría haber causado quedó manifiesto explícitamente – de manera profética – en el acta fundacional al enunciar la necesidad de:

«(...) unión más íntima, el espíritu de fraternidad más amplio entre todos los wagnerianos, dejando a un lado al entrar a la Asociación, las diferencias que puedan separarlos en particulares esferas con el fin de que esta obra colectiva enaltezca el arte del maestro y propague en esta tierra la cultura wagneriana».^[22]

Asimismo, la capacidad y/o voluntad de liderazgo de Julián Aguirre aparece sutilmente cuestionada en el relato posterior de Grassi Díaz (1963, pág. 7):

«Hubo música de palabra... y partieron las promesas en vuelo para detenerse en la única realidad que dejó esa reunión: la designación de un Consejo Directivo presidido por Julián Aguirre, exquisito y docto que dejó en el pentagrama la generosidad de su espíritu. Ese consejo directivo quizá por qué motivos no pudo propulsar una obra constructiva, reduciendo su labor a una conferencia».

Un cronista anónimo, que rememoró, en 1968, el centenario del nacimiento de Aguirre, señaló su falta de disposición para llevar adelante

[19] *La Nación*, 05/10/1912.

[20] Muchas de estas firmas (más de 20) resultan ininteligibles por su carácter figurativo, y, en algunos casos, por ser pseudónimos o por el tipo de letra utilizada, AAWBA, *Libro I*, 04/10/1912.

[21] Incluso, la presencia del grupo de inmigrantes catalanes pudo haber evocado las representaciones anarquistas de los mismos, así como a la inversa, la presencia de intelectuales vinculados a funcionarios gubernamentales que promovieron leyes represivas para la inmigración (caso Cané) pudo haber contribuido al alejamiento de los primeros.

[22] AAWBA, *Libro I*, 04/10/1912.

los asuntos prácticos de un proyecto: «Por extremada discreción rehusó ser el primer presidente de la Asociación Wagneriana (“Busquen a una persona de acción”, se excusó) y tan solo se doblegó bajo la insistencia de Lozano».^[23] De todos modos, la reacción tardó en hacerse escuchar.

Por entonces, una asociación civil formal, surgida de la interacción entre nativos e inmigrantes, solía contar con la presidencia de una mayoría de miembros argentinos, al menos para comenzar sus funciones. Probablemente este factor, sumado al prestigio de Julián Aguirre, haya decantado en su elección. De hecho, los dos primeros socios registrados fueron Rafael Gironde y Luis Drago Mitre (Lleonart Giménez, véase imagen 3.3), o Luis Drago Mitre y Grassi Díaz (1968, pág. 22). El tercer socio, con seguridad, fue Josep Lleonart Nart. Según Concepción,^[24] su padre habría tenido un rol preponderante en la decisión de esta numeración. Su hermana Mercedes (no hay registro del carnet de Concepción), tenía el número de socia n.º 7, lo cual hace suponer que la hermana mayor tendría el n.º 6, o quizás el siguiente, el n.º 8.



Imagen 3.3. Carnet de socio perteneciente a José Lleonart Nart, donde indica su n.º de socio (s/f) y reverso del mismo carnet comentado por su hija Concepción (Chita). Fuente: Archivo Lleonart, nota: «El n.º 1 lo dio a Rafael Gironde por ser argentino, el n.º 2 Jorge Mitre, ídem y Lleonart tomó para sí el n.º 3 como socio de la Wagneriana».

[23] «Julián Aguirre. Fundador de la música argentina», *Primera Plana*, 23/01/1968. José María Lozano Mouján, pintor, fue su amigo y biógrafo.

[24] Lamentablemente, no se han conservado los libros de socios, si existieron. La única información sobre sus identidades proviene de las entradas y salidas registradas en las actas institucionales, una vez constituida la asociación, o también puede saberse la cantidad de socios consignada en las *Memorias* institucionales (se sabe de su existencia a partir de 1916) y en artículos de la *Revista de la AWBA*.

Después de su única actividad acontecida en diciembre de 1912, la Wagneriana no logró activarse cuando se cumplió la fecha del centenario del nacimiento de Wagner en febrero de 1913. Tampoco se quebró la pasividad cuando, en junio del mismo año, en el Teatro Coliseo, se publicó el estreno sudamericano de *Parsifal* (Grassi Díaz 1963, pág. 8).

Fue, precisamente, durante este estreno cuando se dio la ocasión de juntar voluntades para volver a constituir la Asociación. Según Grassi Díaz, Lleonart Nart fue quien convocó, en esa ocasión, para la reorganización de la wagneriana y consiguió local para las reuniones. Ese local fue el Instituto de Estudios Catalanes:

«Esa noche, en un entreacto, algunos de los adherentes de la Wagneriana, no ocultaron su descontento. Se pronunció una palabra de orden: —“Hay que reorganizar la Wagneriana...”. Recuerdo que, en otro entreacto, me entrevistó José Lleonart Nart, el fervoroso wagneriano que prolongó sus entusiasmos en un hijo, José Lleonart Giménez, que asimiló su pasión por el arte. —“Hay que entregarse a la obra definitiva —me dijo. Y agregó: —Usted debe acompañarnos y extraer de este fracaso el triunfo que merece Wagner”. Pasaron unos días y recibí un llamado de Lleonart Nart que demostraba todo su afán y pasión: —“He conseguido local y la reunión se efectuará la noche del 25 de julio; venga Ud. a vernos esta noche”» (Grassi Díaz 1963, pág. 8).

Un relato similar puede encontrarse en las memorias de Fivaller Seras (Bacardí 2009, pág. 19), al igual que Ch. Lleonart Giménez (1986). Por otra parte, en la invitación a la reorganización de la entidad (con fecha del 22 de julio de 1913), se percibe cierto grado de molestia ante la inactividad de la comisión directiva que se había elegido anteriormente: «Los que suscriben, socios fundadores de la AAWBA, (...) después de esperar inútilmente que la comisión directiva de la misma cumpliera los fines que se perseguían...».^[25] Así recordaba Grassi Díaz el acontecimiento de la refundación:

«Concurrí esa noche a la cita. El local de la calle Belgrano 1572 era una pequeña habitación donde desenvolvía sus actividades el “Instituto de Estudios Catalanes”. Pero, había algo en el local que predecía el triunfo. Tenía la fuerza de algo superior. Aquellos catalanes, apegados al estudio, habían dejado en las paredes un poco de sus inquietudes. Mientras observaba el local, Pablo Henrich me decía: —“Esto no debe ser una sede, debe ser un templo...”. Y daba a su voz un extraño poder de convicción que infundía la mayor fe. “Desde aquí —repetía Lleonart Nart— emprendemos el gran vuelo...”. Tuvo visión. La profecía se cumplió. En aquel pequeño local, la wagneriana vio crecer sus alas y surcar el infinito, dejando un legado precioso a la cultura continental» (Grassi Díaz 1963, pág. 8).

[25] AAWBA. *Libro I, 1912-1917*.

La valoración negativa de la primera comisión directiva – además del tiempo de espera aducido para que funcionara – y la inacción de la misma para convocar una nueva elección, son los argumentos esgrimidos para dar legitimidad al cambio de dirección de la AWBA. El protagonismo del grupo de catalanes es destacado con palabras de grandeza por Grassi Díaz, que indican una apreciación positiva de los catalanes como colectivo «apegado al estudio» y fiel devoto wagneriano (plasmado en las expresiones religiosas como «templo», «fe» y «profecía»).

Entre los firmantes de la convocatoria al relanzamiento de la institución wagneriana había una gran mayoría de catalanes, muchos de ellos vinculados previamente al Casal Català y en el momento de creación de la Wagneriana, al IECBA: J. Lleonart Nart, José Pena, Ignacio Paris, Benito Canamasas, Pedro Solanes, J. Lleonart Giménez, Pablo Henrich, Ramón Soler, Bartolomé Roca (padre de Mercedes y Enriqueta Roca), Francisco Martorell, Juan Ardit, Manuel Trepas. En rigor de verdad, se trató de una convocatoria lanzada básicamente por un grupo de inmigrantes catalanes, ya que el único que no lo era, fue Ernesto de la Guardia, aparentemente nacido en París.^[26]

Finalmente, el 25 de julio, reunidos en la sede del IEC, se eligió una nueva comisión directiva, de carácter provisorio. No hay registro de que hayan concurrido a esta reorganización los hombres públicos de las élites sociales y económicas que habían figurado en la primera fundación. Nuevamente, en el orden de los firmantes del acta,^[27] se encuentra el protagonismo de los catalanes: Pablo Henrich, J. Lleonart Nart, J. M. Pena, Pere Solanes, J. Lleonart Giménez, Jerónimo Zanné (recién llegado), F. Martorell y Manuel Trepas.

De la primera comisión, solo permanecieron Pablo Henrich como secretario, el musicólogo Ernesto de la Guardia – ahora como director artístico – y Roberto Carman – antes vocal – como contador. La lista de integrantes completa de la nueva comisión provisoria quedó constituida de la siguiente forma: E. de la Guardia (director artístico, cargo nuevo), Josep Lleonart Nart (presidente), Pablo Henrich (secretario), Julio Aramayo (pro-secretario), Roberto J. Carman (contador) y, como vocales, Ortiz de Guinea, Cirilo Grassi Díaz y J. García Horta.

[26] Decimos aparentemente, ya que si bien los diccionarios de músicos argentinos señalan que nació en París (por ejemplo, [Ortiz Oderigo 1959](#), pág. 754), Concepción Lleonart Giménez indica que era español (1986), así como la nacionalidad indicada en la carta de desembarco del único Ernesto de la Guardia que figura en las actas de desembarco (CEMLA).

[27] AIWBA. *Libro I*.

Según se consigna en la *Memoria* de la reorganización,^[28] los asistentes a la reunión del 25 de julio de 1913 fueron 28 y para comienzos de noviembre del mismo año habían sumado un total de 90 adherentes. En dicha *Memoria*, quedan explícitas las razones por las cuales la primera AWBA había quedado disuelta:

«Sres. Asociados: tres meses acaban de cumplirse que en entusiasta reunión preparatoria, tuvimos el honor de merecer vuestra confianza, de ser por vuestro mandato los encargados de reorganizar aquella disuelta Asociación Wagneriana. Disuelta no por fracaso de la idea a cuyo calor naciera, eso no; sino por divergencias suscitadas entre algunos elementos de la primera comisión nombrada».^[29]

Grassi Díaz (1963, pág. 9) señala que poco tiempo después, «en el pequeño local de la calle Belgrano», habían conseguido formar «un hogar de wagnerianos». Entre los cambios y las actividades que menciona, tanto la *Memoria* de la comisión reorganizadora como el mencionado socio, se encuentran las siguientes: (1) Designación del cargo de director artístico para Ernesto de la Guardia («por haber sido uno de los primeros que en este país rompió lanzas públicamente en pro de la Idea wagneriana»)^[30] Cargo que se creó previa modificación de los estatutos iniciales. (2) Elección del IEC de Buenos Aires como local físico de la entidad. «No era posible dejasen de surgir dificultades en nuestra obra y efectivamente al poco tiempo, divergencias surgidas entre los elementos directores de aquella sociedad nos obligaban a tener que buscar nuevo local».^[31] Ese nuevo local fue el Ateneo Hispanoamericano, sede hasta 1915. Al respecto, según Grassi Díaz (1963, pág. 9), la reacción había sido elocuente:

[28] J. Lleonart Nart: «Memoria que la Comisión reorganizadora de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires presenta a la Asamblea del día 3 de noviembre de 1913.» Documento manuscrito original. Archivo Lleonart.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*

[31] Como indicamos antes, el IEC se integró al Casal Catalá: «Se dio cuenta por el Sr. Presidente [Lleonart Nart] de los rumores que según informes oficiosos habrían llegado a oídos de los individuos de la comisión, de que la institución de estudios catalanes, en cuyo local social estaba ubicada la asociación, iba a disolverse: creía era preciso ver con tiempo la mejor manera de trasladarnos a otro local adecuado y en el que pudiéramos dar las veladas artísticas.» (AAWBA, *Libro I*, 08/09/1913). Días más tarde, la Wagneriana se vio desplazada sin notificación previa: «Se encontró esta comisión que no pudo reunirse por haber ordenado arbitrariamente el presidente de la institución de estudios catalanes el cierre del local (...). Tenía derecho nuestra asociación ante este acto de descortesía a recurrir por las vías legales, pero en consejo celebrado a pie derecho en el vestíbulo del referido local mandado a abrir a la fuerza, se acordó no hacerlo y buscar prontamente sitio donde poder reunirse» (AAWBA, *Libro I*, 22/09/1913).

—¡Ya no tenemos templo! —gritaba Lleonart Nart.

—No hay que desesperar —le contestaba Pena— también se puede predicar en la calle...

No tuvimos necesidad de predicar en la calle. Dispusimos por una semana del local del Centro Valenciano, y luego conseguimos el Ateneo Hispanoamericano.

(3) Ernesto de la Guardia pronunció una conferencia sobre *Parsifal*, y tres conferencias sobre el contenido literario, filosófico y musical de «Los Maestros cantores». (4) Lleonart Nart, Pena y otros consocios trajeron y leyeron los trabajos ofrecidos en la Wagneriana de Barcelona y se contó con algunos artistas que ilustraron esos trabajos.

Finalmente, en el salón del Ateneo Hispanoamericano,^[32] el 3 de noviembre de 1913 se eligió (siempre por mayoría de votos) a Rafael Gironde como presidente, Lleonart Nart y Carlos Tornquist como vicepresidentes (si bien este último, a juzgar por las actas, nunca asistió a una reunión, es decir, se trató de un cargo honorario), Ernesto de la Guardia director artístico, P. Henrich y Grassi Díaz como secretarios y, como vocales, Ramón Guitart, José García Horta, Manuel Ortiz de Guinea y José Rojas Acevedo. Gironde, por encontrarse de viaje, se integró a las reuniones a partir del 25 de noviembre y aunque, según consta en actas, manifestó ciertas razones para no asumir la presidencia, finalmente aceptó bajo la insistencia de J. Lleonart Nart y del resto de los miembros.

Las imágenes 3.4 y 3.5 aparecen consignadas en sus dorsos por parte de Lleonart Giménez como «Fotos de la Fundación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires» en casa de Grassi Díaz. Probablemente, se refiera a una de las primeras reuniones, ya que, como se vio, el comienzo de la entidad fue en el seno del IECBA, del cual, al parecer, no se han conservado registros visuales. A juzgar por las vestimentas, el mobiliario, el entorno (casa de Grassi Díaz) y las identidades repetidas, se deduce que las fotos fueron tomadas el mismo día, al mismo tiempo

[32] Creado en septiembre de 1912, como parte de una incipiente política hispanoamericana, que llevaba a cabo la dirigencia de la colectividad española. Con el apoyo de algunos letrados de la colectividad, como el republicano catalán Carlos Malagarriga (posible contacto activado para conseguir el local), Justo López de Gomara, Juan Mas y Pí y Martín Dedeu, se inauguró el Ateneo con la asistencia ilustre de Vicente Blasco Ibañez y Rubén Darío (por entonces en Buenos Aires) y las autoridades argentinas y españolas. Para un itinerario sobre la trayectoria política e intelectual de este líder republicano, que mantenía relaciones tanto con la comunidad española como catalana (aunque apoyaba claramente la identidad española por sobre las regionales), véase, entre otros, Duarte y García Sebastiani (2010) y Duarte (1998).

que se inscribe el acto de la «fundación» únicamente gracias a la leyenda consignada al dorso.



Imagen 3.4. Reorganización de la Wagneriana (s/f). Fuente: Archivo Lleonart. Nota: Consignado como tal por C. Lleonart Giménez. Primera fila (de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha): J. Lleonart Giménez, NN. Segunda fila: R. Girondo, C. Grassi Díaz, F Corbellani, C. Mones Ruiz, L. Lucero. Tercera fila: J. Lleonart Nart, Jack Llobera, R. Grassi, R. Guitart, O. Siutti, R. Carman, J. Zanné y J. García Horta.

Como señala **Burke** (2005, págs. 191-192), «algunos de los problemas que suscita el afán de convertir en escena un relato pueden soslayarse mostrando dos imágenes o más de un mismo acontecimiento (...) Las imágenes realizadas con fines propagandísticos a menudo recurrieron al uso de la serie». Con la intencionalidad de reflejar dicho acto como una reunión cuasi íntima («entre pocos») entre pares, con cierto entusiasmo en los rostros de llevar a cabo un proyecto nuevo, las dos fotos permiten construir un «relato visual», una secuencia narrativa de dos momentos diferentes que transcurrieron el mismo día. De hecho, el lugar elegido dentro de la casa para ambas fotos es el mismo (una especie de living), aunque la ubicación de las personas, las disposiciones y actitudes cambian considerablemente. Mientras que la imagen 3.4 parece inaugurar la velada, por las poses un poco más formales, los trajes menos arrugados y la centralidad del anfitrión (Grassi Díaz sentado, el



Imagen 3.5. Reorganización de la Wagneriana 2 (s/f). Fuente: Archivo Lleonart. Nota: Consignado como tal por C. Lleonart Giménez. Primera fila: NN y C. Mones Ruiz. Segunda fila: J. García Horta, J. Lleonart Nart, R. Carman, J. Llobera, J. Zanné. Tercera fila: F. Corbellani, R. Grassi, R. Gironde, C. Grassi Díaz, J. Lleonart Giménez, O. Siutti, L. Lucero y R. Guitart.

único que abraza a un colega, gesto que se repite en las imágenes 3.5 y 3.6 con otro colega pero que se advierte menos), la imagen 3.5 parece contar el momento posterior quizás al banquete.

Los únicos que han ocupado el mismo lugar en ambos momentos son Orestes Siutti y el personaje más joven que aparece sentado en el piso y cuya identidad desconocemos (NN). El resto ha cambiado su ubicación. El fotógrafo parece haber indicado cómo debían distribuirse en cuanto a las cantidades, en este sentido aparecen siempre dos personas sentadas en el piso, dando un aire informal y de amistad. Tal vez fuera azarosa la disposición, tal vez no, lo cierto es que quienes aparecen sentados en una fotografía (como el anfitrión en la primera) suelen merecer algún tipo de reconocimiento y reflejar una jerarquía basada en algún tipo de valor, prestigio o autoridad (moral, espiritual, material, etcétera). En este sentido, la postura relajada de Jerónimo Zanné en la segunda foto resulta llamativa. Esta pose recuerda a la de Charles Baudelaire en el retrato pintado por Émil Deroy (1844) o al *Baudelaire au fauteuil* (1855)

fotografía tomada por Félix Nadar y que se encuentra en el Museo de Orsay en París. En ambas, el poeta francés se encuentra reclinado sobre el sillón de manera similar, con el brazo derecho sobre el posabrazos. Traza de esta manera – hoy para nosotros – una intertextualidad visual con los gestos característicos del desencanto, el hastío y el desdén por las normas sociales típicas de los retratos y fotografías tomados a dandis-literatos y bohemios (Oscar Wilde constituye otro ejemplo). De hecho, el poeta francés Charles Baudelaire conoció a Wagner en París y escribió en 1861 su ensayo *Richard Wagner y Tannhäuser* (luego del fracaso del estreno de este drama musical en la capital francesa), y dio a los simbolistas la base para pensar la interdependencia de las artes. Stéphane Mallarmé escribiría luego «Richard Wagner: reflexión de un poeta francés». Wagner fue, según Magee (2013, pág. 60), el padre reconocido de los simbolistas. Y Zanné, había vivido en Barcelona las influencias de este movimiento.

Estas imágenes no solo guardan la memoria del acontecimiento, sino que además influyeron en la forma en que ese mismo acontecimiento fue visto en su época y como lo concebimos hoy.

3.3 Del Soviet a casa y de casa al Soviet

Al menos durante sus primeros años, las reuniones informales de los aficionados wagnerianos fueron la forma de sociabilidad a la hora de coordinar voluntades, compartir ideas y opiniones, elaborar folletos o planificar conciertos, audiciones y conferencias, etcétera. En parte porque el carecer de un espacio físico dedicado especialmente para tal fin limitaba las oportunidades de su uso y, probablemente, se prefiriera reservarlo para las audiciones y actividades; en parte porque la camaradería también pareció haber sido un rasgo que caracterizó a este primer grupo directivo.

En una primera instancia, Grassi Díaz dio una semblanza de estos encuentros y Concepción Lleónart Giménez dejó el resguardo de las fotografías que inmortalizaron algunos de esos momentos.

«Por largo tiempo las reuniones dedicadas a la organización se efectuaron en mi casa, que cobraba una actividad de excepción. Suplíamos la falta de personal y nuestra jornada de labor era extensa. Remisión de circulares e invitaciones, disposición de todos los trabajos previos a cualquier acto; organización de la propaganda; realización del plan de extensión artística; correspondencia de la entidad; en fin, todo el mecanismo de su existencia y de su prosperidad, estaba a nuestro directo cargo (...). Esas reuniones en mi casa, bajo el signo de la mayor familiaridad, trabajando todos por un anhelo de arte, contaban con el auspicio de buena música. Hacíamos un paréntesis a la labor. Era la pianola (un Ángelus) que

nos traía los dones maravillosos de los grandes compositores e intérpretes. Eran momentos de recogimiento. Después, de nuevo, nos entregábamos a las tareas oficinescas. Y otro paréntesis, con proyecciones de cuarto intermedio, hasta la noche siguiente. La señal era una taza de chocolate servida para recuperar energías y rendir amable la despedida» (Grassi Díaz 1963, págs. 12-13).

Esa «falta de personal» complementa lo que indica C. Lleontart Giménez sobre los comienzos de la AWBA: «Hay que admirar el trabajo de los primeros organizadores, la gran mayoría trabajadores, de muy escasos recursos, que muchas veces hubieran necesitado ser protegidos ellos, y no ellos a la Wagneriana. Fueron gente de empuje y Lleontart Nart de los primeros trabajadores al igual que Ernesto de la Guardia». Sin embargo, la selección de los aficionados más ilustres que, según el recuerdo de la vivencia y la opinión de Grassi Díaz (1963), habrían sido claves en esos primeros años de la Asociación, y el examen de sus profesiones, da un panorama mucho más amplio en cuanto a la posición social y económica de los asociados. Asimismo, esta selección de Grassi Díaz parece superponer diferentes momentos de la entidad y constituir una lista de los que, según su propia percepción, habrían accionado con mayor firmeza durante lo que se clasifica (cincuenta años más tarde) como parte de los «años iniciales».

No existen detalles sobre donaciones particulares, al parecer se debía costear la contratación de los artistas o conseguir que actuaran *ad honorem*: «Como es de imaginar, buscando artistas que por poco dinero se prestaran a colaborar en la obra que se quería realizar. Y así se dieron muchos conciertos. Debo agregar que muchos artistas catalanes se prestaron a colaborar gentilmente en la obra. Hubo también conferencias sobre temas musicales» (Ch. Lleontart Giménez 1986, pág. 19).

Las dos fotografías (véase imágenes 3.6 y 3.7), también conservadas por las hermanas Lleontart, inmortalizan dos momentos de un banquete celebrado (al igual que la conmemoración de la fundación de la AWBA) en la casa de Grassi Díaz. Si se compara con las imágenes anteriores (véase imagen 3.4 y 3.5), se observa que, a diferencia de ellas, donde las mismas personas están presentes en ambas fotografías, en estas dos nuevas fotos existe una diversidad de retratados. Los que aparecen siempre («repetidos») son el anfitrión (parado y sentado), así como el crítico E. de la Guardia (sentado), Orestes Siutti, Feruccio Corbellani y A. Pinto, en situaciones diferentes. Ambas parecen referir a momentos de sobremesa, a juzgar por el desorden de las copas, las servilletas y el resto de la vajilla. En este sentido, la intencionalidad de retratar el final del banquete, espontáneo e informal – y no otro momento – probablemente haya sido la de «contar» la intimidad de la Asociación,

quiénes asistían, quiénes habían sido invitados a formar parte de esa sociabilidad.



Imagen 3.6. Momento 1 en Casa de C. Grassi Díaz (31 de julio 1915). Fuente: Archivo Lleonart. Nota: De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, primera fila: J. Zanné, E. de la Guardia, A. Menchaca, C. Mones Ruiz, O. Siutti. Segunda fila: J. Lleonart Nart, F. Corbellani, T. Vela, C. Grassi Díaz, Alfredo Pinto, O. Carrère y R. J. Carman.

La imagen 3.6 pareciera reunir a aquellos que estaban en puestos con mayor prestigio o responsabilidad, como E. de la Guardia y J. Zanné, que, junto a A. Menchaca, eran, podría decirse, profesionalmente críticos musicales. Por otro lado, Lleonart Nart, Grassi Díaz y Carman ocupaban puestos en la comisión directiva. Contrariamente, la siguiente foto parece ampliar las bases iniciales e incluir la diversidad de los asistentes, la otra parte de los convocados debió acurrucarse más para quedar encuadrado en la captura.

Por otro lado, también podría sospecharse que la presencia de unos y la ausencia de otros – así como la cercanía y la lejanía en la composición del retrato colectivo – remitiría a posibles desavenencias, conflictos, rencillas, así como a lazos de amistad y camaradería. En cuanto a los catalanes – y quizás en general también – aparece una diferenciación generacional y de afinidad: Zanné, Lleonart Nart y Mones Ruiz en la



Imagen 3.7. Momento 2 en Casa de C. Grassi Díaz (31 de julio 1915). Fuente: Archivo Lleonart. De abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, Primera fila: Telmo Vela, E. de la Guardia, C. Grassi Díaz, J. J. Répide y J. García Horta. Segunda fila: Errecalde, A. Pinto, C. Rodríguez, O. Siutti (sic), R. Grassi, O. Peter, J. Lleonart Giménez, P. Solanes, Julio Aramayo, O. Siutti y F. Corbellani.

primera fotografía, Solanes y Lleonart Giménez, más jóvenes de edad, en la segunda.

En cuanto a la historia de la cultura material, señala **Burke (2005, pág. 127)** que el testimonio de las imágenes parece especialmente fiable en lo tocante a los pequeños detalles, como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos.

Lo antes dicho llevaría a un estudio más profundo de las imágenes, que podría emprenderse en el contexto de otro estudio, ya que no forma parte de los presentes objetivos. Sin embargo, cabe señalar una práctica muy común en los aficionados a la música, cuando la imprenta comienza a hacerlo posible, y que será ubicua posteriormente en los consumos populares a lo largo del siglo XX: la colocación de retratos/pinturas/fotografías (podría decirse la antesala de los pósteres) de aquellos artistas admirados. Por ejemplo, en la imagen 12 puede distinguirse (atrás de Raúl Grassi) el retrato del músico noruego Edvard Grieg, objeto de afición, en este caso, de C. Grassi Díaz. También, al narrar la vida de su padre, J. Lleonart Giménez dejó el testimonio de la urgencia que el

dirigente catalanista tuvo al llegar a la capital argentina por comprar dos láminas: una de Wagner y otra de Beethoven (capítulo 2).

Finalmente, el análisis de esta sucesión de imágenes (análisis del conjunto) muestra claramente el paradigma de la sociabilidad masculina (¿habría mujeres y niños/as presentes en las reuniones o quizás «no fueran retratables»?), es decir lo que podría identificarse como una «mirada patriarcal» (a semejanza de la «mirada colonial» que propone [Burke 2005](#)).

Además de la casa de Grassi Díaz, existió la conexión con la peña catalana del Soviet, que, como hemos visto, se reunía en el café La Brasileña. Esto lleva a indagar si la denominación de «Soviet de la música» provino del Soviet Catalán, lo cual parece ser lo más acertado, a juzgar por el rol del grupo de catalanes en la reorganización de la entidad musical. Se relaciona, al mismo tiempo, con la descripción dada por Galvéz en su citada novela, así como con la sociabilidad del Soviet Catalán, que examinamos *up supra* y que confirma el testimonio de Grassi Díaz sobre estos aficionados que allí se reunían:

«Aquella taza de chocolate era la señal de cuarto intermedio. Ese intermedio se interrumpía muchas veces, en una amable tertulia, que fue tomando carácter de peña, en un café de la calle Maipú: “La Brasileña”. Desde 1913 hasta principios de 1918 esa peña fue inseparable del destino de la wagneriana. Nos reuníamos y la wagneriana polarizaba la conversación. – Somos el Soviet de la Música! – sentenciaba Constant Mones Ruiz. Y de esa frase suya surgió la denominación Peña del Soviet» ([Grassi Díaz 1963](#), pág. 13).

En el caso de estos aficionados – así como en la peña catalana propiamente dicha – es factible que la identificación con los consejos obreros rusos no fuera político-partidaria, sino que estuviera ligada a uno de sus sentidos contruidos sobre sus implicancias, es decir a una de sus representaciones: el significado de promover una transformación radical o «revolucionario», en este caso en la música y en la cultura, mediante la democratización – según la propuesta – de la obra wagneriana. Cabe señalar también la difusión de la obra del compositor alemán que había hecho Anselm Clavé en Barcelona, a través de los coros formados por conjuntos de obreros y que pudo servir de inspiración para esta idea. El pulso revolucionario del concepto también parece haber sido un rasgo destacado por uno de sus integrantes: «Diríase que eran reuniones de una logia. El símil no puede resultar temerario, por cuanto, si bien no se tramaba un golpe de gobierno, se encaraba una verdadera revolución artística» ([Grassi Díaz 1963](#), pág. 11).

Por otro lado, es poco probable que este Soviet musical se haya inspirado en un homónimo ruso, si bien en Rusia, la influencia wagneriana

comenzó en 1890 y alcanzó su máximo esplendor entre 1906 y 1914 (Glatzer Rosenthal 1984, pág. 198). De todos modos, los significados que circulaban en el país soviético se relacionaban con el imaginario revolucionario. El impacto de los acontecimientos de 1905 y la traducción de «Arte y Revolución» (1849) en 1906 llevaron a Aleksandr Blok a profesar la revolución social en 1908, contemplando los problemas de Rusia a través del prisma de las teorías sociales wagnerianas. Por otro lado, el interés del bolchevique Lunacharsky en la idea del teatro-templo reflejó la búsqueda de esta fuerza de izquierda por aunar elementos psicológicos a las argumentaciones más racionales. El proyecto de un teatro-templo tenía la atracción especial de fusionar arte y política, la utopía bolchevique y su visión de vanguardia (Glatzer Rosenthal 1984, pág. 233).

3.4 La colectividad catalana y la Asociación Wagneriana

El grupo de catalanes radicales se había encargado de proporcionar un hogar físico a la Wagneriana, desde la sede del IECBA hasta la del Ateneo Hispanoamericano (de 1913 a 1915). Para hacer efectivas las relaciones y el uso del salón del Ateneo Hispanoamericano, Ramón Guitart solicitó la admisión como socio en dicho Ateneo.^[33] A fines de 1915, quizás por el acrecentamiento del sentimiento nacional en los catalanes y el auge del pensamiento hispanófilo en la comunidad inmigrada española, es probable que haya ocurrido un distanciamiento entre los directivos del Hispanoamericano y los catalanes o directivos de la Wagneriana:

«Algunos compañeros hicieron algunas observaciones sobre las *definiciones* del local del Ateneo Hispanoamericano para nuestros fines, y sobre este punto se cambiaron algunas impresiones».^[34]

Por entonces, se creyó conveniente trasladar la sede al Ateneo Nacional (inaugurado en 1913 por David Peña). Finalmente, desde 1916, quedó estable la sede del salón La Argentina, una entidad filantrópica. Justamente, a partir de ese año, la participación de los catalanes en la comisión directiva de la AAWBA^[35] decreció, probablemente porque Lleonart Nart y el grupo afín de catalanes se reincorporaron al Casal

[33] AAWBA, *Libro I*, 07/11/1915. La gratitud hacia los directivos de esta institución, por el préstamo del salón, quedó demostrada en una velada dedicada a dicha entidad (27/10/1913).

[34] AAWBA, *Libro I*, 04/11/1915.

[35] En febrero de 1916, la CD de la AAWBA se renovó, constituyéndose de la siguiente manera: Carlos López Buchardo (presidente), C. Grassi Díaz y Roberto

Català, iniciando una campaña política más fuerte. Sin embargo, las relaciones de la Wagneriana con la colectividad nucleada en el Casal Català permanecieron vigentes.

En principio, la conexión con el Orfeó Català del Casal Català fue intensa a partir de 1917. Durante ese año, el cuerpo coral abrió y cerró las funciones anuales de la Asociación con dos conciertos, cuyo repertorio se centró en canciones catalanas populares (30/03/1917) y obras variadas (19/12/1917). El concierto de finalización mereció una nota completa bajo el título «La clausura del año artístico 1917 en la AWBA», donde se reseñaba la actualidad del Orfeó y la interpretación ofrecida.^[36] La actividad de este coro catalán comenzó a ser objeto de difusión asidua en la *Revista* a partir de 1918, cuando Zanné asumió el cargo de jefe de redacción en la revista. En la programación anunciada para ese último año, se otorgó al Orfeó un rol preponderante en la propuesta coral:

«La música *orfeónica* [cursivas mías] ocupa también su lugar en el programa del presente curso. No hay que encarecer la importancia de las audiciones corales a celebrarse en nuestra institución, encomendadas al Orfeó Català del Casal Català de Buenos Aires, pues ella es evidente. El Orfeó Català, de cuya reorganización se ocupó el maestro Pedro Bosch, ocupa distinguido lugar entre los orfeones organizados en Buenos Aires por las colectividades extranjeras».^[37]

«Sabemos que la Comisión directiva del Orfeó Català del Casal Català de esta capital, se propone incluir en su repertorio composiciones corales de los maestros argentinos, de los cuales ha solicitado el concurso. Aplaudimos la iniciativa, que constituye un estímulo y a más un homenaje a los compositores nacionales».^[38]

Si bien el coro catalán no volvió a cantar para la Wagneriana en los años sucesivos, sus actuaciones fueron reseñadas en la sección «Movimiento Musical».^[39] En abril de 1918, la revista publicó una invitación,

Carman (vicepresidentes), Julio Répide (secretario), Carlos Rodríguez (pro secretario), J. Lleonart Nart (tesorero), C. Mones Ruiz (contador), Ernesto de la Guardia (director artístico), y Rafael Gironde, J. Carlos Rébora, Orestes Siutti, Daniel Peluffo, F. Corbellani y Carlos López Rocha (vocales). Esta nueva comisión marcó un quiebre respecto a la interior por varias razones: en primer lugar, por rol de Lleonart Nart (tesorero); en segundo lugar, por el recambio, la salida y la entrada de nuevos nombres en puestos directivos, y, finalmente, por la vuelta de la figura institucional de la dirección artística, que fue, en definitiva, la vuelta de Ernesto de la Guardia, al menos hasta 1917.

[36] RAWBA, 01/1918, pág. 6.

[37] RAWBA, 01/1918, pág. 4.

[38] RAWBA, 01/1918, pág. 7.

[39] RAWBA, 03/1918, págs. 6-7 y 07/1918, pág. 10.

firmada por el propio Josep Lleonart Nart y Ramón Mas (presidente y secretario, respectivamente, del Orfeó Catalá), a todo aquel que quisiera participar de un concurso de música argentina y catalana organizado por dicho cuerpo coral. Las bases de este concurso, que el artículo transcribe, comunicaban el otorgamiento de dos premios, uno para composición catalana y otro para una pieza argentina (cada una premiada con 300 pesos m/n, ambas para cuatro o más voces mixtas, sin acompañamiento de instrumento). El mencionado concurso convocaba obras que serían ejecutadas en un festival por el mismo coro catalán. Incluso las obras pertenecerían a esta entidad por el término de un año. El jurado estaba integrado por López Buchardo, Miguel Mastrogiani, Josep Rodoreda, Jerónimo Zanné y Pedro Bosch, director coral del Orfeó. A primera vista, esta convocatoria parecía mostrar un anhelo de confraternidad entre las instituciones, probablemente la propuesta – iniciada por la entidad musical catalana – también apuntaba a difundir la existencia del Orfeó y la música catalana en Argentina.

Ese mismo año, y durante 1919, la revista también se hizo eco de los numerosos conciertos (once en total) del Trío Barcelona, conjunto instrumental de cámara contratado especialmente desde Barcelona.^[40] En la *Memoria* de 1918, la CD agradeció a los socios por solventar estas audiciones, que se repitieron al año siguiente:

«Ha de agradecer igualmente la comisión directiva a los señores socios, la eficacia del apoyo prestado por los mismos al éxito de las audiciones extraordinarias que en número de 3 – dos del trío Barcelona y otra del barítono Armand Crabbé – se han efectuado independientemente de los programas mensuales, solventándose así las dificultades financieras (...)».^[41]

Otra visita que llenó las páginas de la *Revista wagneriana* fue la de Miquel Llobet (07/1918, pág. 8; 08/1918, pág. 2; 01/1919, pág. 6), Emilio Pujol (06/1919, pág. 2 y 07/1919, pág. 2) y el violinista Juan Manén (07/1919, págs. 4-5). No existen registros de las repercusiones de las visitas del violoncelista Gaspar Cassadó y los pianistas José María Franco, Ricardo Viñes y Paquita Madriguera.

Por otro lado, las actividades de la Asociación Argentina de Música de Cámara, también encontraron amplio eco en la RAWBA. Si bien se trató de una institución con vocación argentina, cabe recordar que la fundación estuvo a cargo de los catalanes Joan Llonch y León Fontova.

[40] RAWBA, 07/1918, pág. 4; 07/1918, págs. 5 y 7; 09/1918, pág. 18; 06/1919, pág. 2; 07/1919, pág. 7; 08/ 1919, pág. 11; 09/1919, págs. 8-9; 10/1919, pág. 14.

[41] *Memoria y Balance* de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, 1918, pág. 6 [en adelante, MBAWBA].

Por último, el protagonismo de Jerónimo Zanné se vio fuertemente incrementado durante el año 1918, al ser nombrado jefe de redacción de la *Revista* y encargado del ciclo de conferencias wagnerianas, pronunciadas en los meses de abril, mayo, junio y octubre: «Los genios multiformes. Wagner halla en el teatro la síntesis de su arte»; «Wagner, dramaturgo y mitólogo»; «Wagner músico»; «Wagner filósofo y crítico». Estas conferencias tuvieron amplia repercusión, en la RAWBA (04/1918, pág. 3; 05/1918, págs. 2-3; 06/1918, págs. 3-4; 07/1918, págs. 4-5; 11/1918, pág. 5) y en *Ressorgiment* (05/1918, pág. 362), órgano de difusión de los «Catalanes de América» de Buenos Aires (03/1918, págs. 4-6).^[42]

3.5 Jerónimo Zanné, entre el norte y el sur

La trayectoria de Jerónimo Zanné (Geroní Zanné i Rodríguez) esbozada en otros apartados y capítulos anteriores, se vio mayormente ligada al periodismo cultural en torno al *modernisme* literario (producción de artículos de opinión, crónicas y reseñas bibliográficas) y, fundamentalmente, a la escritura poética, aunque también de novelas breves. Zanné cursó sus primeros estudios en Barcelona, obtuvo el título de bachiller en Lleida en 1890 e inició estudios de derecho y letras en la Universidad de Barcelona, estudios que abandonó al cabo de dos años. Sus primeras colaboraciones periodísticas fueron sobre el ámbito musical: en 1892, con motivo del estreno de *Lohengrin* en Sevilla, publicó, en la revista *El Baluarte*, el artículo «Algunas ideas sobre la música de Wagner». Sobre su gran admiración por el compositor alemán, comentaba la editorial de *Ressorgiment*, revista en la que participó: «Fue él quien en colaboración con Joaquim Pena incorporó a Cataluña la obra de Wagner, empresa por la cual luchó con fe de iluminado».^[43]

El recorrido intelectual y literario de Zanné puede remontarse a su participación en el movimiento estético-literario conocido como modernismo, o *modernisme* catalán. En el *magazine Joventut*, fue responsable de la crítica literaria y teatral y se propuso dar a conocer la poesía francesa contemporánea, entre otras novedades. Anteriormente, había convivido en el cenáculo de *L'Avenç*, cuyas publicaciones seguían los fines literarios y patrióticos que sus dirigentes catalanistas se habían propuesto (J. Lleonart Giménez 1936, pág. 15). Su producción poética

[42] Anteriormente, *Ressorgiment* había difundido otra conferencia de Zanné sobre Schumann (09/1916, pág. 29).

[43] «En la mort de Jerònim Zanné. Noticia bio-bibliográfica», *Ressorgiment*, n.º 215, junio de 1934, pág. 3483.

transcurrió inicialmente en Barcelona, obra por la cual es actualmente reconocido como un escritor modernista, aunque poco recordado. Fue miembro fundador, bibliotecario y vicepresidente de la Asociación Wagneriana de Barcelona, creada en 1901, y tradujo dramas wagnerianos al catalán, además de otros poetas italianos y franceses.^[44]

En 1913, Zanné decidió alejarse de su tierra y partir hacia Buenos Aires. Se conoce muy poco sobre las causas por las cuales habría decidido emigrar. Algunos autores mencionan la posibilidad de haberse sentido marginado respecto al auge del *noucentisme*, o señalan la existencia de problemas personales: «Su temperamento no era de divulgar cosas de su vida. Demasiado caballero, y esta virtud de no querer saber nada de nadie, era como una obsesión que respeté siempre. Que algún suceso ocurrió, no podemos dudarlo» (Manent 1992, pág. 291; J. Leonart Giménez 1936, pág. 22). Según Rocamora (1992, pág. 74), Zanné «fue el máximo poeta catalán de la emigración, vida de soledades, llena de amarguras en un exilio crudo y adverso».^[45] Sin embargo, su actividad en Buenos Aires fue extremadamente prolífica, sobre todo la relacionada con la gestión cultural, el periodismo y el activismo artístico catalán. Cuando falleció, los numerosos obituarios de la revista *Ressorgiment*, los homenajes y los artículos de demostración de afecto, admiración y dolor, indican que fue una figura relevante y muy querida por la colectividad catalana de Buenos Aires. Algunas semanas posteriores a su fallecimiento, el Casal Català de Buenos Aires colocó su retrato en la «Galería de los catalanes ilustres» y continuó realizando homenajes a su figura en los años sucesivos.

En la capital argentina, sus actividades giraron en torno a la dirección de la revista *Correo Musical Sudamericano*^[46] (1915-1919), la secretaría de la AWBA – desde donde brindó numerosas conferencias

[44] Zanné tradujo del francés *L'art de Richard Wagner* de Alfred Ernst y *Richard Wagner: poète et penseur* de Henri Lichtenberger, esta última traducción de carácter inédito (J. Leonart Giménez 1936, pág. 15). En efecto, la influencia de Wagner trascendió tempranamente la música y fue muy importante en la literatura, la filosofía, la dramaturgia, la pintura, etcétera, siendo París el primer centro cultural wagneriano: «el universo entero se juzgaba con Bayreuth en la cabeza», había declarado Romain Rolland (Magee 2013, pág. 59).

[45] Sería necesario explorar a qué se debió su exclusión (estética y quizás, al mismo tiempo, política) o marginación en el campo intelectual barcelonés. Posiblemente, también cabría entender su partida como una forma de autoexilio, en tanto «acto voluntario de expatriación fundamentado en un cambio radical de circunstancias» (Sznajder y Roniger 2013, pág. 34).

[46] «Al crearse el Correo Musical de Sudamérica [sic] – una lujosa revista de información y crítica artística – Jerónimo Zanné va a ser nombrado jefe redactor

sobre Wagner y dirigió la revista de la Asociación desde 1918 hasta 1926 – y sus numerosas colaboraciones en otras publicaciones de arte y cultura, así como en la prensa catalana (*Ressorgiment*, *Catalunya*, *La Revista de música*, *La Guitarra*, *El Mundo del Arte*, *Álbum Musical Orfeo*,^[47] *Música de América* y *La Quena*, entre otras). Asimismo, su colaboración en la lucha por la autonomía de Cataluña continuó vigente en las tierras australes de América. Hipòlite Nadal i Mallol – uno de los fundadores de *Ressorgiment* – escribió, en un artículo sobre Zanné, «Yo no sabría si alabar más la obra literaria de Zanné o su patriotismo».^[48] En efecto, a su llegada, se sumó al flamante Instituto de Estudios Catalanes, fundado por Josep Lleonart Nart un año antes, y por el entonces grupo escindido del Casal Català, sección que se reintegraría plenamente a este último a partir de 1916.

Según se ha desarrollado antes, el 21 de diciembre de 1918, una vez finalizada la Gran Guerra, los «catalanes de América» de Buenos Aires publicaron un manifiesto dirigido al pueblo argentino, donde declaraban su posición de apoyo a la Mancomunitat de Cataluña y pedían comprensión y respeto por la causa que defendían. La nota editorial de *Ressorgiment* de 1968, así como J. Lleonart Giménez (1936, pág. 44), indican que este documento fue redactado por Zanné, firmado por los catalanes de América – entre ellos constatamos la firma de Zanné – y reproducido en los diarios más importantes de la capital (*La Nación* y *La Prensa*), así como en la mencionada revista en enero de 1919.^[49] Por entonces, Cataluña había presentado, a fines de 1918, un proyecto de autonomía política a las cortes españolas. La comisión examinadora del mismo había elaborado un plan alternativo (el oficial contemplaba poco del original), desestimado en el Congreso por los parlamentarios catalanes. En Argentina, los «catalanes de América» se encargaron de divulgar este acontecimiento y apelar a la solidaridad de la causa. Lo

de la misma» (J. Lleonart Giménez 1936, pág. 25). Dirigida por A. Breyer, relacionada, presumiblemente, a la casa de pianos de la misma firma comercial familiar.

[47] Esta revista estaba dirigida por Josep María Vázquez, músico y pedagogo catalán, quien se desempeñaba como profesor en el Instituto Musical Fontova. «Siempre tuvo [Zanné] un recuerdo de agradecimiento para los hermanos Fontova, donde en su Conservatorio encontró la ayuda que necesitaba en aquellos días» (J. Lleonart Giménez 1936, pág. 25).

[48] Hipòlite Nadal i Mallol, «Zanné patriota», *Ressorgiment*, n.º 215, junio de 1934, pág. 3486.

[49] «Los residentes catalanes al Pueblo Argentino», *Ressorgiment*, n.º 30, enero de 1919, págs. 479-480 y «Catalunya reclama la autonomía», *Ressorgiment*, n.º 629, diciembre de 1968, pág. 10101.

expresaron en el mencionado manifiesto que fue repartido profusamente entre las principales instituciones sociales, políticas y culturales del país, provocando el recelo de la colectividad inmigrante española. Cincuenta años más tarde, fue publicado, nuevamente, en conmemoración de este suceso.

Simultáneamente, Zanné escribió y publicó en la revista *Nosotros* un ensayo de 20 páginas de extensión, donde desarrollaba los móviles que – según el grupo que representaba – llevaban a un gran sector de los catalanes (dentro y fuera de Cataluña) a buscar la autonomía y eventual independencia. Estos pueden sintetizarse en la expresión tomada del manifiesto «El autonomismo catalán se apoya en las siguientes bases: en la Historia, en el Descontento y en la Voluntad» (Zanné 1919, pág. 87). En este sentido, Zanné señalaba que la voluntad autonomista se acrecentaba cada vez más a causa de la ceguera (según el concepto de «mal gobierno» en el Antiguo Régimen) del gobierno centralista español. Rescataba la experiencia vasca «en lo que concierne a las nacionalidades que no desean desaparecer en un naufragio que a cada instante que transcurre, parece más inminente» (Zanné 1919, pág. 89). Después de exponer lo que creía razones históricas (que en un *tour de force* incluían la comparación con las ex colonias americanas, el caso más reciente de Cuba, y la singularidad lingüística como dato relevante), el escritor refería las causas de su presente histórico:

«¿Fracasarán, por reanudar los gobiernos centralistas su antigua y tradicional política de intransigencia y represión? ¿Se llegará al separatismo a consecuencia de algún cambio de régimen? ¿Se alcanzará un resultado parcial y transitorio? ¿Se aprovecharán los disturbios sociales para aplastar al nacionalismo triunfante? No podemos saberlo a la hora en que escribo estas líneas. Pero sí se puede afirmar que cuando un pueblo “quiere” tarde o temprano “consigue”. Y suele conseguir más cuanto más tarda. La solución depende ahora del centralismo. El Estado Catalán (autónomo o independiente) es solo cuestión de tiempo» (Zanné 1919, pág. 93).

Podemos observar, en estas afirmaciones de Zanné, aquellos elementos que, según Anderson (1993), habrían sido necesarios para poder imaginar una comunidad nacional: en primer término, la desintegración de los imperios de vocación universal (el «reino dinástico»), y aquí se lo vincula concretamente con el cuasi extinguido Imperio español (a semejanza del Imperio ruso y austrohúngaro) igualando los reinos a las colonias. En segundo término, la existencia de una lengua (la catalana) que no es la lengua de una comunidad religiosa, es decir una lengua sagrada (como sistema privilegiado de representación de la realidad, Anderson 1993, pág. 33); y en tercer término, la posibilidad de pensar

narrativamente la historicidad de esa nación en un esquema de tiempo lineal, desde el pasado, el presente y con proyección hacia un futuro: «Si los estados son nuevos, e históricos, las naciones a las que dan una expresión política presumen siempre de un pasado inmemorial, y miran un futuro ilimitado, lo que es más importante» (Anderson 1993, pág. 28).

En otro orden, el teatro, como espacio físico, adquirió también para Zanné (1926, pág. 6) el carácter de templo en los dramas wagnerianos, al rescatar la cualidad «sacra» de la tradición griega: «en el teatro helénico, estrecha relación del gesto, de la poesía y de la música, no existió la superficialidad característica de los teatros modernos: para el pueblo dicho teatro era un culto, una religión estética, sin la liturgia de los templos, pero con su espiritualidad». Cabe destacar el hecho de que el Instituto de Estudios Catalanes – donde resurgió la Wagneriana porteña – había sido imaginado como un templo wagneriano. Uno de los momentos fundacionales de esta entidad – el de la consecución de un local físico en 1913 – fue narrado de esta manera: «mientras observaba el local, Pablo Henrich me decía: Esto no debe ser una sede, debe ser un templo. Y daba a su voz un extraño poder de convicción que infundía la mayor fe» (Grassi Díaz 1963, pág. 8).

3.6 Memoria e historiografía sobre la Wagneriana

Al abordar la fundación de esta institución musical en Buenos Aires, se mencionó la existencia de una «versión oficial» de los hechos que – con sus diferencias – atribuye la iniciativa de la convocatoria al musicólogo Ernesto de la Guardia y, al mismo tiempo, hace un balance sobre sus primeros años, como «años de titubeos» en su organización institucional (Dillon 2007; Mansilla 2004; Valenti Ferro 1992). Desde otro carril, el papel de los catalanes en la gestación de la AWBA ha sido resaltado por la historiografía catalana del exilio y la emigración, incluso como una creación hecha propiamente por catalanes.

Manent (1992, pág. 291), en su *Diccionari dels Catalans d'America*, vincula la organización de la misma con las personalidades que le dieron vuelo a un proyecto Wagneriano en Barcelona: José María Pena y Jerónimo Zanné. Contrariamente a lo esperado, en la entrada de Josep Leonart Nart, no se da información sobre los vínculos de este expatriado con el colectivo wagneriano, se comprobó que fue uno de sus precursores e, incluso, presidente de la entidad en 1913. También es llamativa la alusión a Pere Seras Isern como uno de los fundadores, cuando no se ha podido hallar su firma en el libro de Actas u otra evidencia de su

participación. Por otra parte, Jerónimo Zanné (Manent 1992, pág. 73) se incorpora durante la reorganización de la asociación, en julio de 1913. Podría preguntarse, a partir de las referencias que traza este *Diccionari* sobre el grupo fundador, si, en definitiva, es la segunda fundación la que se alude como si fuera la primera. Es posible afirmar esto último, si se tiene en cuenta – como se ha visto – que la reorganización de 1913 estuvo integrada por el grupo de inmigrantes catalanes más numeroso, y que incluso este mismo grupo obtuvo un lugar de mayor preeminencia respecto de la participación en la primera convocatoria oficial en 1912.

Una segunda referencia se encuentra en un artículo escrito por Aviñoa. Este autor expone sobre la actividad musical desplegada por los catalanes en América en cuatro campos: pedagogía, instituciones, vida coral e himnos patrios. En cuanto a las entidades o instituciones, ubica a la Asociación Wagneriana «Argentina» como «puesta en marcha por Jerónimo Zanné» (Aviñoa 1992, pág. 162).

La tercera referencia, proveniente de la tradición historiográfica catalana, se halla en una obra reciente que analiza la prensa catalana en el exilio y la inmigración. Luego de realizar una enumeración de las principales asociaciones y entidades catalanas fundadas en Argentina, el autor expresa:

«En el año 1910, Lleonart Nart y los hermanos León y Conrado Fontova, fundan la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y posteriormente la primera Asociación de Música de Cámara de la América del Sur, que tenía 120 socios, 85 de los cuales eran catalanes» (Surroca i Tallaferro 2004, pág. 334).

Los mismos datos señalan Segura y Solé i Sabaté (2008, pág. 390). Aquí el contraste con el mencionado *Diccionari* es drástico: este último, no solo ubicaba la creación de la Sociedad – o Asociación, según la fuente – Argentina de Música de Cámara un año antes que la Wagneriana, en 1911 (lo cual parece acertado), sino que no menciona a los hermanos León y Conrado Fontova como participantes en la gestación de la AWBA.

En síntesis, ¿por qué se refieren distintos fundadores? ¿Por qué presentar a la Wagneriana como antecedente de la Sociedad Argentina de Música de Cámara, o a la inversa? Quizá, estas confusiones de fechas y protagonistas se deban a que no existió – ni existía entonces – un abordaje sistemático sobre los momentos fundacionales y el devenir de las asociaciones mencionadas, tanto en Cataluña como en Argentina. Asimismo, la transmisión oral (o escrita) de estos acontecimientos, en el seno de las redes de sociabilidad catalana locales e internacionales,

pareció haber afectado (a modo de «teléfono descompuesto») los detalles de la fundación, generando diferentes versiones. En lo que todas concuerdan es en la autoría fundacional catalana. Al respecto, un reportaje realizado en 1968 a Grassi Díaz apoya esta versión, al reproducir lo que este aficionado había enunciado oportunamente en su discurso en ocasión del cincuentenario de la Asociación (1962):

«(...) La iniciativa primitiva de fundar la Wagneriana había surgido de José Leonart Nart, José María Pena, Ignacio París y Pablo Henrich, ayudados por Mariano Barrenechea. Pero la etapa de consolidación de la entidad llegó en 1913 en una fría noche de un 25 de julio. Recuerdo que yo era vocal, pero mi entusiasmo me impelía a cumplir cualquier tarea» (Grassi Díaz 1968, pág. 22).

Concepción Leonart Giménez, quien guardó un ejemplar de esta entrevista, consignó, en la portada de la misma, la siguiente leyenda: «Véase revista *Clarín* de febrero de 1968 un artículo de Cirilo Grassi Díaz (pág. 22) en el que cuenta quiénes fundaron la Wagneriana de Buenos Aires. *Ojo: es historia*, no cuentos como después leo sobre ese tema». [50] En esta afirmación, que toma un tono de indignación y advertencia, resulta interesante el recurso a la oposición entre memoria/historia relacionado con falsedad/veracidad, respectivamente, para legitimar una versión del pasado. En este sentido, parece oponerse a la tarea de la memoria (diversa, errónea, olvidadiza o manipuladora), la misión del control de verdad/veracidad que ejercería la historia como disciplina. ¿Cómo acceder a esta última tarea? Precisamente, el interés por conservar la documentación de la Wagneriana (con el criterio de comprobación empírica), que es también la de la familia y la de la colectividad, haya sido una forma de apoyar la construcción de una memoria grupal que, permanentemente, va unida a la idea de constituirse en verdad histórica. Otro ejemplo de ello es la conservación de una carta enviada por Grassi Díaz a Josep Leonart Giménez (febrero de 1943), como respuesta a otra misiva enviada previamente por este.

Después de mencionar los «males de la memoria», relacionados con los olvidos de los pioneros de una institución y asociados a la idiosincrasia de un país, cuestión que condensaría el artículo publicado en *Catalunya*, [51] Grassi Díaz – desde su presente de gestión directiva del Teatro Colón – carga las tintas contra «la despreocupación de los que

[50] Archivo Leonart. Resaltado en el original.

[51] Aparentemente escrito por Leonart Giménez, no hemos podido ubicarlo, debido a que la Biblioteca Pompeu Fabra (donde se halla la colección completa de la mencionada revista) ha estado cerrada por restauración y remodelaciones edilicias.

están al frente de la institución» o «los que vienen a usufructuar la labor ya cimentada», es decir los directivos del momento. Entre «los olvidados» se menciona, básicamente, al grupo catalán (Lleonart Nart, Zanné, Llorente Solá, Mones Ruiz), así como a Rafael Gironde y quien escribe la carta.^[52]

Por otro lado, esta misiva prueba la existencia de una correspondencia (no hallada al momento) y la permanencia de una amistad entre Grassi Díaz y la familia Lleonart, que queda manifiesta no solo en las líneas finales, sino también en la propia carta, cuyos móviles (al igual que la nota de *Catalunya*) se fundan en el sentimiento compartido de la ingratitud del olvido.

En relación con otra clase de olvido, cabe señalar el reconocimiento tardío de sus socias fundadoras. En diciembre de 1962, con motivo de haberse cumplido el quincuagésimo aniversario de la creación de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, las autoridades decidieron homenajear a los socios fundadores «sobrevivientes» mediante la entrega de medallas conmemorativas. Celebrada la reunión en el Club Francés,^[53] recibieron la mención ocho socios y socias. Entre los primeros estaban Luis Drago Mitre, Roberto J. Carman – entonces presidente – Cirilo Grassi Díaz y Orestes Siutti. Las mujeres agasajadas fueron Concepción y Mercedes Lleonart Giménez y Enriqueta y Mercedes Roca.^[54] Sin embargo, en el registro y construcción de la memoria colectiva de la institución, las mujeres aparecen pocas veces, salvo en lo referido a las interpretaciones musicales organizadas por la entidad, es decir cuando se trata de mujeres cuya profesión está relacionada con la música y cuando esa profesión es ejercida. No obstante, a partir del análisis de algunas fuentes documentales del archivo de la familia Lleonart, podemos visibilizar y acceder a la presencia de ellas en la entidad, también como aficionadas.

En el festejo por el cincuentenario, encontramos el breve reconocimiento de Grassi Díaz (1963, pág. 33) – un párrafo dentro de un extenso discurso que solo menciona a las hermanas Roca – y la entrega de cuatro medallas en el salón del Club Francés:

«En medio de esa ambición, la misma e intacta de aquellos días del pintoresco Soviet de La Brasileña, todo parece concretarse (...). Es quien estuvo en los

[52] Archivo Lleonart.

[53] Edificio Volta, construido por el arquitecto Alejandro Bustillo como sede de la Compañía Hispano Americana de Electricidad (CHADE). Está ubicado en la calle Rodríguez Peña 832.

[54] «Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana», *La Nación*, 19/12/1962.

momentos decisivos, es quien sobrevivió a todos los embates de la existencia, es quien contempló con este Grassi Díaz, los doctores Siutti y Drago Mitre, y las Srtas. Roca, el paso de los acontecimientos (...)».

Ese día, pronunció también un discurso (no conservado), su entonces presidente y socio fundador sobreviviente, Roberto Carman. Un párrafo sustraído de ese discurso por un cronista de *La Nación* ilustra, elocuentemente, aquella oportuna invisibilización de la acción de las mujeres y la voluntad de reconocer su valor, aunque fuera cincuenta años más tarde:

«Los cuatro vitalicios varones que hoy estamos reunidos aquí hemos pertenecido algún tiempo a la comisión directiva, y su acción respectiva es bien conocida en todo el ambiente musical. En cuanto a las cuatro señoritas fundadoras, han formado parte por su perseverancia y amor por la institución, del grupo inicial que ha ido construyendo el sólido bloque inmovible de tres mil socios que asegura el presente y futuro de nuestra Sociedad».^[55]

Aparentemente vinculadas, con la tarea de «construir el sólido bloque de socios», las mujeres de la wagneriana, las catalanas de las cuales tenemos testimonio, parecieron haber desarrollado una gran afición tanto por la música, como por otros consumos culturales relacionados, por ejemplo, con el teatro, prácticas comunes en la colectividad catalana.

La fotografía que conmemora este acontecimiento (véase imagen 3.8) da más detalles sobre las relaciones dentro de la entidad musical, sobre todo, de aquel presente de los «sobrevivientes», que es, en el fondo, la verdadera intencionalidad de la rememoración así como del registro fotográfico. En forma semejante a las imágenes de la fundación, se observa que Grassi Díaz continúa ocupando un rol importante, por su centralidad. A su lado, a la derecha, Luis Drago Mitre,^[56] quien, como hemos visto en varios documentos, aparece como el «socio número uno», y Roberto Carman, presidente honorario. A la izquierda, las hermanas Enriqueta y Mercedes Roca. Arriba de pie, Mercedes y Concepción Lleonart Giménez rodean a Orestes Siutti. Las hermanas Lleonart parecen custodiar también a Grassi Díaz, más allá de que las locaciones hayan sido producto del azar, de los estados de salud o de

[55] «Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana», *La Nación*, 19/12/1962.

[56] Ha sido prácticamente imposible obtener información sobre su trayectoria vital, ya que no figura en diccionarios de personalidades célebres, ni existen datos de él en el Museo Mitre u otra institución a la cual posiblemente hubiera estado ligado.

las afinidades concretas. Por último, Adela Caprile, esposa de Drago Mitre, de quien no tendríamos noticia de su posible vinculación con la Wagneriana si no fuera por este registro.



Imagen 3.8. Foto publicada en el artículo «Entregaron medallas a los fundadores de la Wagneriana». Fuente: Archivo Lleonart. Nota: *La Nación*, 19/12/1962. Nota del editor: dado que publicar el recorte del periódico original sin mejoras, hace imposible su lectura, transcribimos el epígrafe original con los números puestos en puño y letra: (4) Mercedes Lleonart, (5) Orestes S. Siutti, (3) Concepción Lleonart, (6) Roberto J. Carman (presidente actual de la Wagneriana), (7) Cirilo Grassi Díaz, (2) Mercedes Roca y (1) Enriqueta Roca, todos ellos socios fundadores de la Asociación Wagneriana, aparecen en el grabado, así como (8) Luis Drago Mitre, (que fue el socio número uno) y su esposa, (9) doña María Adela Caprile de Drago Mitre.

A partir de la igualdad de representación de género (además, las mujeres aparecen distribuidas en ambas filas de la imagen), promovida por la inclusión previa de igualdad en el acto de rememoración (cuatro mujeres y cuatro hombres), la fotografía (o el fotógrafo) expresa el reconocimiento inédito de una afición y de una labor. Según Álvaro,

sobrino-nieto de las hermanas Lleonart Giménez, la vida cotidiana de ambas – al igual que la de sus primas – había estado muy ligada a las experiencias en la Wagneriana:

«Mecha, tenía unos cuadernitos (como 7 tomos, yo debo tener los 4 últimos ya que los otros nunca los encontré) donde está cada función de la Wagneriana a la que sin duda asistían a cada una de ellas con descripción de la obra, músicos, actores, lugar, etcétera. Yo recuerdo siempre escucharlas hablar de la Wagneriana con mucho orgullo por la actividad del padre y por su pertenencia y presencia constante (...) Tenían muy claro que habían sido socias fundadoras».^[57]

Al mismo tiempo, la afición wagneriana vinculaba a estas cuatro hermanas y primas, quienes, profesionalmente, se desempeñaban como maestras y habían elegido permanecer solteras como forma de vida.^[58] Testimonio de esa pasión musical es el souvenir (véase imagen 3.9) que las Roca habían traído a las Lleonart, luego de sus viajes por el viejo mundo, nada menos que durante el año 1939: una muestra de restos de flores y ramas que cubrían la tumba de Wagner en Bayreuth.



Imagen 3.9. Recuerdo de viaje a Villa Wahnfried (Bayreuth) de las hermanas Roca, para Mercedes o Concepción Lleonart Giménez (8 de febrero 1939). Fuente: Archivo Lleonart.

[57] Entrevista con Álvaro San Sebastián, hijo de Marta Isolda Lleonart (octubre de 2018).

[58] Queda pendiente un examen sobre las trayectorias de estas mujeres.

Capítulo 4

«Hacer cultura wagneriana»

Resumida en la expresión «hacer cultura wagneriana» – misión enunciada en las Actas de la AWBA por sus socios aficionados – se encuadran un gran número de prácticas, que, como señaló Grassi Díaz (1963, pág. 9), estaban encaminadas a «difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner». Difundir la obra del compositor alemán, y la música afín, a través de actividades de escucha, conciertos y conferencias, promocionar la educación artística y la publicación de una revista. Todo ello suscitó una circulación de saberes musicales y culturales en la cultura musical porteña. Sin embargo, ese objetivo global encontró variados obstáculos. En primer lugar, la falta de espacios donde efectivamente promover la representación de la obra wagneriana original, es decir sus dramas musicales completos. Así, los teatros Coliseo y Colón incluyeron la obra wagneriana, pero lo hicieron de una manera marginal, al mismo tiempo que compitieron por la introducción de las novedades.

4.1 El mundo de la ópera y el circuito teatral porteño

La ópera, en tanto legado artístico del Renacimiento, es una de las formas artísticas más complejas de todas las artes escénicas, en tanto combina un gran número de elementos en su producción. Es una de las expresiones culturales que más formas puede adoptar, ya que sobre una misma composición lírica pueden ocurrir muchas variaciones: desde el libreto, la orquesta, el coro, los cantantes, la dirección, el vestuario, la escenografía, etcétera. Todo ello dependía entonces – y depende hoy – de las decisiones de los productores, cuyas consecuencias modifican su puesta en escena, su interpretación y, por ende, la del público asistente. En este sentido, toda producción operística es una creación única, «son

remake, si utilizamos el lenguaje cinematográfico, o variaciones únicas de una misma creación» (López Sintas 2015, pág. 190).

Para Snowman (2013, pág. 10), la ópera siempre ha sido, además de una manifestación artística, un fenómeno social, económico, político y cultural. En cuanto a lo primero, se trata de observar, con mayor detenimiento, los cambios observados en los públicos operísticos, a partir de su importante ampliación desde mediados del siglo XIX: de la aristocracia, la iglesia y altos mandos militares, hasta la emergente burguesía decimonónica y luego el espectro social más amplio de los sectores medios. Estos cambios se vieron cristalizados en las configuraciones físicas del teatro y su estratificación interna.^[1]

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

En la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, durante el proceso de «occidentalización» o modernización de las sociedades europeas y extra europeas, la ópera se convirtió en el «primer espectáculo global», en una especie de *koyné* artística y cultural que, en su circulación por el «mundo civilizado», como señala Aguilar (2009, pág. 39), «generaba no solo un arte sino también una serie de interpelaciones múltiples». En este sentido, más allá del carácter migrante de la ópera como género, que se construye en las mutaciones de sus desplazamientos,^[2] en esa presunta expansión (de las metrópolis europeas a las periferias), se impusieron muchas veces los intereses del lugar de destino, es decir,

[1] En inglés y en alemán existe un término para referirse al género (ópera) y otro para el teatro físico (*opera house*, por ejemplo), que en castellano suele ser referido como «teatro de ópera».

[2] Para una aproximación a esta perspectiva, véase, por ejemplo, Cetrangolo (2010).

«se ponen en juego diferentes estrategias de localización en un trabajo de universalización estética» (Aguilar 2009, pág. 41).

A mediados del siglo XIX, Buenos Aires vivió un renacer de la ópera luego de un interregno de 16 años (1832-1848). La primera representación de una obra lírica completa sucedió durante la «feliz experiencia» rivadaviana, en 1825, con el estreno de *El Barbero de Sevilla* (G. Rossini). En 1848, la compañía de Antonio Pestalardo y más tarde la francesa de Próspero Fleuriot (Gesualdo 1961, págs. 9-10), realizaron funciones operísticas en el Teatro de la Victoria. A finales del período rosista, se proyectó el primitivo Teatro Colón, construido finalmente entre 1855-1858 e inaugurado ese último año con *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

Las representaciones, incluso hasta comienzos del siglo XX, solían ser fragmentarias, en tanto seleccionaban actos de las obras que consideraran adecuadas según los públicos: arias, romanzas o piezas sinfónicas, dejando de lado recitativos largos u otros números. Al mismo tiempo, las compañías que arribaban a Sudamérica, carecían a veces de todos los elementos necesarios, incluidas algunas de las voces. Los contratos de las cantantes (según su grado de celebridad), muchas veces incluían cláusulas donde limitaban el número de funciones o se les permitía faltar a los ensayos. A partir de 1908, se estabilizó un tipo de compañía lírica que presentaba óperas completas (coros, orquestas, cuerpos de ballet, escenografía y vestuario) (Rosselli 1990, pág. 173).

A fines del siglo XIX, los teatros que ponían en escena el género lírico (consignado en los anuarios y censos como «Ópera, óperas cómicas y operetas», lo cual incluye otros géneros derivados de la primera), eran siete en total, nueve si incluimos el Doria y el Olimpo con escasas funciones. Con gran diferencia, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, el género dramático más representado en los teatros porteños fueron las obras nacionales, seguidas de cerca por la comedia española y la zarzuela^[3] (compañías de ese origen), las italianas, y la ópera, óperas cómicas y operetas, en cuarto lugar; dejando de lado otro género de espectáculos masivos como las proyecciones cinematográficas,^[4] los circos o las atracciones varias que ofrecía el casino (véase cuadros 4.1 y 4.2).

Las variaciones en la cantidad de funciones ofrecidas por los teatros y la cantidad de asistentes, además de guardar relación con el crecimiento natural de la población, probablemente se hayan visto influidas por la

[3] Teatro cantado de origen español.

[4] Para una referencia, en 1908 por ejemplo, las proyecciones cinematográficas llegaban a las 10 550 funciones, las atracciones varias a 1 927.

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

Cuadro 4.1. Evolución de la cantidad de funciones de ópera, opereta y ópera cómica ofrecidas en el circuito teatral porteño (1896-1914). Fuente: elaboración propia en base a *Anuarios Estadísticos* de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

gran afluencia de inmigrantes que se observa después de 1904 y hasta la Primera Guerra Mundial. En este sentido, el enorme aumento de la zarzuela y las obras en español a partir de 1904 coincide con el mayor flujo migratorio de esa colectividad en particular, que para 1914 llega a igualar al porcentaje de población italiana que residía en la capital (19,51 % de españoles frente al 19,83 % de italianos).^[5]

El circuito teatral porteño creció significativamente de 1906 a 1914. En cuanto a la ópera, aumentó incluso el número de teatros que ofrecían este género (y de edificios en sí), de 7 a 12 (cuadro 4.1). Las audiencias también se acrecentaron, en 1905 casi medio millón de espectadores

[5] Censo General Municipal de la ciudad de Buenos Aires, años 1904 y 1909; *Anuario Estadístico* de la ciudad de Buenos Aires, años 1906 y 1914.

	1896	1905	1906	1908	1909	1914
<i>Ópera, óperas cómicas y operetas</i>						
Funciones	246	558	485	630	892	657
Asistentes	156 623	459 288	406 341	878 500	959 090	355 346
<i>Zarzuelas</i>						
Funciones	271(*)	711	708	956	1 181	1 247
Asistentes	86 017	361 653	558 551	1 312 360	1 155 810	612 504
<i>Comedias y dramas en español</i>						
Funciones	1 034	880	924	564	539	1 065
Asistentes	406 343	422 860	279 940	450 790	750 836	445 718
<i>Comedias y dramas en italiano</i>						
Funciones	287	155	457	417	457	237
Asistentes	112 578	68 889	210 467	560 580	605 715	404 525
<i>Comedias y dramas nacionales</i>						
Funciones	359(**)	1 011	1 002	1 128	1 414	1 071
Asistentes	60 325	357 710	564 485	390 170	650 830	420 530

Cuadro 4.2. Evolución de la cantidad de funciones ofrecidas de géneros dramáticos en Buenos Aires, 1896-1914. (*) Sin contar las «Zarzuelas por secciones»; (**) consignados como «Dramas criollos». Fuente: elaboración propia en base a Anuarios estadísticos de Buenos Aires, años 1896, 1906, 1908, 1914 y Censo de 1909 (publicado en 1910).

asistieron a la ópera, superando a la zarzuela que era la más concurrida por el público porteño, dentro de los géneros dramáticos. En 1909 (cuatro años después), la cifra se duplicó, acercándose al millón de espectadores.

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

Las investigaciones sociológicas de **Dimaggio (1982)** y **Mcconachie (1988)** describieron cómo las élites de Nueva York, entre 1825 y 1850, y de Boston, entre 1850 y 1900, desarrollaron un conjunto de estrategias

sociales que, gradualmente, lograron separar a la ópera como parte del entretenimiento popular. El proceso pareció haberse desarrollado de manera similar en Europa (Storey 2006). Estas estrategias, o prácticas simbólicas de diferenciación social, habrían emergido a fines del siglo XIX con el objetivo de hacer de la ópera un género propio de la elite (Storey 2003). Según Levine (1988), las expresiones culturales de jerarquía en alta o baja cultura se formaron en ese momento si bien cambiaron con el tiempo. El proceso puede sintetizarse en tres estrategias básicas, señaladas por Dimaggio (1982): *entrepreneurship*, clasificación del arte y *framing* (López Sintas 2015, pág. 192). En la primera, las élites trabajaron para separar la ópera del teatro, al crear formas organizativas que pudieran controlar y gobernar. Simultáneamente, levantaron límites claros y permanentes entre el arte y el entretenimiento, por ejemplo, solo la ópera cantada en lengua foránea podía considerarse arte y solo ese tipo de ópera debería programarse. Finalmente, desarrollaron una manera apropiada de consumir la ópera, un código de comportamiento (*framing*) (Mcconachie 1988).

En cuanto a la sociabilidad teatral, los estudios sobre la estratificación de los asientos del teatro Colón muestran la correspondencia de los primeros asientos con 25 de las familias más ricas de la ciudad. Sin embargo, como indica Benzecry (2014), los intentos por institucionalizar la alta cultura en la capital argentina no fueron protagonizados únicamente por las élites socioeconómicas y las políticas, sino también por los inmigrantes italianos (y como veremos, no solo por ellos). De esta forma, el público de las clases medias ascendentes y bajas encontró formas de desafiar la monopolización del género operístico; algunos grupos lo atacaron físicamente (al aceptar o cuestionar la clasificación que lo convertía en un sinónimo de prácticas de elite);^[6] otros intentaron apropiarse de él, al participar en la arena política para legislar o controlar, o usándolo simbólicamente para celebrar sus principales rituales (Benzecry 2014, pág. 24).^[7]

[6] Nos referimos al ataque anarquista que ocurrió en 1910 (Salas 1996, pág. 241).

[7] Sigal (2006, pág. 199) muestra cómo en 1907, la celebración del 1° de Mayo del Partido Socialista consistía en el himno internacional seguido de partes de *Mefistófeles* de Boito, las partes instrumentales de *Guillermo Tell* de Rossini, fragmentos de *Iris* de Mascagni, que incluía su *Himno del Sol*, y fragmentos de obras clave de Puccini. Matamoro (1972, pág. 89) por su parte, señala cómo tales actividades indican el respeto y la vinculación que algunos de estos inmigrantes tenían por los legados culturales y artísticos europeos.

4.2 Las obras wagnerianas en los teatros de ópera

«(...) el hombre (...) no es solo un animal que tiene por función ganar dinero, ser snob y andar en yacht, sino que es un eslabón de esta cadena inmortal que arranca del bruto de las cavernas que come carne cruda a dentelladas, y llega a un Newton, a un Shakespeare, a un Wagner o a un Pasteur» (Cané 1901, pág. 24). El lugar del compositor alemán en esta idea de Cané – dentro de un supuesto orden de genialidad humana que evolucionaría linealmente – muestra el sitio preferencial que, a fines de siglo XIX, ocupaba en los discursos intelectuales, no solo de Argentina sino también de Europa y Estados Unidos. La moda wagneriana pareció tan extendida que, «salvo excepciones, la mayor parte de los intelectuales argentinos de las últimas décadas del siglo XIX, fueron wagnerianos» (Pasolini 1999, pág. 236). No obstante, la hegemonía de la ópera italiana a fines del siglo XIX era bien clara y se mantuvo, al menos, durante las primeras dos décadas del siglo XX, en Europa y América.

Prácticamente, la *première* de la mayoría de los teatros líricos porteños que inauguraron sus puertas durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siguiente, lo hicieron con una ópera italiana, o en idioma italiano: el Colón primitivo (*La Traviatta*, 1857); el Teatro de la Ópera (*Il trovatore*, 1879), el Odeón (*La dama de las camelias*, 1892), la Zarzuela (*La Favorite*, 1892), el Argentino de La Plata (*Otello*, 1892), el Colón (*Aida*, 1908), el Coliseo (*Isabeau*, 1911), entre otros.^[8] Como señala Snowman (2013, pág. 299), el italiano era la *lingua franca* del mundo de la ópera, porque más allá de haber nacido en lo que será más tarde Italia, las vocales abiertas lo convertían en un idioma idóneo para ser cantado. Las máximas estrellas internacionales cantaban en italiano (aunque en Francia se cantara mucho en francés, en Alemania en alemán y en Inglaterra en inglés): «si un empresario norteamericano quería contratar cantantes suecas (...), húngaras (...), polacas (...) o angloparlantes como Adelina Patti y Lilian Nordica, tenía muchas más probabilidades de lograrlo si a los alicientes económicos los acompañaba con una invitación a cantar en italiano» (Snowman 2013, págs. 299-300).

Así, las opciones del público porteño, la mayoría de las veces, era escuchar ópera en italiano, porque las compañías y/o los repertorios lo eran o porque representaban una obra alemana o francesa en italiano.

[8] Si bien *La Dama de las camelias* (Dumas) y *La Favorite* (Donizetti con libreto en francés), estaban compuestos por autores franceses, solían con frecuencia interpretarse en italiano.

De hecho, una obra wagneriana se escuchó en alemán recién en 1922. Asimismo, en la capital argentina, esta hegemonía formó parte de una estrategia de los empresarios de esa nacionalidad, cuyas giras por Sudamérica incluían Buenos Aires, La Plata y Rosario desde mediados del siglo XIX. Este dominio hallaba su causa en el aspecto financiero (ofertas de las compañías y origen italiano de los empresarios que administraban los teatros), y también en la composición de la audiencia, de origen mayormente italiano (Pasolini 1999, pág. 233).

En ese contexto, y a partir del 80, fue que los primeros wagnerianos comenzaron a hacer oír sus voces ante este rol hegemónico: Ernesto Quesada y el crítico Carlos Olivera. El primero opinaba que, para revertir esta situación, los intelectuales (es decir él-ellos) debían actuar como pedagogos líricos frente a los empresarios, al mismo tiempo que era necesario combatir una «perversión musical» que, según él, podía detectarse en el público (Quesada 1893a,b). Así, la audiencia creaba su propia ópera al generar en los artistas la perversión del género: «La actitud del público llevaba al extremo la debilidad original de la ópera italiana» (Pasolini 1999, pág. 235). Esto era, el predominio del canto, el papel secundario de la orquesta, o los «argumentos disparatados». Como vimos, estas críticas guardan relación con las mismas objeciones que Wagner había formulado para el género operístico en general. Sin embargo, esta tarea de divulgación resultó infructuosa.

En el tiempo analizado, la ópera alemana tuvo escasa repercusión. Según Gesualdo, desde 1850 se conocían en Buenos Aires fragmentos de óperas alemanas en las sociedades musicales de la colectividad alemana: en 1858, el coro de *Tannhauser* se había dado a conocer en la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires. En 1883, se estrenó *Lohengrin*, también de forma fragmentaria, según los oyentes aficionados. Su representación completa data de 1894. En 1898, se conoció *Los maestros cantores* y en 1899, *La Walkyria* (Gesualdo 1961).

Entrado el siglo XX, si se observa la evolución de la cantidad de representaciones de las obras wagnerianas en los teatros Coliseo y Colón, se verá que aún constituía un lugar secundario en el gusto del público porteño, más allá de las circunstancias que obstaculizaron su difusión, como las de la Gran Guerra. En este sentido, por ejemplo, de las 1 082 funciones ofrecidas por el Colón entre 1908 y 1920, 98 correspondieron a dramas musicales wagnerianos (9 %) (cuadros 4.3 y 4.4).

Temporada	Año	A	B	C	D	Títulos representados
1	1908	17	2	76	10	<i>Tristán e Isolda</i> (6), <i>Sigfrido</i> (4)
2	1909	20	2	83	11	<i>Los Maestros Cantores</i> (5), <i>Lohengrin</i> (6)
3	1910	20	2	77	10	<i>La Walkyria</i> (6), <i>El Oro del Rin</i> (4)
4	1911	17	2	66	7	<i>Tristán e Isolda</i> (2), <i>Tannhauser</i> (5)
5	1912	17	2	79	12	<i>El Ocaso de los Dioses</i> (5), <i>Tristán e Isolda</i> (7)
6	1913	21	2	89	10	<i>Lohengrin</i> (5), <i>El Ocaso de los Dioses</i> (5)
7	1914	17	2	74	13	<i>Parsifal</i> (8), <i>Sigfrido</i> (5)
8	1915	23	-	91	-	-
9	1916	21	1	91	3	<i>Los Maestros Cantores</i> (3)
10	1917	21	2	88	7	<i>Tristán e Isolda</i> (6), <i>La Walkyria</i> (1)
11	1918	20	-	105	-	-
12	1919	23	-	93	-	-
13	1920	17	3	70	15	<i>Lohengrin</i> (2), <i>Tristán e Isolda</i> (7), <i>La Walkyria</i> (6)
Total		233	20	1082	98	

Cuadro 4.3. La obra wagneriana en el repertorio del Teatro Colón. Óperas representadas (1908-1920). A = Total de óperas representadas; B = Cantidad de óperas de Wagner representadas; C = Total de funciones Teatro Colón; D = Funciones de óperas wagnerianas. Fuente: Elaboración propia en base a *De la Guardia y Herrera (1933)*.

Temporada	Año	A	B	Títulos representados
1	1907	39	-	-
2	1908	95	-	-
3	1909	91	-	-
4	1910	32	-	-
5	1911	43	1	<i>Lohengrin</i>
6	1912	61	-	-
7	1913	62	3	<i>Lohengrin, Parsifal, La Walkyria</i>
8	1914	71	1	<i>Parsifal</i>
9	1915	51	1	<i>Lohengrin</i>
10	1916	50	-	-
11	1917	28	-	-
12	1918	23	-	-
13	1919	38	-	-
14	1920	44	3	<i>Parsifal, La Walkyria, Lohengrin</i>
Total		14	728	9

Cuadro 4.4. La obra wagneriana en el repertorio del Teatro Coliseo. Óperas representadas (1907-1920). A = total de óperas representadas (*); B = cantidad de óperas de Wagner representadas. Fuente: Elaboración propia en base a [Dillon y Sala \(1999\)](#).

4.3 Los estrenos de *Parsifal* en Buenos Aires

En torno al Centenario de la Independencia pudieron apreciarse varios espectáculos de gran calidad en los teatros de ópera de la capital argentina ([Valenti Ferro 1992](#)), incluso, la primeras compañías españolas ([Veniard 2011](#)). No obstante, existía la necesidad de hacer del Colón (como política pública de una nación moderna) un símbolo que representara, internacionalmente, la prosperidad y la «civilidad» del país emergente ([Benzecry 2012](#)). Después de 18 años de construcción, que excedieron con creces los 30 meses delineados en el contrato original firmado en 1890, el Colón abrió sus puertas el 25 de mayo de 1908, con una capacidad para albergar a 3 500 espectadores. El proceso de construcción había costado, aproximadamente, 6 millones de dólares (patrón oro). En términos de emprendimiento cultural, el Colón nació

como un proyecto mixto que involucró a un empresario italiano, Ángel Ferrari, las autoridades de la ciudad, que eran parte de las élites, y algunas familias, que compraron suscripciones a largo plazo para ocupar las butacas más caras y prestigiosas. Sin embargo, en rigor de verdad, la Municipalidad fue el actor clave en este proceso (las familias adineradas solo cubrieron el 15 %) (Benzecry 2014, pág. 18). Consecuentemente, la influencia del empresario decayó cuando un comité (directorio), nombrado por la ciudad, tomó decisiones artísticas respecto a las asignaciones presupuestarias, la contratación y el repertorio y reorganizó la estructura de las temporadas.^[9]

El Teatro Coliseo, por su parte, surgió un año antes que el Colón, a la sombra de su edificio, que se revelaba imponente. A partir de 1906, se anunció la remodelación de lo que hasta entonces era el Teatro Circo Coliseo Argentino (donde actuaba la compañía ecuestre de Frank Brown), para convertirse, desde el 18 de abril de 1907, en sala teatral, con una capacidad para 2 065 espectadores. Ofreció funciones de ópera, opereta (sobre todo italiana), zarzuela y comedia musical. En cuanto a la primera, Dillon y Sala (1999, pág. 9) indican la actuación de tres tipos distintos de compañías bien diferenciadas. Por un lado, las grandes temporadas «internacionales», que fueron once en total, entre 1907 y 1925, y que contaron con directores y figuras prestigiosas del mundo operístico (Marinuzzi, Mascagni, Weingartner, entre otros), y que competía con las que ponía en escena el Colón. Luego, compañías intermedias que contaban con alguna figura de renombre y que cumplían períodos cortos. Por último, las temporadas de «ópera popular» presentadas por compañías integradas en mayor medida por artistas locales y que se alternaban en los escenarios de otros teatros como el Avenida, el Marconi, el Victoria o el Politeama.

Desde 1912 hasta 1914 y el año 1920 constituyen los dos momentos de mayor representación de obras wagnerianas en los dos teatros, coincidiendo la escasa representación (1915-1919) y la nula (1918-1919) con los tiempos previos a la Gran Guerra y luego su finalización. Al mismo tiempo, 1913 fue un «año wagneriano» en tanto se cumplió el

[9] Desde 1906, la municipalidad de Buenos Aires comenzó a regular los teatros a través de una ordenanza que obligaba a los empresarios teatrales a sellar las entradas y abonos por la intendencia antes de ponerlas a la venta, así como a venderlas únicamente en las boleterías del teatro. Con un fin recaudatorio, la consecuencia fue que, al crear una especie de «entrada general» (sin posibilidad de otra distribución), cualquiera, con un poco de dinero, podía acceder al boleto (Pasolini 1999, pág. 246).

centenario de su nacimiento. Al comparar los datos, surge la primera conclusión sobre la mayor importancia de la obra wagneriana en el repertorio del Teatro Colón, teniendo en cuenta que el Coliseo se orientaba mayormente a la lírica italiana.^[10] Sin embargo, como vimos, tampoco representó una gran proporción en el total de la oferta del primero (9 por ciento).

El detalle más llamativo surge al comparar la cantidad de puestas en escena de *Parsifal*, el drama musical wagneriano más representado en el Coliseo (doce funciones en tres temporadas), frente a la cantidad del Colón (ocho funciones en una temporada).

En relación a los estrenos, es importante tener en cuenta la sincronización de Buenos Aires con otras capitales europeas y estadounidenses, por ejemplo, con los de La Scala de Milán, el Met de Nueva York o la Ópera de París. *La Traviata* se inició en Buenos Aires en 1856, pocos años después de su estreno mundial. *Pagliacci* apareció en Buenos Aires el 28 de febrero de 1891, solo unos meses después de que la obra ganara un premio otorgado por Ricordi en Italia. *La Bohème* se estrenó en Turín solo cuatro meses antes de su debut argentino y *Madame Butterfly* tuvo su lanzamiento en Buenos Aires menos de dos meses después de su revisión final en Brescia, el 28 de mayo de 1904. Incluso, las óperas que se estrenaban en Estados Unidos, como *La Fanciulla del West*, aparecían en Argentina pocos meses después.

4.3.1 *Parsifal*

Las obras más aclamadas de Wagner fueron, y siguen siendo, en líneas generales, *Tristán e Isolda* y la tetralogía (trilogía con prólogo) *El anillo del Nibelungo*, creada entre los años 1848 y 1876. *Parsifal*, se ha convertido, probablemente, en la mayor paradoja de su obra. Estrenada un año antes de la muerte de su creador (1882), *Parsifal* (*Parzival*) es un drama musical basado en el poema medieval de Wolfram von Eschenbach (compuesto entre los años 1200 y 1207). Se trata de una versión de la vida de este caballero de la corte del rey Arturo y su búsqueda del Santo Grial. Definido por Wagner como «drama (o festival) escénico sacro», una primera aproximación indicaría que su temática

[10] No incluimos la oferta de conciertos sinfónicos, donde, por ejemplo, en 1920 se ofrecieron piezas de *Rienzi* en el Coliseo.

principal es el sacrificio cristiano personificado en el caballero medieval homónimo.^[11]

No obstante, como ha señalado Badiou (2013, págs. 117-135) su contenido es ambiguo y polisémico.^[12] La complejidad de su entramado simbólico ha hecho que continúe vigente y abierto a lo que algunos consideran como «el caso Wagner». En este esquema comprensivo, Badiou (2013, pág. 92) observa una vacilación en los finales de los dramas de Wagner que ilustra cierta continuidad en su trayectoria compositiva. Según este autor, si la pregunta en *El ocaso de los dioses* (final abierto del *Anillo*) es: «¿qué ocurre cuando los dioses han muerto?», y la respuesta posible es «la humanidad apareció en escena», la pregunta final de *Parsifal* (eurocéntrica, o formulada desde la vivencia «occidental») habría sido «¿hay algo más allá del cristianismo?», ¿o de la religión? Por otro lado, ¿qué significados contribuyó a crear en el momento en que finalmente pudo difundirse, es decir, cuando pudo estrenarse oficialmente en todos los teatros del mundo? Según Suarez Urtubey (2015, pág. 24), se trata de una creación artística que supera tanto las resistencias como las formas de admiración.

Algunos de los descendientes y admiradores del compositor alemán, como su yerno H. S. Chamberlain (1855-1927), creían que Wagner era

[11] Como hemos mencionado, la acción se desarrolla en las montañas del norte de España, durante el medioevo. La historia narra la decadencia del castillo-templo donde se custodia el Santo Grial por una comunidad fundada por el rey Titurel, ya anciano. El caballero y sabio Gurnemanz y sus dos escuderos curan las heridas de Amfortas, hijo de Titurel, lastimado al luchar contra su enemigo Klingsor, mediante la Lanza Sagrada que usó Longinos para herir a Cristo crucificado. No obstante, Amfortas logró conservar el Santo Grial, el cáliz sagrado que recogió la sangre de Cristo en la Cruz. Para sanar, Amfortas necesita la Lanza, pero solamente un hombre simple convertido piadosamente en sabio podrá recobrarla. Aparece el joven Parsifal tras haber matado a un cisne y Gurnemanz cree que puede ser el «elegido». Por otro lado, Klingsor reconoce a Parsifal como el redentor de Amfortas e insta a Kundry para que seduzca al joven. En el jardín mágico de Klingsor, Parsifal permanece indiferente a los encantos de las doncellas-flor pero cuando Kundry lo besa se da cuenta de cómo fue tentado Amfortas, y se convierte en sabio. Kundry también desea ser redimida por el amor de Parsifal. Klingsor le arroja la Lanza Sagrada, pero se detiene milagrosamente en el aire; cuando Parsifal la toma, el castillo de Klingsor se derrumba. Años más tarde, el día de viernes Santo Parsifal regresa al templo, sana a Amfortas y asume la dirección de la vida del templo después de redimir a la arrepentida Kundry.

[12] De acuerdo a los fines de este capítulo, se omite el abordaje de la complejidad de su argumento. Para ello pueden verse Araújo y Ribeiro (2014), Badiou (2013) y Civilotti García (2011), entre muchos otros.

el profeta del cristianismo alemán y así lo difundieron.^[13] Al mismo tiempo, en su ensayo «Lo que es alemán» (1868-1878), Wagner escribió que ser alemán era entender el cristianismo como una religión del alma y no del dogma (Mosse 1997, pág. 31). Si bien el caballero medieval personifica el sacrificio cristiano, para otros autores, se trata de una obra de gran alcance hermenéutico, con resonancias simbólicas universales (Araújo y Ribeiro 2014; Jung y Von Franz 1988)(Chailley 1986). Como drama arquetipal y ahistórico, se adentra en mitos, reconectando símbolos y leyendas universales de origen diverso. El rito de iniciación de Parsifal (o de Kundry), «pretende realizar el deseo de la transmutación espiritual sentida por el ser humano de todos los tiempos y de todas las culturas» (Araújo y Ribeiro 2014, pág. 34).

Para Wagner, no solo era posible la redención individual sino también la colectiva, y en el mismo devenir de la historia. El instrumento de esa redención debía ser el arte, por lo tanto, el artista se convertiría en el auténtico redentor de un mundo empobrecido espiritualmente, de una humanidad degenerada por el egoísmo (Gutiérrez 2011, pág. 7). Esta respuesta positiva – que en esta última obra, semeja una propuesta de superación del cristianismo, o de revalorización de lo religioso – fue leída por Nietzsche como una solución decadente y escapista, como un «narcótico» para escapar del sufrimiento (Castrillo y Martínez 2000, pág. 375).

Parsifal se conoció por primera vez en Argentina (y Sudamérica) en el teatro Coliseo, el 20 de junio de 1913. Sin embargo, el estreno oficial fue en el teatro Colón, en mayo de 1914, según las reglamentaciones de Bayreuth, que prohibían la representación de las obras de Wagner hasta que se cumplieran 30 años desde su estreno. La puesta en escena de este drama wagneriano en la capital argentina causó una serie de debates que a su vez, formaron parte del proceso de institucionalización del campo musical porteño y argentino. Como vimos, fue durante el estreno de *Parsifal*, en el Coliseo, cuando se dio la ocasión de juntar voluntades para constituir, nuevamente, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (capítulo 3). En este contexto, los estrenos de 1913 y el oficial de 1914 desataron algunas polémicas sobre el rol de las sociedades musicales y las políticas culturales de un Estado – de escasa presencia por entonces – en la promoción musical.

[13] También como «anarquista cristiano» (Van der Veer Hamilton 1993, pág. 180).

4.3.2 *Parsifal* en el Coliseo

El 22 de mayo de 1913, el periódico *La Nación* publicó una breve nota en homenaje al centenario del nacimiento de Richard Wagner.^[14] Se trataba de una muy breve biografía del compositor, acompañada por numerosas imágenes del propio Wagner, Bayreuth, su círculo íntimo, su recinto funerario y otras curiosidades. La conmemoración protocolar se realizaría en los principales teatros líricos del momento: en el teatro Colón, donde se puso en escena *Lohengrin*, y en el Coliseo, con fragmentos de la *Walkyria*, la obertura de *Rienzi* y el preludio del primer acto de *Parsifal*.^[15]

Este reparto dual de funciones conmemorativas ejemplifica una de las rivalidades del mundo operístico, sobre todo en la competencia por convertirse en una sala teatral de prestigio: la de la administración del nuevo teatro municipal (Colón, 1908), relanzado para convertirse en el teatro internacional de América Latina (además de un signo de la bonanza argentina que intentaba colocarse así en el concierto de las «grandes» naciones modernas europeas), y la de una también renovada y prometedora sala como el Coliseo. En este sentido, la puesta en escena de *Parsifal*, por parte de este teatro, le otorgó un salto cualitativo importante a su imagen para ubicarla como sala teatral capaz de ofrecer novedades y satisfacer así el deseo del público porteño por las primicias.

El hecho de que un teatro (dedicado en especial a la lírica italiana), administrado en forma privada como el Coliseo, protagonizara este estreno, acrecentó las críticas hacia la comisión administradora del Colón – en ese entonces compuesta por Joaquín S. de Anchorena, Miguel (R) Cané, Federico Pinedo, Julio Peña, Carlos Rosetti y Julio Dormal (*De la Guardia y Herrera* 1933, pág. 8) – por parte de quienes juzgaban errónea su gestión y el repertorio resultante. Como observa un crítico musical (muy posiblemente Mariano Barrenechea) en *La Nación*:

«La representación perfecta de *Parsifal* comporta tanto desde el punto de vista dramático como musical y escenográfico, dificultades de tal naturaleza que es presumible que los elementos con que este teatro cuenta no lograrán vencer por completo. No importa. Ello no disminuirá en nada el honor que recae sobre la dirección artística del teatro Coliseo con este acontecimiento. Una empresa que no cuenta con el apoyo oficial, ni con la seguridad financiera que da el abono del Colón, ni siquiera con el favor cierto de las clases pudientes, viene realizando de un tiempo a esta parte esfuerzos artísticos dignos de todo encomio y aliento».^[16]

[14] «El Centenario de Wagner», *La Nación* (jueves 22 de mayo de 1913).

[15] «Teatros y Conciertos. La escena lírica», *La Nación*, 22/05/1913.

[16] «Teatros y Conciertos. La escena lírica. En el Coliseo. *Parsifal*», *La Nación*, 19/06/1913.

Dirigida por Gino Marinuzzi, apreciado músico y director italiano, el estreno estuvo a cargo de la compañía La Teatral de Walter Mocchi,^[17] que procedía del Teatro Costanzi de Roma (dirigido por la esposa de este último, la soprano Emma Carelli) (Dillon y Sala 1999, pág. 114). Luego de notables elogios hacia la empresa artística del Coliseo, el cronista de *La Nación* volvió a arremeter contra el Colón:

«¿Qué se hace en el teatro Colón que dispone de recursos ingentes, dirigido por una empresa compuesta por tres personas distintas, y en realidad por ningún empresario verdadero, empresa vigilada por un severo administrador y asesorada por una comisión de cinco personas competentes? Lo que se hace en el Colón el público ya lo sabe: nada. O si se hace algo es para descontentarlo».^[18]

Una opinión similar fue vertida por el crítico de *La Prensa* (¿Ernesto de la Guardia?) un día antes del estreno de la obra en cuestión:

«Es de oportunidad, asimismo, hacer constatar de paso el loable esfuerzo realizado por la empresa de este teatro, la que ha dado a conocer al público de la capital “Salomé” “Isabeau” y *Parsifal*, mientras el teatro municipal, con más de un millón de pesos de abono y faltando a su misión de “templo de arte”, endilga a sus abonados “Sonnambula” “Rigoletto” “Ballo la Maschera” [sic] “Lucía” y “Mignon”».^[19]

[17] Según Rosselli (1990, pág. 172), Mocchi era: «Una mezcla de hombre de publicidad, bucanero y socialista revolucionario no muy diferente de su amigo Mussolini; cuyo movimiento hacia el fascismo siguió con entusiasmo». Sus relaciones en Sudamérica fueron sólidas a partir de su vinculación con el propietario del Coliseo, Charles Séguin, y también con el empresario brasileño Faustino Da Rosa. Llegaron a monopolizar los principales teatros de Río, Sao Paulo, Santiago, Montevideo, Rosario, el Coliseo de Buenos Aires y el Colón desde 1914 (Rosselli 1990, págs. 171-172). «Estas posiciones de poder que Mocchi renovaba no eran las únicas y a ellas se oponían otras, marcadas por otro concepto de la honestidad y también por un muy diferente signo político, como las del director italiano Arturo Toscanini, quien ya desde entonces combatía por relaciones más abiertas y claras. Toscanini se opuso con energía a este sistema de control y en lo concreto combatió aquel tipo de lazos de carácter monopólico que se pretendían establecer entre Buenos Aires y Milán» (Cetrangolo 2010, pág. 513).

[18] «Teatros y Conciertos. La escena lírica. En el Coliseo. *Parsifal*», *La Nación*, 19/06/1913.

[19] «Arte y Teatro», *La Prensa*, 19/06/1913. Merecen reseñarse tanto el estreno de *Salomé* de Richard Strauss como el de *Isabeau* de Pietro Mascagni. *Salomé*, primera ópera de este compositor que se escuchaba en Buenos Aires, había despertado rechazos y prohibiciones en todo el mundo. Estrenada en Dresde en 1905, fue prohibida en Viena hasta 1918 y en 1905, después de su primera función en el Metropolitan Opera House de New York, fue cancelado el resto de las presentaciones. En Buenos Aires, tuvo un intento de *première* en 1908

Es factible que estas apreciaciones hayan tenido como telón de fondo el proyecto de hacer del Colón – en cuanto *sine qua non* de una nación moderna – un símbolo que representara internacionalmente la prosperidad y la «civilidad» del país emergente, tanto como la disputa por el repertorio que se creía legítimo (sobre todo la que enfrentaba a la tradicional lírica italiana). Lo primero resulta claro al observar la queja de los cronistas-críticos sobre lo que juzgaban una mala administración del Colón en tanto sus directivos parecían no utilizar correctamente los cuantiosos recursos del teatro. Quizás, fundamentalmente, la comparación entre los repertorios del Coliseo y el Colón evidencia una concepción del «deber ser» del teatro, con el horizonte puesto, claramente, en la representación que estos críticos-aficionados tenían del Festspielhaus de Bayreuth, en tanto «templo de arte», alejado de las modas y dictados del público adinerado.

En sintonía con los planteamientos anteriores, una de las cuestiones más interesantes o sobresaliente respecto del estreno (no legal) de *Parsifal* en Buenos Aires, fue la necesidad de señalar el triunfo de la capital argentina en la carrera simbólica por convertirse en la primera ciudad que, por fuera de Bayreuth, ofreciera el drama musical completo.

Así, dos días antes del estreno, el diario *La Nación* informó que un empresario estadounidense, Henry W. Savage, había exhibido, por primera vez, fuera de la meca wagneriana, una función del «drama sacro». Dicha función tuvo lugar – no sin mantener diferencias con los propietarios de los derechos de la obra – el 24 de diciembre de 1903 en New York, dirigida por Heinrich Conried, y fue seguida por otras 46 en diferentes ciudades de Estados Unidos. Esta parece haber sido la única salida del caballero del Graal fuera de Alemania, aunque ilegal: «Transcurrido el tiempo que la ley y la voluntad del autor señalaron para los derechos de representación exclusiva, se pretendió extender el plazo a fin de conservar Baviera su prestigio, pero, nada pudo establecerlo así y la Argentina será la segunda nación que oiga *Parsifal* fuera de su patria».^[20]

(Teatro de la Opera), suspendido a pedido de un grupo de damas de la aristocracia porteña. Con repercusión internacional, se estrenó en junio de 1910. La compañía ofreció seis funciones con el rol protagónico de la soprano Gemma Bellinciolini como Salomé (Dillon y Sala 1999, págs. 57-58). Por otro lado, *Isabeau*, representada y dirigida por el propio Mascagni y la compañía La Teatral, en el marco de una gira que realizaba por Sudamérica, hizo el estreno mundial de su partitura en la capital argentina (Dillon y Sala 1999, págs. 67-68).

[20] «Teatros y Conciertos. La escena lírica. *Parsifal*», *La Nación*, 18/06/1913.

Al deslegitimar el estreno estadounidense, Buenos Aires pareció ser la nación privilegiada. Sin embargo, en verdad, Barcelona también disputaba este reconocimiento, ya que el copyright habría vencido legalmente el 31 de diciembre de 1913: ese día, el gran Teatro Liceu (el Liceo) abrió su telón con la puesta de *Parsifal*, convirtiendo a la ciudad condal en la verdadera vencedora – junto con Budapest (Dillon y Sala 1999, pág. 114) – dentro de las convenciones ligadas a la prohibición de ejecutar la obra según los deseos del propio Wagner. El 1° de enero de 1914 se escuchó en Madrid, Berlín y París, el 9 de enero en la Scala de Milán y el 9 de febrero en el Covent Garden de Londres. De hecho, la primera función reconocida como oficial en suelo porteño fue la del 16 de mayo de 1914 en el Teatro Colón.

Como se ha desarrollado *up supra*, el estreno «ilícito» en el Coliseo (20 de junio de 1913), ofreció la ocasión de juntar voluntades para volver a constituir la Wagneriana de Buenos Aires, prácticamente inactiva desde su fundación. ¿Por qué fue *Parsifal* – y no otras obras de Wagner – la que volvió a reunir a los wagnerianos y los impulsó a reorganizar la entidad?

Seis meses después de su fundación original y casi inmediata disolución, la *première* de *Parsifal* en la capital argentina volvió a motivar a los wagnerianos para organizar nuevamente la sociedad de aficionados al compositor alemán. Si tenemos en cuenta que la convocatoria partió del grupo de catalanes, es posible que allí encontremos una pista. Los wagnerianos de origen catalán (Josep Lleó, Nart, Joaquim Pena, Pau Henrich, Ramón Guitart, Jerónimo Zanné, etcétera) compartían, al mismo tiempo, una vida asociativa dentro de la comunidad organizada inmigrante, a partir de la creación del Casal Catalá (1908). Luego, el Instituto de Estudios Catalanes (IECBA), espacio físico donde se convocó y tuvo lugar la reorganización de la asociación, que para ellos significó «un templo». Sus participaciones previas en Barcelona marcaron también sus aficiones y la tarea de continuarla y coordinarla en Buenos Aires.

El wagnerianismo en Barcelona unido a la reivindicación de Cataluña como nación cultural singular. Según Macedo (1998, pág. 98), se relacionaba con la voluntad modernista de Cataluña de formar parte del norte de Europa, es decir, con la ilusión de mover simbólicamente la frontera pirenaica. Aunque la ubicación de *Parsifal* era una evocación de Oriente (el castillo Montsalvat fue establecido por Wagner vagamente en el norte de España), muchos modernistas veían esta ópera como una obra alemana sobre Cataluña. «Esto proporcionó a los catalanes

el placer de verse a sí mismos como un centro geográfico, de mirar una ópera alemana (su paradigma cultural) y ver la vida real de Cataluña»^[21] (Macedo 1998, pág. 102). La importancia de *Parsifal* fue tal, que Barcelona fue, efectivamente, la primera ciudad en el mundo en escenificar legalmente el último drama musical.

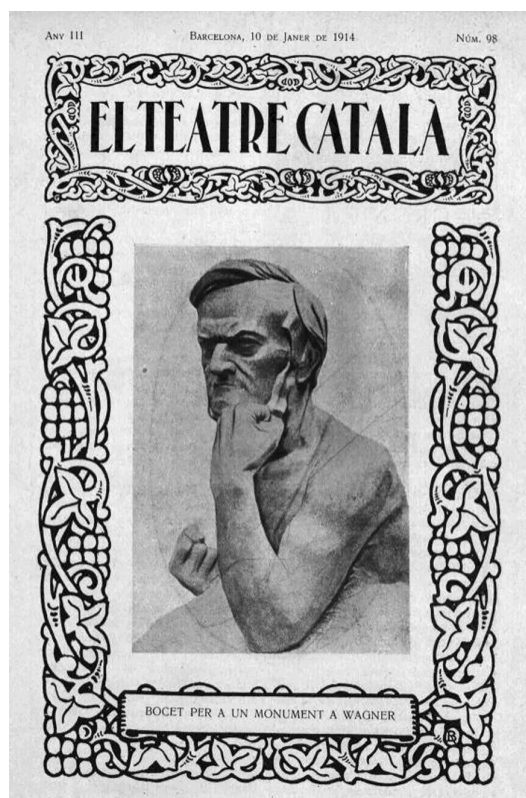


Imagen 4.1. Portada de la revista *El Teatre Català*, ante el estreno oficial de *Parsifal*. Fuente: ARCA.

¿Por qué Wagner había establecido este deseo de exclusividad representativa por un lapso de 30 años? El número 1 de la *Revista de la Asociación* da una posible respuesta en su sección «Crónicas Europeas», posiblemente escrita por Jerónimo Zanné:

«Quizás el origen del famoso y exclusivo privilegio fuese el íntimo deseo de que en *Parsifal*, la creación más definitiva en el sentido de aquella consagración y ennoblecimiento del teatro por el arte a que aspiraba el maestro, se respetasen

[21] Traducción propia.

absolutamente todas sus intenciones y características que tanto se falsean en sus demás dramas al ejecutarse como óperas vulgares».^[22]

Finalmente, lejos de agotar el examen de las representaciones, ¿cómo era o debía ser la audiencia de ese teatro-templo ideal, la que, para Cané constituía un ejemplo de pastiche o barbarie? De La Guardia (1914, pág. 21), una de las voces públicas más importantes de la asociación musical, seleccionó un pasaje del periódico francés *Le Miroir*, para referirse a este punto:

«¿Cómo hemos llegado a ser apasionados por la música, mejor aún por la bella música? ¿Débese tal cosa a una nueva intoxicación de la influencia alemana? ¿Quizás a uno de esos desarrollos de *snobismo* que revisten las más extrañas formas?... De ningún modo. Las gentes que aplauden desde las galerías superiores no son snobs ni se preocupan por parecer intoxicados de germanismo. *Sienten la música*; eso es todo. Nuestra sensibildiad artística se ha depurado y por ello comprendemos mejor el divino arte mejor que nuestros abuelos. No hay, por tanto, motivo de alarma». Seguramente en breve podremos hacer nuestras estas frases de *Le Miroir*.

4.3.3 El estreno en el Colón

En los contenidos de la revista de la AWBA, que la entidad comenzó publicar a partir de febrero de 1914, puede encontrarse un intenso debate sobre el significado de *Parsifal*, así como la difusión de la obra en el momento en el que el teatro más importante de la capital, el Colón, se disponía a su realizar su estreno oficial.

El primer número, después de introducir la historia de la Asociación y dos notas de opinión (con traducción a cargo de Zanné y crítica musical de de la Guardia), inauguró su sección «Crónicas Europeas» con las reseñas de los estrenos europeos de *Parsifal*. Entre ellos, el cronista (posiblemente Zanné, quien había arribado recientemente o Leonart Nart) hizo especial hincapié en Madrid y Barcelona. En el primer caso, «la actual temporada del Teatro Real de Madrid, una de las más mediocres que se han registrado en estos últimos años, se ha dignificado no obstante con estas excelentes representaciones de *Parsifal*».^[23] Si en Barcelona se dice que el estreno estuvo algo deslucido, ello se atribuye a deficiencias en la interpretación, ya que allí la obra era popular, desde hacía años, «gracias a los conciertos sinfónicos» previos. Por último, se argumenta una cualidad especial de esta obra wagneriana que no tendrían las anteriores: mientras *Lohengrin* habría tardado 18 años en

[22] RAWBA, n.º 1, 02/1914, pág. 12.

[23] «Crónicas europeas», RAWBA n.º 02, 1914, págs. 12-13.

salir fuera de Alemania, *Parsifal*, una vez libre, se había representado en cinco grandes teatros durante las primeras 24 horas: «Hace pocos meses llegó a orillas del Plata y en Nueva York es conocido hace diez años. En breve recorrerá el mundo entero. Es el más brillante triunfo póstumo del maestro».^[24]

La importancia de *Parsifal* en el seno de la entidad fue retomada en el número 3 de la revista, a partir de la publicación, en los medios europeos, de una nota periodística sobre dicho drama. En «Aclaraciones breves a un artículo de Max Nordau», Zanné (1914, págs. 33-35) se manifestó en contra de la interpretación del intelectual francés,^[25] quien no veía en este drama musical una obra de arte, sino una glorificación del cristianismo. Al respecto, el catalán contestó:

«No veo en *Parsifal* más que un drama maravilloso, y aunque sobre él siento palpar el hálito de la fe cristiana con su séquito de ritos y misterios – como palpita en la epopeya dantesca, otra obra inmortal de arte – se me presenta en tan apartada lejanía que no puede llegarme a impresionar con la fuerza que Max Nordau quiere atribuirle» (Zanné 1914, pág. 33).

Nordau – declarado sionista y afín a las ideas positivistas – atacaba el contenido cristiano del mencionado drama musical, con el recurso a la afirmación de que las obras de arte no debían contener otro mensaje que el del «arte puro». Zanné replicaba indicando que, en verdad, *Parsifal* refería a «símbolos redentores», característicos también de las obras de Dante Alighieri, Goethe, el Quijote, el teatro shakespereano y las sinfonías de Beethoven: «Los trascendentalismos místicos que Max Nordau quiere ver únicamente en el drama de Wagner son ni más ni menos, los símbolos redentores que se han llevado desde la ideología abstracta al antropomorfismo por los grandes genios, sin que el arte puro se resintiese de ello en lo más mínimo».

Por otro lado, Zanné (1914, pág. 34) se expresa contrario a la percepción de la experiencia teatral wagneriana como una asistencia a una ceremonia religiosa, lo cual complejiza la idea del «templo»:

«El oyente, para él [Max Nordau] asiste a la representación del drama con mística unción, suavizada por profana ligereza. Oropel místico, caricatura litúrgica, parodia religiosa: esto es poco más o menos, *Parsifal* para el atrabiliario filósofo. Ni *Parsifal* es esto, ni el oyente asiste a su representación escénica como

[24] «Crónicas europeas», RAWBA, pág. 13.

[25] Nordau (1849-1923) fue un crítico, escritor, publicista y médico europeo. De cuño positivista, era crítico de las corrientes modernistas y decadentistas, por ende del wagnerianismo, cuyo encono era mayor porque formaba parte del movimiento sionista. El artículo al que hace referencia Zanné fue «El canto del cisne».

a una celebración del oficio divino. Un católico no transigiría con semejanzas mixtificaciones. Un incrédulo, al no admitir el misterio inspirador, tampoco podría complacerse en su reproducción artística».

Probablemente, esta última obra wagneriana comenzara, poco a poco, a poner en el centro del debate el antisemitismo del compositor alemán, en el contexto de la creciente conflictividad del «concierto europeo» (vísperas de la Gran Guerra). Sin embargo, todavía no existía la asociación directa entre su música al menos y la secular xenofobia al judío. Prueba de ello es que dos años más tarde, **Leonart Nart (1916)** publicó un artículo titulado «Wagner poeta dramático» en *Juventud. Revista de la Asociación Juventud Israelita*. Allí, Leonart ensayó una especie de ciclo interpretativo (o «mal interpretativo») de la obra wagneriana. Según su apreciación, al principio, Wagner fue denostado por la parte musical de sus dramas, «por dirigir la música hacia derroteros que podían ser peligrosos», es decir por sus temidos efectos en la estructura emocional y psicológica de las personas, o, por el contrario, por no cautivar en forma inmediata o fácil y, en consecuencia, aburrir al espectador. Esto, en tanto, la concepción de la ópera prestara «culto al divo y no a la obra», lo cual conducía a intentar representar el drama wagneriano como una ópera:

«Es preciso para sentir las, haber hecho un estudio de ellas, conocer sus orígenes, las leyendas que las inspiraron, los principales temas, etcétera, y este trabajo previo desgraciadamente no es para nuestros públicos, que todavía consideran el teatro como un pasatiempo, una fiesta social y que solo desean deleitarse con musiquillas fáciles y romanzas que recreen sus oídos» (**Leonart Nart 1916**, pág. 21).

A fuerza de oírla, comenzó a reconocerse, poco a poco, «el extraordinario valor musical de los dramas wagnerianos». En este punto, habría comenzado un segundo malentendido: el Wagner dramaturgo «fue negado con verdadera violencia» e incluso fue rechazado como poeta.

En síntesis, Leonart buscaba difundir, en este trabajo, cómo – según su criterio – había sido comprendida la obra y la personalidad wagneriana. Nada decía de *Parsifal*, aunque el hecho de publicarla en una revista de la colectividad judía señalaba o bien, como puede conjeturarse, la todavía libre asociación de la obra en cuestión, o bien la apertura de esta publicación en particular.

Si volvemos al estreno de la última obra wagneriana, y la divulgación de artículos de opinión en la revista de la AWBA, el grupo de catalanes se

cuidó de incluir en ella, en sus declaraciones y en sus conferencias, aquellas opiniones más controversiales vertidas por un reconocido crítico catalán: Miquel Domènech i Español, también compositor y musicólogo, director artístico de la wagneriana de Barcelona en sus comienzos. Este crítico había brindado una serie de conferencias en 1902 (luego publicadas en formato de libro), bajo el nombre de *Parsival considerat com apoteosi musical de la religió catòlica*. En este ciclo, el crítico afirmaba que el Espíritu Santo había utilizado a Wagner para escribir el mencionado drama musical (aunque el compositor alemán no se había declarado ni cristiano ni católico), y que la finalidad de esta obra era la glorificación del dios (cristiano). En su contexto, las críticas – por ejemplo, del *magazine Juventut* – fueron automáticas. La figura de este musicólogo quedó ligada al misticismo e, incluso, sus interpretaciones sobre *Parsifal* fueron «olvidadas» en una compilación que hizo la Wagneriana de Barcelona sobre las conferencias brindadas en la institución (Janés i Nadal 2013, págs. 95-104; Macedo 1998, págs. 103-106). Si bien, como señala Macedo, muchos de los catalanes seguían siendo católicos a pesar de la crítica a Madrid, Zanné afirmaba la línea interpretativa laica sobre este drama musical: no era una obra religiosa sino una obra de arte.

En el mes de mayo de 1914, con motivo del estreno oficial de dicho drama musical en el Teatro Colón, la AWBA organizó una serie de cinco conferencias públicas sobre esta obra, a cargo de su director artístico, Ernesto de la Guardia. La convocatoria para la primera conferencia fue dirigida a Ricardo Rojas como corolario de una relación que se había gestado tiempo atrás. A pedido de esta entidad, el 1º mayo de 1914 inauguró el ciclo de conferencias públicas con «Cosmogonía de Ricardo Wagner». Esta colaboración, cuyo nexo más importante – según se aprecia en el discurso – parece haber sido la relación de Rafael Gironde (presidente de la Wagneriana en 1914) con Rojas, justificó que la AWBA acordara, por unanimidad, el nombramiento del escritor como primer socio honorario.^[26] En esta presentación oficial, Rojas caracterizó los elementos simbólicos utilizados por Wagner como legendarios y universales, recuperando así, para los pueblos occidentales, su «fondo religioso», no necesariamente católico.

La revista de la AWBA enfatizó la difusión de *Parsifal* y publicó a fines de mayo – según sugerencia de Lleonart Nart – un número especial compuesto de varias notas de opinión (de la Guardia, Zanné, él mismo). Entre ellas, destacan las observaciones de E. de la Guardia, al

[26] Actas de la Asociación Wagneriana, 27/05/1914.

referirse, concretamente, a los detalles de los estrenos porteños y no tanto al análisis de la obra en sí misma. Decimos «los estrenos» porque, en forma simultánea con el Colón, el Coliseo también ofreció la obra wagneriana (por segunda vez). Para de la Guardia, «quizás haya sido un error de la empresa ofrecerlo al mismo tiempo que el Colón», ya que, según consideraba, el Colón contaba con mayores recursos «de todas clases»: es decir, desde lo económico hasta los elementos de la dirección orquestal (Tulio Serafín versus el maestro Vitale), el reparto (aunque destacaba las labores de los cantantes al frente de la puesta del Coliseo), o la escenografía (De La Guardia 1914, pág. 51). En este estreno oficial, vuelve a encontrarse el objetivo de colocar al Colón entre los grandes teatros de ópera del mundo, y, a nuevas salas, como el Coliseo, ofrecer temporadas competitivas con las del teatro más importante de la capital. Al mismo tiempo, tanto para la mirada internacional como para la nacional, quizás los ideales de algunos contemplaran hasta la posibilidad de ofrecer un escenario operístico local – una alternativa, una novedad – que tuviera sus propias características.

4.4 Pensar la cultura musical a través del teatro wagneriano

Una carta publicada bajo el título «La afición a la música en Buenos Aires. Estímulo necesario» y enviada por Bunge (1914, págs. 17-19)^[27] (quien habría estado en la primera fundación de la Asociación, en 1912) abrió el segundo número de la *Revista wagneriana*. Allí, el intelectual positivista realizaba un diagnóstico sobre la cultura musical: si bien existía una tradición de música popular en Buenos Aires, según su consideración, hacía falta un público de conciertos más numeroso y asiduo. Proponía entonces que la Asociación gestionara una solicitud de subvención a la municipalidad para apoyar la concreción de una serie de conciertos sinfónicos a módico precio.

En el número siguiente, Leonart Nart (1914, págs. 29-32) le respondió a Bunge. Para el catalán, toda obra wagneriana era obra de cultura, pero resultaba difícil conformar a un público diverso «por razones étnicas de gustos y aficiones tan distintos». En su opinión, la posibilidad de organizar «estas fiestas espirituales» dependía más de la existencia de músicos capaces de conformar orquestas de concierto y de contratos accesibles para llevarlas a cabo, que de la formación de un público.

[27] Bunge (1875-1918) escritor, sociólogo y jurisconsulto, se convirtió en una referencia del pensamiento positivista durante la última parte del siglo XIX y comienzos del XX.

Mientras Bunge delegaba en la AWBA la tarea de congregar las fuerzas musicales de la ciudad para solicitar una subvención municipal y que la compañía de ópera del Teatro Colón llevara adelante una serie de grandes conciertos, Lleonart Nart argumentaba que era la propia AWBA la que debía organizar los conciertos (contratar un maestro, formar el cuerpo de músicos, etcétera) y, solo eventualmente, si lo necesitaba, pedir colaboración al municipio.^[28]

Así, se contraponen dos interpretaciones, diagnósticos y modelos diferentes de entender la intervención estatal en la cultura, al igual que la formación del gusto: para el líder catalán, el problema no estaba en el público, sino en la formación de músicos y maestros, y el Estado, en cualquier caso, debería apoyar esa formación, además de regular las condiciones económicas. La tarea de la Wagneriana era impulsarlas sin formar parte de lo estatal.

Probablemente, la intervención de Bunge expresaba una duda sobre la capacidad de liderazgo de los catalanes en la dirección de una entidad que, según él, debía promover la música argentina (¿o en Argentina?). Por su parte, Lleonart Nart cuestionaba («contratos accesibles para llevarla a cabo») y se hacía eco de quienes rechazaban la actual «gestión oficial de la cultura», es decir, del gobierno municipal. Así, ante la duda que dejan entrever las palabras de Bunge sobre las capacidades de fomentar la música por parte de la AWBA, Lleonart Nart (1914, pág. 30) respondió:

«Entre las varias asociaciones de diversa índole, que para fomento de la cultura nacional era necesario crear en este país, creímos que la formación de una Wagneriana era de altísima necesidad, estableciendo entre la de Buenos Aires y la Wagneriana universal, una estrecha solidaridad».

El catalán omitió aclarar a qué cultura nacional se refería y lo hacía por la convicción de que con el wagnerismo «y todas las manifestaciones del progreso universal» podría obtenerse «la originalidad apetecida» y el prestigio artístico (Lleonart Nart 1914, pág. 30).

En esta coyuntura, a mediados de 1914, el comienzo de la Gran Guerra afectó la difusión de la obra artística de Wagner, que quedó asociada al bando de las potencias centrales (coalición formada por los imperios alemán y austrohúngaro y luego se sumó el otomano), y fue prohibida su representación en los teatros de los países aliados. Esta política fue eficazmente cumplida, sobre todo hacia el final de la contienda, entre

[28] En este punto, las observaciones de Lleonart Nart recuerdan el ideal de sustracción de toda autoridad, propio del ideario libertario.

los años 1918 y 1920, cuando ningún teatro ofreció obras wagnerianas en sus temporadas.

Si bien la polémica entre wagnerianos y antiwagnerianos (que en el seno de la Asociación pudo observarse durante el estreno de *Parsifal* en 1914 y la contestación de Zanné a Max Nordau sobre el carácter cristiano del drama), continuó en la coyuntura de la Primera Guerra, no estuvo enmarcada en una dicotomía de tipo wagnerianos/germanófilos versus anti-wagnerianos/aliadófilos, como podría pensarse *a priori*. Desde 1915, la AWBA comenzó a denunciar lo que consideraba una «campana antiartística» llevada a cabo en el Teatro Colón y acordaba:

«(...) elevar una protesta a la comisión encargada del citado teatro, procurando ser lo más respetuoso posible al propio tiempo que exigir, sin hacer hincapié, por no haber dado representaciones de obras wagnerianas. La censura ha de ser por el carácter que se ha dado a los espectáculos, en completo desacuerdo con los fines para que fue creado el citado teatro».^[29]

La comisión directiva pareció haber debatido bastante el envío de esta protesta, ya que, si bien la carta se aprobó por unanimidad en la siguiente reunión, bajo la ausencia de Gironde,^[30] volvió a debatirse y se dio lectura nuevamente a:

«(...) la protesta ante la comisión municipal asesora del Teatro Colón acerca de la campana antiartística de la temporada oficial que acaba de terminar. Después de breve discusión se firma por el presidente y secretario [Rafael Gironde y J. Lleonart Nart] y se resuelve mandar copias a los diarios de la capital».^[31]

En 1916, no se realizaron quejas de forma oficial y la AWBA suplió la prohibición de las citadas obras en los teatros, con un ciclo de conferencias y audiciones wagnerianas (transcriptas para piano). En la memoria de 1917, se reconocía la imposibilidad de reclamar la puesta en escena de dramas wagnerianos e incluso la propia institución hacía mea culpa ante ese hecho:

«En la memoria correspondiente al año 1916 se anunciaba la continuación de la serie de conferencias muy felizmente iniciadas en esa época sobre la obra wagneriana, a cargo de personalidades sobresalientes de nuestro mundo intelectual. A pesar de los esfuerzos no omitidos por esta CD fue imposible por razones fáciles de imaginar, la realización de una conferencia relacionada con este tema. Sin embargo nos es grato anunciar a esta asamblea que para el próximo año han

[29] AAWBA, 01/08/1915.

[30] AAWBA, 09/08/1915.

[31] AAWBA, 13/08/1915.

quedado comprometidas cinco conferencias^[32] que compensarán ampliamente las que no se cumplieron en el presente año [1917]».^[33]

Ese mismo año, Ernesto de la Guardia había propuesto – sin éxito – el cambio de nombre de la Asociación en vista a los acontecimientos internacionales. Dicha moción fue rechazada por unanimidad y pudo haber sido una de las causas de la posterior renuncia de De la Guardia como director artístico de la entidad.^[34] Si bien este proyecto – que hubiera marcado una fuerte conversión simbólica – no tuvo éxito, revela, en primer lugar, que no todos los wagnerianos tenían el mismo compromiso con la obra del compositor alemán. En segundo lugar – más allá de las circunstancias de difícil difusión del arte wagneriano durante la Gran Guerra – señala que el rumbo de la Asociación debía, para algunos, concentrarse en otros propósitos, relacionados con la difusión de la música que se consideraba nacional.

Efectivamente, en una sociedad como la argentina, receptora de inmigrantes, la coyuntura bélica había desencadenado un notable activismo social, que se agudizó a partir de 1917, cuando la conflagración europea repercutió más cercanamente en la política local (Tato 2007, pág. 1). La opinión pública se polarizó en favor de uno u otro bando: los partidarios de los Aliados – proclives a la ruptura de relaciones diplomáticas con Alemania, llamados por ello «rupturistas» – y los partidarios del mantenimiento de una estricta neutralidad, posición adoptada por el gobierno argentino, que fue tildada de «germanófila».

Las actividades desarrolladas por los rupturistas y los neutralistas (mítines más o menos espontáneos en las plazas y pronunciamientos colectivos), tendieron a estar representadas por dos entidades de alcance nacional: el Comité Nacional de la Juventud y la Liga Patriótica Argentina pro-Neutralidad, respectivamente.^[35] Miembros del primer colectivo fueron dos ilustres wagnerianos: el escritor Ricardo Rojas y

[32] Dichas conferencias fueron las efectuadas por Jerónimo Zanné en 1918.

[33] MBAWBA, 1917, pág. 2.

[34] AAWBA, 1917, págs. 22-24.

[35] Tato (2007, pág. 17) señala que la Liga pro Neutralidad «mostró una heterogeneidad ideológica mayor» que el Comité, «debido a la multiplicidad de motivaciones que guiaban la adhesión de sus miembros, unidos en torno de una estrategia común pero diferenciados en sus móviles; el Comité manifestaba en cambio solo una cierta gradación de los tonos del discurso propalado por sus principales portavoces», representados por las evaluaciones críticas de Ricardo Rojas (más moderado y centrado en la identificación de las potencias aliadas con la civilización y la libertad) y de Alberto Gerchunoff (antiyrigoyenista, pedía incluso la renuncia del presidente) respecto de la política del oficialismo radical.

el jurista Juan Carlos Rébora^[36] (vocal de la CD de la AWBA durante estos años). En este sentido, al igual que ocurrió en Madrid, por ejemplo, es posible encontrar en la «causa» antigermanófila a intelectuales que, hasta el momento, habían defendido la cultura alemana, por ejemplo a través de la figura de Wagner (Ortiz de Urbina y Sobrino 2003, págs. 471-480).

En 1918 – sobre el final de la Gran Guerra – la AWBA retomó su combate y se dirigió al Intendente municipal, Joaquín Llambías, para solicitar el levantamiento del veto a las obras wagnerianas. Este último les concedió el Teatro Colón, pero el Congreso no sesionó cuando se elevó el proyecto para su aprobación.

De esta forma, la exclusión de los dramas musicales wagnerianos en la temporada de 1918, sumado a la supresión de los conciertos sinfónicos, volvieron a dar razones a los wagnerianos – al igual que el estreno de *Parsifal* en 1913-1914 – para pensar y criticar la gestión de un teatro municipal, el rol de los directores, empresarios, músicos y audiencias. En tres artículos publicados sucesivamente en los números 14, 15 y 16 (abril, mayo y junio de 1918), pueden detectarse los mismos tópicos – además de otros nuevos – que preocupaban anteriormente.^[37] Dichos artículos finalizan dirigiéndose, en primer término, a la gestión del intendente municipal, Joaquín Llambías.

En el primer artículo, se señala la debilidad de la comisión directiva del teatro por haber aceptado los argumentos dados por los concesionarios. Estos motivos estaban relacionados con la imposibilidad de contratar los «elementos» necesarios para llevar a cabo las funciones: principalmente y a causa de la guerra, artistas y cantantes formados en la obra wagneriana,

«La comisión artística del Colón en vez de poner remedio al mal mediante un verdadero “sistema terapéutico”, es decir obligando a la empresa a seleccionar los elementos desde el director de orquesta hasta el último instrumentista, y darles todas las facilidades para triunfar en su cometido, ha creído más oportuno curar la enfermedad suprimiendo el enfermo».^[38]

[36] Docente, jurista, funcionario, escritor y diplomático, con una destacada trayectoria institucional, si bien su participación en la AWBA no ha sido suficientemente reconocida. Se graduó de abogado en 1910 y de Doctor en Jurisprudencia en 1911. Antes había sido designado escribano por la Suprema Corte de Justicia de Buenos Aires. Fue director general del Registro Civil de la provincia de Buenos Aires de 1910 a 1914 y vicepresidente del Consejo Nacional de Educación.

[37] Teniendo en cuenta que el jefe de redacción de la *Revista* era Zanné, probablemente estas editoriales hayan salido de su pluma.

[38] «La temporada del Colón en el presente año», RAWBA, n.º 14, 04/1918, pág. 2.

En consecuencia, se pondera la necesidad de que el teatro sea nacionalizado para que se intensifique en su dirección las funciones artísticas y se reduzcan las facultades del concesionario, «quien se vería obligado a presentar el repertorio y el elenco en las condiciones que un teatro de primer orden exige, y hacer que uno y otro no fuesen ilusorios sino reales».^[39]

Por otro lado, el empresario debe apuntar a ser – además de atender lógicamente sus intereses materiales – prácticamente un aficionado con intereses artísticos: «Trátase solamente de hallar a quien sepa fusionarlos, “financiero práctico injertado en artista”, en hombre de buen gusto, sensible a los matices espirituales. Esa es la misión del empresario, misión que se agranda todavía en un teatro de primer orden como el Colón».^[40] Al ser esta última opción poco probable, ya que «es raro hallar un empresario salido de las filas del arte, y cuando así sucede pronto olvida su origen»,^[41] es menester que se pondere la misión del director artístico, idealmente independiente del empresario, tanto en la elección de las obras como en la supervisión de la calidad de su interpretación y en la selección de los elementos teatrales.

Este último ideal, el de la función del director artístico – que se supone debería regir a cualquier teatro – sumaría una mayor importancia en el teatro lírico, es decir en «un teatro que une el elemento dramático al musical» y máxime si se trata de uno de índole municipal, donde existe una comisión administradora que vigila (la intención es «debería vigilar») el cumplimiento de los contratos. Sin un director artístico, la articulación entre la comisión y los empresarios concesionarios se juzga problemática, cuando no perniciosa:

«Entre la Comisión Administradora del Colón y la empresa, ¿qué lazo de orden artístico en la actualidad existe? (...). Ni los empresarios son técnicos, ni suelen serlo los miembros de la comisión administradora, de ahí que en la selección del elenco, repertorio y detalles escénicos, no presida siempre el criterio que exige una escuela de artes, que es lo que debe ser todo teatro municipal. La empresa, bajo el mandato de casas editoriales extranjeras o atenta solo a lo que le produce beneficios elige obras y cantantes que la comisión del teatro municipal, acepta o rechaza en virtud de razones que por ausencia de un asesor técnico, pocas veces puede fundamentar».^[42]

Para ilustrar esta dinámica que – según juzgan – excluye la mediación y autoridad de un director artístico o «técnico», la editorial de la

[39] «Lo que debe ser un teatro municipal», RAWBA, n.º 15, 07/1918, pág. 2.

[40] *Ibid.* Resaltados propios.

[41] «La dirección artística en los teatros municipales», RAWBA, n.º 16, 1918, pág. 1.

[42] *Ibid.*, pág. 2.

revista toma un ejemplo, que, a fin de hacerlo legítimo, no se relaciona con la obra wagneriana directamente sino con el compositor italiano Giacomo Puccini (aunque en rigor de verdad, Puccini era un gran admirador de Wagner). Al parecer, esa misma temporada, la Comisión del Teatro rechazó la oferta de puesta en escena de varias obras de este compositor, «hasta tanto las mentadas obras» no obtuvieran «los sufragios favorables del público (...)». Lo cual – según los wagnerianos – implicaba decir «hasta tanto que el público de cierto teatro de Roma no se declare en pro de las últimas novedades puccinianas, la comisión no las admite».^[43]

En cuanto a los músicos y artistas, queda claro que la propuesta es que el mismo teatro sea una «escuela de arte» y forme ella misma los «elementos» que necesita para poner en escena las obras que se seleccionan, sin depender de los extranjeros (y de circunstancias desfavorables como una guerra...). Claro que ello formaba parte del proyecto de nacionalización del teatro, que debía ser paulatino y reflexivo. Dicho proyecto «debe tener en cuenta que es necesario, ante todo, “independendizarlo” de los elementos que se oponen a que tenga vida autónoma y propia, sin alcanzar ese deseo, por supuesto, un carácter de xenofobia antiartística e irracional».^[44] En este sentido, en cuanto a las audiencias, el destinatario de estos espectáculos debía ser el pueblo. Según se declara, un verdadero teatro municipal debe ser «(...) institución de un pueblo, debe responder a las modalidades propias de dicho pueblo».^[45]

Este proyecto mantiene una semejanza con las representaciones del teatro ideal en Rusia, donde se esperaba también que el teatro fuera «del pueblo». Al mismo tiempo, la búsqueda de independencia económica recuerda los graves problemas financieros que debió contraer el propio Wagner para financiar su teatro en Bayreuth, y que lo llevó a buscar infructuosamente la ayuda oficial del gobierno alemán – recientemente constituido – con tal de hacer frente a los acreedores.^[46]

[43] *Ibid.*, pág. 2.

[44] «Lo que debe ser un teatro municipal», RAWBA, n.º 15, 05/1918, pág. 2.

[45] *Ibid.*

[46] Wagner proyectó y pensó las ideas volcadas en *La obra de arte del futuro* (1849-1850) en la composición de – quizás sus más aclamadas obras – *Tristán e Isolda* y la tetralogía (trilogía con prólogo) *El anillo del Nibelungo*, creada entre los años 1848 y 1876. El eje del nuevo teatro en Bayreuth debía ser la obra, el drama musical. La estructura interna, con poca ornamentación, debía asemejarse a los anfiteatros griegos: el auditorio con forma de abanico escalonado, sin galerías ni palcos, daba una visibilidad perfecta del escenario desde las 1 925 localidades que lo componían. La orquesta se reubicaba en un foso rodeado de una marquesina curva en base a un doble propósito: para que la música

La propuesta de la sacralización del arte, que se ha examinado anteriormente y que se relaciona con la representación del teatro como un templo, vuelve a hacerse presente en tanto se mantiene el principio de intentar sustraer estas «fiestas espirituales» de los intereses económicos:

«El Teatro Colón en su calidad de teatro municipal, o sea como institución que la Municipalidad de Buenos Aires erigió desinteresadamente a fin de dar al arte lírico-dramático todas las facilidades de desarrollo y perfección, se ha convertido en fuente de ingresos para la Municipalidad, en inmueble cuyo alquiler contribuye a la formación del presupuesto. No es esa la verdadera misión de un teatro municipal. Todo teatro municipal debe ser, no uno de entre tantos particulares, en los cuales las empresas comerciales hacen y deshacen a su antojo con vistas puramente mercantiles. Debe ser una verdadera “escuela de arte” en la cual los intereses artísticos predominen sobre todos los demás. Su misión cultural es importantísima».^[47]

En 1919, se hizo nuevamente el pedido al Intendente para realizar un proyecto de conciertos sinfónicos y para la organización de una orquesta sinfónica municipal, proyectos que quedaron otra vez en estudio en el Concejo Deliberante. Llambías había propuesto una donación de 2 000 pesos m/n para contribuir a la celebración de los proyectados conciertos sinfónicos y, suspendidos estos, la donación fue aplicada por voluntad del intendente a las audiciones de la Asociación de Música de Cámara de Montevideo. Solo cuando se supo que la Gran Guerra había concluido, la AWBA decidió iniciar una fuerte «campana pro-Wagner»,^[48] ya que entre los años 1919 y 1920 aún seguían vigentes las prohibiciones de ejecutar las obras del compositor. En ese momento, se responsabilizaba de estas operaciones de censura a las casas editoriales de música del extranjero («cuyos fines si no hubiesen sido declaradamente mercantiles acusarían un relajamiento estético e intelectual completo») y a los críticos reproductores de tópicos vulgares – según ellos – :

se fundiera con las voces de los cantantes (sin taparlas) y para que el público no se distrajera al observar al director o a los músicos. Con estas reformas, el compositor esperaba que la audiencia se concentrara en la obra y buscaba entorpecer otros intereses como la mera sociabilidad o el exhibicionismo. Al mismo tiempo, esperaba no solo que los cantantes actuaran gratis, sino que el público no tuviera que pagar una entrada para poder asistir (Snowman 2013, págs. 270-271). Gracias al rey Luis II de Baviera, Wagner consiguió concretar su proyecto, aunque los costos de mantenimiento hicieron inviable la idea de alejar las prácticas teatrales de la lógica del mercado (Shaw 1922, pág. 157).

[47] «Lo que debe ser un teatro municipal», RAWBA, n.º 15, 05/1918, pág. 1.

[48] MBAWBA, 1919, págs. 12-14.

«(...) que en su tiempo fueron considerados como armas formidables contra la reforma wagneriana, pero que, poco a poco, cayeron en el descrédito y el olvido, a medida que la obra del genio fue mejor comprendida, a medida que rodeó a sus sistemáticos impugnadores el silencio que su propia negatividad propició».^[49]

Entre esos publicistas había vuelto a hacerse oír Max Nordau, de quien se había publicado (bajo una voz local que lo tradujo, probablemente E. de la Guardia) un artículo titulado «El crepúsculo de Wagner».^[50] En esa nota, el francés ligaba la obra del compositor alemán con los orígenes de la Gran Guerra. La repuesta provino – a petición de la CD de la AWBA –^[51] de la pluma del propio de la Guardia, quien intentó contestar a dicha postura en un extenso folleto titulado *La guerra en la música. El odio a Wagner* (1919), publicado por la Asociación.

Luego, la Asociación inició, a través de su publicación oficial, la difusión de una encuesta (al modo de *Nosotros*) enviada a destacados músicos, literatos, artistas y críticos del país y el extranjero, denominada «Encuesta acerca de la exclusión sistemática de las obras de Wagner de los teatros líricos del mundo».^[52] Desde julio de 1919 y hasta entrado el año 1920, la *Revista* se ocupó de publicar las numerosas respuestas recibidas (seleccionando, por supuesto, aquellas que claramente creyeran en la reincorporación de Wagner a los repertorios operísticos). Finalmente, en 1920, los wagnerianos de la AWBA festejaban la reincorporación de la obra:

«Toda la campaña contra la obra del maestro de Bayreuth, en la que se combinaron, más que móviles patrióticos y sinceros, otros de orden comercial por parte de ciertos editores, y mezquindad y envidia en lo que se refiere a la actitud de ciertos músicos, se vino abajo sin ruido y sin gloria».^[53]

De hecho, ese año se llevaría a cabo la primera transmisión radiofónica de la mano de los «Locos de la Azotea», entre los cuales se encontraba un vocal de la AWBA, E. T. Susini, quien, posiblemente, tuvo algo que ver en la elección de *Parsifal* para la emisión inaugural.

[49] MBAWBA, 1919, pág. 13.

[50] *La Nación*, 22/04/1919.

[51] «No por la importancia que pudiese encerrar en sí el lamentable artículo sino por el prestigio del diario en cuyas páginas había aparecido» (MBAWBA, 1919, pág. 13).

[52] La encuesta tenía las siguientes preguntas: (1) ¿Cree usted que la exclusión de las obras de Wagner está justificada? (2) ¿Cree usted que es posible excluirlas de un repertorio sin afectar el nivel artístico del mismo? (3) A juicio suyo, ¿de qué modo podría hacerse cesar esa guerra artística? (RAWBA, 07/1919, pág. 1).

[53] MBAWBA, 1920, pág. 11.

4.5 Formar al músico, educar al aficionado, producir la escucha

En sus comienzos, los objetivos básicos de los wagnerianos (más allá de los enunciados oficialmente en las actas institucionales) se concentraron en la generación de oportunidades de ejecución y escucha de las obras wagnerianas, limitadas, hasta entonces, a las funciones oficiales de los teatros de ópera (Colón y Coliseo, fundamentalmente) o a la ejecución ocasional de algunos fragmentos de dramas musicales interpretados en formato orquestal o de salón de cámara. En este sentido, existió un marcado impulso para generar instancias de goce – y «aprendizaje del goce» – musical, reservadas a los primeros socios adherentes a la entidad. La actividad, en este sentido, fue muy intensa. Así, una de las preocupaciones iniciales fue la de adquirir en cuotas un piano que permitiera la «ilustración musical» de las conferencias impartidas.^[54]

Se trata de una fase originaria de lo que Antoine Hennion y otros han llamado el proceso de «invención del oyente», en tanto el énfasis está puesto en la formación de una habilidad especial de escucha^[55] y ejemplifica, al mismo tiempo, un momento previo a la «producción del aficionado» o la conversión del «oyente devenido cliente» al hablar de la aparición e impacto del disco – y la industria discográfica – en la vida cotidiana de las personas a partir de los años veinte y treinta del siglo pasado. De esta forma, el momento que se observa es todavía el de la «performance y participación física en un evento colectivo» como posibilidades de escucha y «elementos centrales para una ocasión social cuyo factor crucial era la novedad» de las obras (Hennion 2012, pág. 220).

En la AWBA, entre 1912 y 1916, se ofrecieron setenta veladas, donde se ejecutaron audiciones, conferencias y conciertos. Los catalanes tuvieron un papel destacado en la organización e interpretación de las

[54] «Reunión con carácter extraordinario convocada por el señor presidente [Lleonart Nart] para tratar la conveniencia de alquilar o comprar por mensualidades un piano», AAWBA, 10/10/1913.

[55] Bonds (2014), rastrea el proceso por el cual, a fines del siglo XVIII, llegó a considerarse que la música puramente instrumental – música sin texto y sin ninguna indicación de programa externo – constituía un vehículo para las ideas y cómo el acto de escuchar llegó a ser tenido por equivalente al acto de pensar. En este sentido, referido quizás al acto de goce estético en sí mismo, Hennion (2012, pág. 218) señala que William Weber se había preguntado «si la música era escuchada antes de que surgiera nuestra concepción de la música clásica» (W. Weber 1997, págs. 678-691).

conferencias, sobre todo en los años 1913 y 1914 (13 veladas de un total de 29). Salvo por la fructífera excepción de Ernesto de la Guardia (e invitados externos,^[56] como Ricardo Rojas^[57]), el resto de ellas fueron ofrecidas por Lleonart Nart y Jerónimo Zanné. El primero protagonizó seis (posiblemente siete) de estas conferencias. Más allá de la representatividad o no numérica, cabe destacar dos aspectos de estas reuniones.

En primer lugar, los catalanes (más allá de las aportaciones de ejecución de otros socios o músicos, se toma en cuenta a quienes dirigían la Wagneriana, es decir, quienes integraban su comisión directiva) optaban exclusivamente por la palabra. Por su parte, Ernesto de la Guardia (quien ejercía como director artístico de la AWBA) alternaba sus afirmaciones – o las de Lleonart Nart – con ejemplos en el piano, es decir, mostraba sus dotes de músico pianista, lo cual le permitía presentar análisis detallados de las obras que se habrían de ejecutar a la brevedad o que se habían estrenado recientemente.^[58] En este sentido, era manifiesta no solo la dimensión pedagógica de estas veladas para aquellos socios activos, en tanto les permitiría adquirir conocimientos previos sobre la obra que observarían, sino que – probablemente – estas conferencias formaban al aficionado en la adquisición de un «código de conducta», es decir, en las actitudes que se debían o no se debían mostrar en la experiencia estética colectiva del público en el teatro (Benzecry 2012, pág. 115).

En segundo lugar, y en consonancia con lo precedente, la principal finalidad de las conferencias de de la Guardia apuntaban a formar el oído del aficionado, lo cual implicaba intervenir (con la intención de facilitar) en la experiencia de goce y transmitir determinado código de conducta para una obra en particular, en el momento de la performance operística. Por el contrario, las disertaciones de Lleonart Nart y Zanné proponían – en mayor medida que de la Guardia – la discusión teórico-filosófica (o más abstracta si se quiere) de aspectos puntuales de la obra y la vida de Wagner. Formados en Barcelona, intentaban introducir en Buenos Aires – y posiblemente en sus compatriotas también

[56] Los críticos José Ojeda, Arturo Giménez Pastor y el músico y docente José André.

[57] Rojas brindó las conferencias «Vida y Obra de Ricardo Wagner» y «Cosmogonía de Richard Wagner».

[58] Por ejemplo: «16 de agosto de 1913. Conferencia sobre “Los maestros cantores” (I) por Ernesto de la Guardia. Obra en general, su historia, análisis de la *ouverture*. Con ilustraciones musicales» (Dillon 2007, pág. 32). Esta conferencia y la siguiente, de temática similar, antecedieron la presentación de esta ópera o drama musical en el Teatro Colón. Una tercera conferencia se realizó al día siguiente de la puesta en escena.

aficionados – los modos en que era comprendido y debatido el drama wagneriano y el artista en aquellos círculos intelectuales de donde provenían.

En cuatro ocasiones, Lleonart Nart se encargó de leer trabajos escritos por otros compatriotas vinculados a la Wagneriana de Barcelona: Miquel Domènech i Español (director artístico el primer tiempo), Alfons Par (presidente de la entidad desde 1906 hasta su fallecimiento en 1936) y Joaquim Pena (presidente desde 1901 hasta 1904). Del primero, se leyeron reflexiones, precedidas de una explicación de Lleonart, sobre el «concepto cultural del Wagnerismo». La elección de «Fusión del más puro y sereno clasicismo y del mas fogoso romanticismo en el arte wagneriano» para su lectura, escrito por Domènech i Español, resulta revelador sobre la interpretación que estos catalanes le atribuían al arte wagneriano. Como punto culminante de la historia del arte, Wagner había sido – para ellos – de todos los autores, el que había logrado fusionar perfectamente el clasicismo y el romanticismo, y, en ello, había consistido gran parte de su carácter revolucionario.^[59]

«Se ha dicho siempre, y por muchos ha creído, que Wagner, en la música, era un revolucionario, un anarquista sin par, un superador y desdeñador de todas las leyes armónicas imperantes. Ciertamente, un revolucionario, sí, y lo más grande que ha existido, pero el menos desdeñador de estas leyes verdaderas; desdeñador y destructor solo de todos los convencionalismos».^[60]

Al mismo tiempo, en estas conferencias, el componente dramático del «arte total» wagneriano solía ser ponderado por sobre el musical, por ejemplo, en la elección de la lectura de la conferencia sobre Wagner y Shakespeare de Alfons Par, la exposición de Adrià Gual («El arte escénico y el drama wagneriano») y el estudio crítico del propio Lleonart Nart («Wagner poeta dramático»). Otros compositores homenajeados en estas disertaciones fueron Robert Schumann (por Zanné) y Frédéric Chopin (por Lleonart Nart).

En cuanto a los conciertos ofrecidos, la participación de los catalanes fue también importante a través de los músicos e intérpretes: la Schola Choral Catalana (dirigida por Ernest Sunyer), Jack Llobera y su esposa, la arpista Lea Bach de Llobera, Juan Goula e Isabel G. de Goula, Emilio Pujol, María Barrientos, e inmigrantes asiduos, músicos invitados y miembros de la comisión directiva de la entidad, como Ramón Guitart y su esposa, Carmen C. de Guitart, José García Horta e Ignacia Parra de

[59] RAWBA, 1914, pág. 86.

[60] RAWBA, n.º 5, 06/1914, pág. 86.

García Horta (pianista), el pianista Rafael González, el violoncelista Ramón Vilaclara, los hermanos León (violín) y Conrado (piano) Fontova, Paquita Madriguera y Miguel Llobet.

Otro de los intereses primordiales de los wagnerianos fue también el de la educación musical de artistas. La acción más célebre en este sentido, fue el plan para organizar un Conservatorio Nacional, que comenzó a gestarse desde 1919.^[61]

Por otra parte, la *Revista* de la AWBA, en tanto producción cultural registrada como resultado de relaciones sociales y redes de sociabilidades, documenta y cristaliza gran parte de las acciones culturales de la asociación, además de sumar diferentes voces críticas.^[62] En este sentido, el interés primordial de la dirección de la publicación – el de constituirse en órgano de difusión de la entidad musical y registrar la vida musical porteña – quedó explícito en el primer número.^[63]

«Esta publicación será el medio más eficaz para la propaganda de nuestros ideales, que pueden resumirse en el siguiente lema: Arte y cultura. Su principal objeto es el de servir gratuitamente a sus asociados, y a un módico precio al público filarmónico en general, todos los trabajos críticos y literarios que se den a conocer en la Asociación Wagneriana bonaerense (...) Además, se podrá encontrar el estado y movimiento artístico mensual de la asociación (...). Otras dos secciones están dedicadas al comentario crítico de los importantes acontecimientos musicales que se celebren en nuestra capital, y a la información de actualidades líricas extranjeras, reproducción de crónicas, noticias artísticas, etcétera».^[64]

Puede decirse que, en su primera época (1914), la presencia del grupo catalán fue fuerte (además de la pluma de Ernesto de la Guardia), y reprodujo, de algún modo, las prácticas llevadas a cabo en la Asociación – sobre todo las conferencias pronunciadas en diversas veladas – y la jerarquía de personajes que ejercían una función dominante en ella.

[61] Al ser la faceta más estudiada de la Wagneriana por la historiografía musical, omitimos este análisis.

[62] Corrado (2010) ha reseñado los distintos frentes, solidaridades, confrontaciones, y las orientaciones artística, ideológica o política de esta revista musical durante la década de 1920, en el marco de una obra más general sobre las novedades y permanencias de una modernidad musical emergente.

[63] La *Revista* se editó inicialmente durante el año 1914, luego se interrumpió hasta su reaparición en 1917, bajo otro formato visual. En 1918, cambió nuevamente de formato y, desde allí, continuó editándose hasta 1926, con algunas interrupciones, bajo la dirección de Zanné. Finalmente, a partir de 1927, y hasta 1929, pasó a ser una sección de *La Revista de Música*, publicada por la casa Ricordi, editora de música establecida en Buenos Aires en 1924. RAWBA, n.º 5, 06/1914, pág. 86.

[64] RAWBA, n.º 2, 1914, pág. 1.

De hecho, el primer dato que llama la atención sobre la segunda época de la revista (1917) es la negación que se realizó de la primera, ya que no solo se diferenció completamente desde el punto de vista estético (diagramación, tipografía, tipo de papel, portada, organización de los artículos, secciones, etcétera), sino que fue completamente borrada como su antecesora en la construcción de la memoria colectiva de la entidad.^[65]

A comienzos de febrero de 1914, se formó una comisión encargada de la confección de la publicación, integrada por de la Guardia (quien luego fue designado su director, bajo remuneración), Gironde y Grassi Díaz (quien se ofreció a administrarla *ad honorem*). No obstante, quienes escribieron en la revista – como redactores permanentes – fueron Lleonart Nart, Zanné^[66] y de la Guardia, en ese orden de importancia. Los dos primeros, introdujeron de manera asidua, como colaboradores temporarios, a críticos e intelectuales catalanes (residentes en Barcelona). Incluso, luego de la breve editorial del primer número, el artículo inicial fue un repaso de la historia de la Asociación extraído entre comillas de un discurso pronunciado por Lleonart Nart, donde este último había puesto de relieve el contexto internacional del asociacionismo wagneriano al que se unía la nueva entidad porteña.^[67]

En el primer número, Zanné mostró (segundo artículo después de Lleonart Nart) los intereses temáticos que preocupaban, mayormente, a los catalanes wagnerianos respecto de la lengua, el problema de la traducción (las óperas se representaban en italiano) y el aspecto dramático de la obra wagneriana. En relación a la primera, se colocó, como ejemplo a imitar del «maestro», su rescate del antiguo idioma alemán, «estupendo trabajo filológico».^[68]

[65] Esto lo indicaba la decisión de nombrar al año 1917 como «año 1».

[66] El vicepresidente de la Wagneriana escribió siete artículos firmados, Jerónimo Zanné cuatro y Ernesto de la Guardia tres más un suplemento sobre «El buque fantasma» (drama musical de Wagner también llamado «El holandés errante»).

[67] La publicación se pensó con una periodicidad mensual y una tirada de 400 ejemplares. Teniendo en cuenta que – según indica el primer número – en 1914, el número de socios de la Wagneriana ascendía a 156 (RAWBA, n.º 2, 1914, pág. 6), estaba claro que se pensaba en un público lector más amplio que el constituido por los socios, aunque, de todos modos, no dejaba de ser una tirada reducida. Sin embargo, la publicación debió contar con una amplia difusión y repercusión e impacto incluso en el extranjero, ya que, en 1915, recibió una distinción de la Exposición Universal de San Francisco (California, Estados Unidos), que, debido a la interrupción de las comunicaciones, fue recibida una vez finalizada la guerra, en 1919.

[68] RAWBA, n.º 2, 1914, pág. 7.

Como se ha indicado antes, en el primer semestre de 1914, la Asociación se centró en el estreno oficial de *Parsifal*, que ocupó, además, gran parte de la temática de la revista, en un esfuerzo por difundir la última obra de Wagner, de gran importancia para los catalanes.

Luego de un *impasse* a causa de la Gran Guerra, la revista se volvió a editar en 1917, y, finalmente, se reorganizó bajo un formato que se mantuvo hasta 1926. Jerónimo Zanné fue su jefe de redacción durante ese tiempo. La editorial de reinauguración de la revista – firmada por Zanné en 1918 – señalaba algunas pretensiones performativas de convertir a la revista en eje del accionar de la Asociación, afianzando la intención de esta última de convertirse en una entidad ecléctica que traspasara lo musical.^[69]

Además de los tradicionales artículos de opinión de reconocidos críticos (Joaquim Pena, Miguel Mastrogianni, el propio Zanné, etcétera), la publicación reseñaba las actividades más importantes llevadas a cabo por la Asociación^[70] y por las entidades cercanas a ella: el Orfeó Catalá del Casal Catalá de Buenos Aires ocupaba una sección en la revista, así como la «Sociedad Argentina de Música de Cámara» (como vimos, fundada por los hermanos Fontova y J. Llonch) y la recientemente creada Sociedad Nacional de Música. Otro elemento que la diferenciaba de épocas anteriores era la voluntad de instalar debates y polémicas a través de notas de opinión sobre la actualidad musical de Buenos Aires (a modo de nota editorial) y la inclusión de encuestas o respuestas a encuestas. En el caso de la primera, un ejemplo muy claro fue la posición tomada en 1919 (contraria y de denuncia) ante la prohibición del silbido que las autoridades municipales de la Capital habían dispuesto en los teatros, o los balances críticos sobre las temporadas líricas del Colón y sobre el mismo teatro.

[69] RAWBA, 01/1918, pág. 2.

[70] Entre ellas, se publican «Las sonatas de Beethoven» de E. de la Guardia y otras conferencias dictadas en la institución, se difunde el arribo de artistas, la realización y análisis de conciertos, de premios musicales para obras nacionales, de un sistema de becas para alumnos/as y demás proyectos.

Epílogo

Si todo hombre es un proceso en sí mismo (Elías 2010), podríamos decir que sus artefactos también lo son. De allí que este libro lo sea, por el carácter móvil e inconcluso de sus preguntas e hipótesis y por la voluntad procesual de cualquier análisis heurístico.

En estas páginas, se afirmó que las representaciones sociales y las prácticas musicales de los aficionados a Wagner en Buenos Aires contribuyeron, de diferentes modos, a pensar el lugar de la cultura musical como instancia formadora de una comunidad de pertenencia nacional. Mientras que hacia fines del siglo XIX la afición wagneriana podía ser vista como un elemento de distinción aristocrática o bien cultural exclusivo de ciertas élites, los aficionados inmigrantes de origen catalán, llegados durante la primera década del siglo XX a Buenos Aires, contribuyeron a divulgar una concepción del arte wagneriano relacionada con un proyecto emancipador que permitiría – entre otros aspectos – formar una identificación nacional (el sentimiento de pertenencia a una comunidad nacional). En relación a ello, la mediación de los aficionados catalanes pudo haber planteado resistencias a un proceso de institucionalización de la cultura musical que intentaba – al igual que en otras ciudades del «mundo occidental» – convertir la ópera en un bien cultural exclusivo de las élites, frente a las expresiones estéticas populares de una cuantiosa inmigración italiana y española, en su mayoría. Más allá de los matices que puedan encontrarse, el desarrollo de cada uno de los capítulos permite comprobar en líneas generales esta conjetura.

En principio, uno de los objetivos trazados fue contribuir a la comprensión de la formación de una identidad catalana independentista/separatista en el exilio y la inmigración en Buenos Aires, en el contexto del cambio de siglo. En este sentido, los aportes han sido diversos. Así, fue posible recuperar el proceso de creación del Casal Catalá, a partir del hallazgo de variadas fuentes documentales, desconocidas hasta el momento. Al mismo tiempo, estos documentos, contrastados con

los de testigos y actores de la época, posibilitaron la construcción de la trayectoria vital de Josep Lleonart Nart, su vida en Barcelona y su formación como aficionado de la música, el teatro y las artes.

El estudio de Lleonart Nart, en tanto líder de la colectividad catalana afín al autonomismo y eventual separatismo, permitió enfocar problemas más generales, relativos a la formación de identidades e identificaciones y a la construcción de liderazgos en los procesos de institucionalización de la cultura durante los procesos de modernización. En este sentido, postulamos la originalidad de su proyecto catalanista en Buenos Aires, posiblemente relacionado con el cruzamiento de idearios que, a primera vista, no tenían una base en común sino aparentemente contraria, como el nacionalismo catalán y el universalismo ácrata. De esta forma, su afición wagneriana concebía esta estética como un proyecto conectado con la interpretación revolucionaria de la obra del compositor alemán, en cuanto concebía el arte como fuerza transformadora de la sociedad. Así, propuso una pedagogía sistemática en la consigna «hacer cultura wagneriana».

La formación cultural de Lleonart Nart en la efervescencia patriótica que vivía Barcelona a fines del siglo XIX y comienzos del XX, otorgó una impronta particular a las instituciones que fundó en Buenos Aires, en especial el Casal, en tanto se observa la importancia del teatro, la música y la literatura en las actividades impulsadas. En este sentido, pudimos observar que los espacios de la cultura musical en Barcelona y su circuito teatral contribuyeron a esa pujanza modernizadora. En ese contexto, el wagnerianismo respondió a este ideal de manera casi perfecta, al fundir las artes en el concepto de «obra de arte total» y dar inspiración al objetivo de crear un arte nuevo – si bien hundía sus raíces en las leyendas medievales – que fuera capaz de «educar al pueblo».

Más allá de Lleonart Nart, el hecho de que el Casal centrara buena parte de su vida alrededor del Teatro, quizás como ninguna otra entidad de la emigración y del exilio (Bacardí 2009, pág. 20; Lucci 2009, págs. 57-58), implicaba que esta actividad representaba un importante marcador étnico, que en el caso de los catalanes más radicales, se decantó por la elección de obras afines al teatro anarquista o libertario.

La misión del Casal de «trabajar para lograr la personalidad nacional catalana», que se plasmó en sus estatutos, estuvo profundamente vinculada al clima de debate identitario que se desarrollaba por entonces en Cataluña. El Casal fue uno de los espacios fundamentales donde – en Buenos Aires – comenzó a imaginarse la posibilidad de una comunidad nacional catalana. En ese imaginario en construcción, es decir de lo

que se comenzaba a proyectarse como una nación catalana, el símbolo más importante era la lengua como vehículo de una comunidad laica. Así, quedó claro que su gestión cultural catalanista no fue bien vista, no solo por la comunidad catalana preexistente, e incluso por algunos correligionarios del Casal, sino, sobre todo, por la comunidad española. Así, buscó generar su accionar afirmándose en las sociabilidades e instituciones argentinas. Entre esas instituciones se encontraba la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.

Por otro lado, el rol que la utilización de la categoría exilio ocupó en la formación del grupo como colectivo identificado con la causa más radical o separatista, se convirtió en un fundamento de gran importancia para la elaboración de una imagen colectiva en base a la representación del exilio como un espacio de experiencia creativa, que devendría en espacio de lucha política desde los años veinte, fundamentalmente, ante la llegada de los exiliados republicanos.

Otro objetivo de esta indagación fue examinar los procesos relacionados con la formación de memorias colectivas y las prácticas de rememoración. La existencia de diferentes memorias y narraciones grupales de la comunidad inmigrante catalana, que resignifican un pasado – en gran parte compartido – de maneras diferentes, plantea el hecho de que las relaciones entre la historia, la memoria y las identidades colectivas no solo son complejas, sino que están sujetas al paso del tiempo. La memoria se modifica tanto por la acción del olvido como por las interpretaciones que pueden hacerse sobre el pasado rememorado de acuerdo a las experiencias vividas y los contextos histórico-culturales que dan lugar al surgimiento de nuevos significados y valoraciones diferentes.

El testimonio de Concepción Lleonart Nart permite contrastar una suerte de «memoria oficial» asociada a la historia del Casal de Catalunya que, como todo testimonio subjetivo, aporta datos desconocidos y, al mismo tiempo, exige una tarea crítica del historiador. De esta forma, tampoco escapa a esta legítima voluntad de rememorar la de disputar un espacio en la construcción de una memoria de la colectividad catalana a la que se le imputan varios olvidos. Este enfrentamiento puede resumirse en dos imágenes opuestas: la búsqueda de unidad u homogeneidad de un pasado desde el presente que se presume también casi carente de conflictos; frente al reconocimiento y la rememoración de una diversidad y un pasado conflictivo, desde un presente que se muestra también diverso, pero, desde el cual – por ello mismo – puede hacerse más difícil valorar los puntos de encuentro.

Vinculado en cierta forma con el anterior, se propuso visibilizar la presencia catalana (migrante) en la cultura musical porteña y en la emergencia de una institucionalidad artístico-musical y pedagógica con proyección nacional. Respecto a ello, los catalanes se convirtieron en los pioneros de la divulgación del arte wagneriano, debido a que se insertaron en una cultura musical porteña, que – bajo la hegemonía de las compañías líricas italianas, las prohibiciones de ejecución de Bayreuth y la coyuntura adversa de la Primera Guerra Mundial – aún no conocía enteramente la obra de Wagner. Este liderazgo les permitió visibilizarse inicialmente como emprendedores culturales.

En esta línea, la fundación de la Asociación Wagneriana en Buenos Aires fue un proceso que, si bien en un comienzo intentó aunar diferentes comunidades interpretativas de aficionados, culminó con la exclusión (al menos en este período inicial) de aquellas voces asociadas a las versiones más conservadoras del wagnerismo. En este sentido, la historia de la colectividad catalana quedó estrechamente ligada al devenir de la cultura musical porteña y, específicamente, de la afición wagneriana. Hay evidencia de la interrelación que existió entre las instituciones catalanas (Instituto de Estudios Catalanes y la peña El Soviet, posteriormente el Casal Catalá) y la entidad musical de aficionados.

La plataforma brindada por el «Soviet»^[71] pareció haber sido una influencia importante en la organización inicial de la Wagneriana. La representación del Soviet que construyeron reúne y se relaciona en gran medida con los imaginarios de la Revolución Francesa – mediados por una valoración del movimiento romántico – y la reciente Revolución Rusa, donde son simbólicamente las «bases» de la sociedad (el «pueblo» encarnado en consejos obreros) las que llevan adelante el cambio, un cambio que, en el mejor de los casos, podría sentar las bases para la formación de una comunidad nacional. El Soviet actualiza, en ese sentido, el ideal de la revolución a través del arte, que era, en el fondo, una de las propuestas de Wagner, así como la utopía de la redención de la humanidad. La (auto) representación de la propia comunidad de aficionados como un «Soviet de la música» – que deviene su significado del Soviet Catalán – fue probablemente una originalidad propia de la experiencia porteña. Apoya esta afirmación las potencialidades de pensar

[71] Un examen minucioso sobre la circulación del término soviet y sus significados contruidos en este lado del mundo, y en una etapa previa a los acontecimientos que desencadenaron la Revolución de Octubre (incluso antes de la Gran Guerra), será una deuda pendiente de esta indagación. Al mismo tiempo, examinar si existieron otros usos transversales del concepto, en otros ámbitos de la sociedad por fuera de lo político.

y apropiarse de la Revolución Rusa en un contexto de mayor libertad, como el que posibilitaba Buenos Aires por entonces, al menos en comparación con el «Viejo Mundo». Por otro lado, no existe evidencia de una vinculación simbólica similar en Barcelona (o en otras ciudades donde había asociaciones wagnerianas).

Los primeros años de existencia de la AWBA (al menos hasta 1916, cuando asume su dirección Carlos López Buchardo), habían sido señalados por la historiografía musical como años de titubeos en la organización institucional. Sin embargo, a partir de un acercamiento minucioso a la vida de la entidad a través de las prácticas musicales de sus socios y directivos, pudimos observar la intensidad del trabajo, las numerosas actividades que se organizaron y el ímpetu por difundir la labor de la entidad. La inestabilidad en la composición de la comisión directiva no fue un obstáculo para que los catalanes desarrollaran la posibilidad de recrear, en Buenos Aires, su afición por la música wagneriana.

Por lo desarrollado anteriormente, concluimos que las operaciones selectivas de memoria y olvido en pos de la formación de una memoria «oficial» no solo ocurrieron dentro de la propia comunidad catalana. En esta última, la construcción de un relato oficial sobre la formación de la propia comunidad bajo las autoridades posteriores del Casal de Catalunya, tendió a acentuar los momentos y los actores que favorecieron la unidad en el contexto de la Guerra Civil Española y el orden franquista posterior. Pero también en la historiografía musical argentina, las historias «oficiales» seleccionaron determinados actores, aquellos célebres que podían identificarse claramente con la promoción de cierta idea de «argentinidad», así como también se invisibilizó la participación femenina.

Una vez en Argentina, el arte wagneriano se caracterizó – para los catalanes – por un elemento dramático fundamental. Esta interpretación puede hallarse en casi todas las manifestaciones de liderazgo que tuvo el grupo hacia el interior de la AWBA, sintetizada, fundamentalmente, en la edición inicial de la revista. Al mismo tiempo, dicha afición se vinculó con la promoción de la educación musical en la ciudad y en Argentina, escasa por entonces de una política pública estatal.

Según las palabras de Lleonart Nart, la difusión de la cultura wagneriana se había convertido en una forma de «civilizar», en su educativo/emancipador, de hacer comprender la singularidad (individual o colectiva) de cada personalidad. Por otra parte, en la formación de ese público aficionado, del oyente que aún no había sido tocado por el disco,

¿cuánto creían sus promotores que había que saber para disfrutar «verdaderamente» de una ópera wagneriana? No tanto, en primer lugar, hacía falta formar al músico. Estas tareas llevaron a que, gradualmente, la entidad se identificara, en mayor medida, con la promoción musical en detrimento de su función como sociedad de aficionados.

La preocupación por la gestión cultural, así como por la difusión del arte wagneriano en tanto bien cultural, se hizo presente en los estrenos de *Parsifal* (1913 y 1914). En ese sentido, la representación del teatro ideal, materializada en Bayreuth, influyó en las polémicas despertadas por los estrenos oficiales de la última obra de Wagner respecto de las políticas culturales de una nación o municipio, e incidieron en la discusión sobre quiénes deberían ser los legítimos productores de cultura: por un lado, el Estado, como instancia neutra que podría actuar frente a lógicas puramente mercantiles, aunque también, por otro, quienes, se supone, sienten la música: los aficionados y los artistas, e, incluso, los empresarios que lograsen interpretar los públicos o persiguieran ese deseo más allá del beneficio.

Ante la falta de un Bayreuth propio, las críticas hacia el Colón (por el repertorio juzgado como vulgar, la mala administración de los recursos y del presupuesto, por una comisión administradora laxa ante las compañías teatrales contratadas, etcétera), y, a la inversa, los elogios a la experiencia privada del Coliseo, evidencian un debate sobre quien/es son y quien/es deberían ser los legítimos gestores de la cultura. El debate sobre cómo debía ser y administrarse un teatro de ópera de gestión municipal (con recursos públicos) implicó el posicionamiento de los wagnerianos en contra del circuito que unía a las compañías dramáticas, los empresarios y las comisiones administradoras, para defender la creación de cuerpos artísticos estables por parte del estado. Esta iniciativa nació al calor de ese momento – donde los aficionados a Wagner debieron reñir con la hegemonía de la ópera italiana, al mismo tiempo que con las subsiguientes prohibiciones de performance del artista alemán – y se profundizó posteriormente, durante la década de 1920, cuando la entidad musical logró la concreción de un Conservatorio Nacional de gestión estatal.

La representación del teatro como templo proporcionó una imagen de protección sacra ante los peligros de la modernidad y exigió no solo que los artistas realizaran su misión (y estuvieran capacitados para ello), sino también que la audiencia tomara parte de dicha ceremonia, en tanto, en última instancia, se trataba de un proyecto pedagógico. ¿Cuáles eran entonces las audiencias legítimas? En este punto, la formación del

aficionado jugaba un rol trascendente en una sociedad todavía no sujeta a los dispositivos de escucha que las industrias culturales pondrían en circulación a lo largo del siglo XX.

Así, la mediación de los aficionados wagnerianos (en principio el grupo catalán, aunque no solo ellos), intentó plantear resistencias a un proceso de institucionalización de la cultura musical que aspiraba – al igual que en otras ciudades del mundo occidental – a convertir a la ópera en un bien cultural exclusivo de las élites.

Retomando *Parsifal*, su estreno oficial de 1914 en el Colón dio una oportunidad para debatir – una vez integrada la Argentina en el selecto colectivo de naciones que ofrecieron la primicia – la intrincada simbología y polisemia de la obra. Si con su puesta en escena se podía argumentar a favor de la religión cristiana, no fue esta la opción de los principales miembros de la AWBA. Se reconocía en *Parsifal* la labor de aunar diferentes tradiciones, tanto orientales como occidentales. Como señala Macedo (1998) para el caso de Barcelona, muchos eclesiásticos habían condenado el uso de la «metafísica de Wagner», lo cual quería decir que ideas como la redención infringían en el territorio que le correspondía a la Iglesia y podían hacerla ver como una religión alternativa.

Otra de las claves de la importancia del primer estreno de *Parsifal* fue volver a reunir a *algunos* de los wagnerianos que habían gestado la AWBA, quienes asumieron la tarea de su reorganización. Si parte de ese fervor entusiasta tuvo que ver con la novedad de escuchar y ver la obra completa por primera vez, también es cierto que el argumento (con sus dificultades y ambigüedades) jugó un rol destacado como estrategia de distinción de los catalanes. Si podía establecerse una relación entre el argumento de la última obra wagneriana y la afirmación de la nación catalana, ¿cuál podía ser el lugar de esta obra en el imaginario de una nacionalidad argentina? Por otro lado, ¿cómo supera *Parsifal* la oposición entre una idea de Grecia ligada a la racionalidad y la espiritualidad del arte y un cristianismo que se juzga degradado en el contexto histórico de una sociedad que se debatía entre la confianza en el progreso y la crítica a esa «fe» ciega y arrasadora? Estas constituyen preguntas para próximas indagaciones.^[72]

[72] Una de ellas tiene que ver con las representaciones del mundo clásico greco-latino que han elaborado los aficionados, teniendo como mediación la obra wagneriana. Por ejemplo, el escritor catalán Jerónimo Zanné realizó traducciones inéditas del escritor Horacio (al catalán y también al español).

Una primera respuesta la dieron Jerónimo Zanné y Ricardo Rojas (Irurzun 2019). Ambos compartieron el recurso de la figura de *Parsifal*, como místico caballero protector en un caso, como «obra de arte total» relacionada con la catalanidad, en el otro. Tanto Rojas como Zanné utilizaron la conciliación de formas opuestas, a través de la idea de mestizaje armónico, sobre la base de la pertenencia histórica a un territorio. Los usos propiciados por estos intelectuales se opusieron a visiones racialistas relacionadas con la pureza de la sangre y que, ciertamente, conformaron una de las variadas «comunidades interpretativas» de la estética wagneriana. Profundizar el examen comparativo de estos usos disímiles formará parte de futuras miradas.

Los perfiles de aficionados que hemos trazado a partir de la exploración de sus trayectorias sociales y personales revelaron un uso particular (a veces compartido) de la estética wagneriana. En general, el uso de la representación del teatro como templo les otorgó una imagen de protección sacra ante los dramas de la modernidad, ello exigía pensar no solo en la misión que los artistas debían realizar, sino también en la participación de la audiencia en dicha ceremonia, en tanto, en última instancia, se trataba de un proyecto pedagógico. ¿Cuáles eran entonces las audiencias legítimas? Para algunas voces – más conservadoras o sumidas en la nostalgia del *ubi sunt* – como la de Cané, el teatro podía ser «la nave en la que protegerse del diluvio o la desintegración social» (Fernández Walker 2015, pág. 59), en ese sentido, un refugio espiritual de los elegidos. Para otros (Lleonart Nart, Rojas, Zanné, etcétera), podía ser el rito de iniciación de la comunidad espiritual de la nación, «los que aplauden desde las galerías superiores».

Finalmente, el reconocimiento tardío de la participación de las mujeres de origen catalán como socias fundadoras (hijas y sobrinas de Lleonart Nart), contrasta con la importante labor de salvaguardia archivística que llevaron adelante, tanto de la Wagneriana como de toda actividad emprendida por sus familias. Probablemente, la inquietud por documentar la historia familiar (en especial, el liderazgo de su padre, el «patriarca» Josep), y de la colectividad catalana más radical, no solo pudo haber estado relacionada con una preocupación por la preservación de la memoria colectiva, sino también con la búsqueda del reconocimiento (póstumo, en 1962, luego silenciado por la historiografía) del propio rol que ellas habían protagonizado.

Bibliografía

Referencias

ABELLÁN, JOSÉ LUIS

- 2001 *El exilio como constante y como categoría*, Madrid: Biblioteca Nueva, referencia citada en página 61.

AGUILAR, GONZALO MOISÉS

- 2009 *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor, referencia citada en páginas XXV, 112, 113.

ALBORNOZ, MARTÍN

- 2014 «Los encuentros de controversia entre anarquistas y socialistas (1890-1902)», en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, dir. por Paula Bruno, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en página 47.

ALTAMIRANO, CARLOS y BEATRIZ SARLO

- 1983 *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a La Vanguardia*, Buenos Aires: CEAL, referencia citada en página 26.

ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ

- 1976 *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, Madrid: Siglo XXI, referencia citada en página 46.
- 2017 *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, referencia citada en página XXVII.

ANDERSON, BENEDICT

- 1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, DF: FCE, referencia citada en páginas IX, XXVII, 103, 104.

ANSOLABEHERE, PABLO

- 2014 «La vida bohemia en Buenos Aires (1880-1920): lugares, itinerarios y personajes», en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, dir. por Paula Bruno, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en páginas 24, 25, 73.

ARAÚJO, ALBERTO FILIPE Y JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO

- 2014 «Del sentido iniciático en el Parsifal de Richard Wagner», en *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, n.º 5, págs. 17-41, referencia citada en páginas 123, 124.

AVIÑOÀ, XOSÉ

- 1992 «Presència musical catalana a Amèrica», en *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans. Actes de las Jornades*, octubre de 1990, Comissió Amèrica i Catalunya, Barcelona: Generalitat de Catalunya, referencia citada en página 105.
- 2005 «Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys», en *Recerca Musicològica*, págs. XIV-XV, referencia citada en páginas 11, 20.

BACARDÍ, MONSERRAT

- 2009 *Catalans a Buenos Aires*, Records de Fivaller Seras, Lleida y Pagès Editors, referencia citada en páginas 49, 65, 73, 75, 86, 150.

BACZKO, BRONISLAW

- 1999 *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión, referencia citada en página XXVI.

BADIOU, ALAN

- 2009 *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo, referencia citada en página XIX.
- 2013 *Cinco lecciones sobre Wagner*, con epílogo de Slavoj Žižek, Akal: Madrid, referencia citada en páginas XXII, 123.

BALCELLS, ALBERT

- 1992 *Història del nacionalisme català. Dels orígens al nostre temps*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, referencia citada en páginas 8, 9.

BALCELLS, ALBERT Y ENRIC PUJOL

- 2002 *Història de l'Institut d'Estudis Catalans. 1907-1942*, Catarroja: Afers, referencia citada en página 10.

BANUS I GRAU, THEODOR

- 1938 «Recordant a Josep Lleonar Nart», conferencia pronunciada en el Casal Català durante el acto de homenaje. Manuscrito original conservado aparte, en *Revista Catalunya*, n.º 92, págs. 9-12, referencia citada en páginas 28, 29, 36, 38, 42, 43, 45, 53, 54.

BAÑA, MARTÍN

- 2017 *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*, Buenos Aires: Gourmet Musical, referencia citada en página XXIV.

BARRANCOS, DORA

- 1990 *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires: Contrapunto, referencia citada en página 46.

BENJAMIN, WALTER

- 2008 *Obras*, vol. 2: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid: Abada Editores, referencia citada en página XIX.

BENZECRY, CLAUDIO

- 2012 *El Fanático de la Ópera. Etnografía de una Obsesión*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en páginas XXIV, 120, 144.
- 2014 «An opera house for the “Paris of South America”: pathways to the institutionalization of high culture», en *Theory and Society*, vol. 43, n.º 2, págs. 169-196, referencia citada en páginas XXIV, 57, 116, 121.

BERTONI, LILIA ANA

- 2001 *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE, referencia citada en páginas 23, 24.

BIBBÓ, FEDERICO

- 2014 «El Ateneo (1892-1902). Proyectos, encuentros y polémicas en las encrucijadas de la vida cultural», en *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, dir. por Paula Bruno, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en página 23.

BONDS, EVAN

- 2014 *La Música como pensamiento. El Público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona: Acantilado, referencia citada en página 143.

BOSCH, MARIANO

- 1905 *Historia de la ópera en Buenos Aires*, Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico de El Comercio, referencia citada en página XXIV.
- 1910 *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires: Establecimiento Tipográfico de El Comercio, referencia citada en página XXIV.

BOURDIEU, PIERRE Y WACQUANT LOÏS

- 2001 *Las argucias de la razón imperialista*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página XXV.

BRAIN, ROBERT

- 2015 *The Pulse of Modernism. Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*, Seattle: University of Washington Press, referencia citada en página XIX.

BRUNO, PAULA

- 2007 «Un balance acerca del uso de la expresión generación del 80 entre 1920 y 2000», en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, n.º 68, referencia citada en página 23.

BUCH, ESTEBAN

- 2003 *The Bomarzo Affair. Ópera, perversion y dictadura*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, referencia citada en página XXIV.
- 2013 *O juremos con gloria morir. Una historia del himno nacional argentino, de la Asamblea del año XIII a Charly García*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, referencia citada en página 30.

BUNGE, CARLOS

- 1914 «La afición a la música en Buenos Aires. Estímulo necesario», en *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, págs. 171-9, referencia citada en página 134.

BURKE, PETER

- 1996 «Historia cultural e historia total», en *La Nueva Historia Cultural: la influencia del post-estructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, Madrid: Universidad Complutense, referencia citada en página XXIII.
- 2004 *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página XXVII.
- 2005 *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, referencia citada en páginas 90, 95, 96.

CAAMAÑO, ROBERTO

- 1969 *La historia del Teatro Colón 1908 (1968)*, 3 vols., Buenos Aires: Cinetea, referencia citada en página XXIV.

CACHO VIU, VICENT

- 1998 *El nacionalismo catalán como factor de modernización*, Barcelona: Quaderns Crema, referencia citada en página 9.

CANAL, JORDI

- 2015 *Historia mínima de Cataluña*, Madrid: Turner Publicaciones, referencia citada en página 78.

CANÉ, MIGUEL

- 1901 *Notas e Impresiones*, Buenos Aires: Arnolfo Moen Editor, referencia citada en página 117.

CASSASAS I YMBERT, JORDI

- 2009 «Nación y nacionalismo: notas para el estudio comparado del caso catalán en relación al resto de nacionalismos periféricos de España», en *Cercles. Revista d' Història Cultural*, n.º 12, referencia citada en páginas 7, 9, 10.

CASTELLS, VÍCTOR

- 1986 *Catalans d'America per la independència*, Barcelona: Pòrtic, referencia citada en página 62.

CASTRILLO, DOLORES Y FRANCISCO MARTÍNEZ

- 2000 «La metafísica de la música: Schopenhauer, Wagner y Nietzsche», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, ed. por Valeriano Bozal, Madrid: Visor, vol. 1, referencia citada en páginas XIX, 16, 124.

CAUDARELLA, FLORENCIA

- 2016 *La necesidad del espectáculo. Aspectos sociales del teatro porteño (1918-1930)*, Rosario: Prohistoria, referencia citada en página XXIV.

CERDÀ I SURROCA, MARÍA ÁNGELA

- 1999 «Modernisme en Catalunya. Traducción y divulgación», Revista de la Facultad de Traducció, Institut d'Estudis Catalans e Interpretación de Soria, en *Hermeneus*, n.º 1, referencia citada en páginas 15, 21.

CETRANGOLO, ANNIBALE ENRICO

- 2010 *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920*, Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid, referencia citada en páginas XXIV, 112, 126.

CHAILLEY, JACQUES

- 1986 *Parsifal de Richard Wagner, Opéra initiatique*, París: Buchet y Chastel, referencia citada en página 124.

CHARTIER, ROGER

- 1995 *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona: Gedisa, referencia citada en página XXIV.
- 2013 «Le sens de la représentation», en *La Vie des idées*, recuperado de <<http://www.laviedesidees.fr/Le-sens-de-la-representation.html>>, referencia citada en página XXVII.

CIVILOTTI GARCÍA, DIEGO

- 2011 «Tiempo sin tiempo: la salvación frustrada. Redención y música sagrada en Parsifal de Richard Wagner», en *Revista Forma*, vol. 3, referencia citada en página 123.

CORRADO, OMAR

- 2010 *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, referencia citada en página 146.

DE CERTEAU, MICHEL

- 1995 *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, DF: Universidad Iberoamericana, referencia citada en página XX.

DE LA GUARDIA, ERNESTO

- 1914 «Parsifal en Buenos Aires», en *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, referencia citada en páginas 130, 134.

DE LA GUARDIA, ERNESTO

- 1912 *Vida y Obra de Ricardo Wagner*, conferencia leída en el Conservatorio de Buenos Aires, ed. por Asociación Wagneriana de Buenos Aires, Buenos Aires: Imprenta Alsina, referencia citada en página 18.

DE LA GUARDIA, ERNESTO Y ROBERTO HERRERA

- 1933 *El Arte Lírico en el Teatro Colón*, (con motivo de sus bodas de plata) (1908-1933), Buenos Aires: Zea y Tejero Editores, referencia citada en páginas XXIV, 119, 125.

DE NORA, TIA

- 2012 «La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810», en *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, comp. por Claudio Benzecry, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, págs. 187-213, referencia citada en página XXV.

DEATHRIDGE, JOHN Y CARL DAHLHAUS

- 1985 *Wagner*, Barcelona: Muchnik, referencia citada en página 17.

DEVOTO, FERNANDO

- 2003 *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana, referencia citada en página 27.

DILLON, CÉSAR

- 2007 *Nuestras Instituciones Musicales*, vol. 2: *Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002). Historia y Cronología*, Buenos Aires: Dunken, referencia citada en páginas 18, 81, 104, 144.

DILLON, CÉSAR y JUAN MANUEL SALA

- 1997 *El Teatro Musical en Buenos Aires*, vol. 1: *Teatro Doria. Teatro Marconi*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, referencia citada en página XXIV.
- 1999 *El Teatro Musical en Buenos Aires*, vol. 2: *Teatro Coliseo*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, referencia citada en páginas XXIV, 120, 121, 126-128.

DIMAGGIO, PAUL

- 1982 «Cultural entrepreneurship in nineteenth century. Boston: the creation of an organizational base for high culture in America», en *Media, Culture and Society*, vol. 4, n.º 1, págs. 33-50, referencia citada en páginas 115, 116.

DUARTE, ÁNGEL

- 1998 *La República del Emigrante. La cultura política de los españoles en Argentina (1875-1910)*, Lleida: Editorial Milenio, referencia citada en páginas 11, 61, 89.
- 2006 «La coartada republicana. Ensayos de liderazgo político en la colonia española a inicios del siglo XX», en *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*, comp. por Alicia Bernasconi y Carina Frid, Buenos Aires: Biblos, referencia citada en página 55.

DUARTE, ÁNGEL y MARCELA GARCÍA SEBASTIANI

- 2010 «Carlos Malagarriga. El republicano catalán españolista», en *Patriotas entre naciones. Elites emigrantes españolas en Argentina. 1870-1940*, dir. por Marcela García Sebartini, Madrid: Complutense, referencia citada en página 89.

DUMESNIL, MAURICE

- 1956 *Ricardo Wagner*, Barcelona: Vergara, referencia citada en página 13.

ELÍAS, NORBERT

- 2010 *Sociología Fundamental*, Barcelona: Gedisa, referencia citada en página 149.

FERNÁNDEZ, ALEJANDRO

- 2010 «Los grupos dirigentes de la colectividad española de Buenos Aires y las identidades de la inmigración», en *Descubriendo la nación en América. Identidades, imaginarios, estereotipos sociales y formas de asociacionismo de los españoles en el Cono Sur (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, siglos XIX-XX)*, comp. por Elda González y Andrea Reguera, Buenos Aires: Biblos, referencia citada en páginas 26, 28, 29, 34, 55.
- 2011 «La colectividad catalana de Buenos Aires y el proceso de construcción de una identidad propia (1850-1950)», en, XIII Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia 10-13 de agosto de 2011, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, referencia citada en páginas 26, 27, 61, 65.
- 2014 «La veritable Unió. El exilio republicano y los ámbitos públicos del catalanismo en Buenos Aires», en *Revista del Departamento de Ciencias Sociales*, n.º 4, referencia citada en página 61.

FERNÁNDEZ WALKER, GUSTAVO

- 2015 *Colón: teatro de operaciones*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, referencia citada en páginas XXIV, 57, 156.

FISH, STANLEY

- 2012 «¿Hay algún texto en esta clase?», en *Giro Lingüístico e historia intelectual*, comp. por Elías José Palti, Buenos Aires: universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en página XXV.

FUENTES CODERA, MAXIMILIANO

- 2011 *Un viaje por los extremos. Eugeni D'Ors entre la Gran Guerra y el fascismo (1914-1923)*, Tesis de Doctorado, Universitat de Girona, referencia citada en páginas 9, 10.

GÁLVEZ, MANUEL

- 1941 *El mal metafísico*, Buenos Aires: Editorial Tor, referencia citada en página 74.

GARCÍA HAYMES, MATEO

- 2011 «La familia Bunge: modernos y segundones en las clases altas porteñas del 900», en *Terceras Jornadas Nacionales de Historia Social*, La Falda (Córdoba), referencia citada en página **XXV**.

GAYOL, SANDRA

- 1993 «Ámbitos de sociabilidad en Buenos Aires: despachos de bebidas y cafés (1860-1900)», en *Anuario IEHS*, n.º 8, referencia citada en página **25**.
- 2000 *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés (1862-1910)*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, referencia citada en página **25**.

GELLNER, ERNEST

- 2001 *Naciones y nacionalismo*, Madrid: Alianza Editorial, referencia citada en páginas **XXVII, 9**.

GESUALDO, VICENTE

- 1961 *Historia de la música en la Argentina*, vol. 2: *La independencia y la época de Rivadavia 1810-1829*, Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, referencia citada en páginas **113, 118**.

GLATZER ROSENTHAL, BERNICE

- 1984 «Wagner and Wagnerian ideas in Russia», en *Wagnerism in European culture and politics*, ed. por William Large David y Weber, Londres: Cornell University Press, referencia citada en página **97**.

GONZÁLEZ VELAZCO, CAROLINA

- 2012 *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página **XXIV**.

GORELIK, ADRIÁN

- 1998 *La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en página **22**.

GRASSI DÍAZ, CIRILO

- 1963 *Cincuenta años de existencia de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Buenos Aires: Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia, referencia citada en páginas 72, 81, 84, 86, 88, 93, 96, 104, 107, 111.
- 1968 «Del brazo con los genios. Un testigo del arte lírico de este siglo», en *Revista Clarín*, págs. 22-23, referencia citada en páginas 85, 106.

GRIGNON, CLAUDE Y JEAN CLAUDE PASSERON

- 1991 *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión, referencia citada en página XXIII.

GUARDIOLA PLUBINS, JOSÉ

- 1992 *Historia de los españoles en Bahía Blanca*, Bahía Blanca: Encestando, referencia citada en página 29.

GUILLAMÓN, GUILLERMINA

- 2014 «Reflexiones sobre música y política: lo visible y lo invisible de la cultura musical en las fuentes de principios de siglo XIX», en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, n.º 5, págs. 129-141, referencia citada en página XXIII.
- 2018 *Música, Política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*, Buenos Aires: Prohistoria, referencia citada en páginas XXIII, 23.

GUTIÉRREZ, FÁTIMA

- 2011 «Esencia y función de la obra de arte total en Richard Wagner», en *Revista Wagneriana Castellana*, n.º 78, recuperado de <<http://associaciowagneriana.com/pdfarticles/esenciayfuncion.pdf>>, referencia citada en página 124.

HENNION, ANTOINE

- 2002 *La pasión musical*, Barcelona: Paidós, referencia citada en página XXV.
- 2012 «Melómanos: el gusto como performance», en *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos, y prácticas*, comp. por Claudio Benzecry, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en páginas XX, XXV, 143.

HOBBSBAWM, ERIC

- 1992 *Naciones y Nacionalismos desde 1780*, Barcelona: Crítica y Grijalbo Mondadori, referencia citada en página XXVII.

HOBBSBAWM, ERIC y TERENCE RANGER

- 1983 (eds.), *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, referencia citada en página XXVII.

HOFMANN, BERT; PERE JOAN I TOUS y MANFRED TIETZ

- 1995 (eds.), *El anarquismo español. Sus tradiciones culturales*, Madrid: Vervuert Iberoamericana, referencia citada en página 46.

INFIESTA, MARÍA y JORDI MOTA

- 2008 *Richard Wagner et la littérature espagnole. Le Wagnerisme en Catalogne*, Barcelona: Associació Wagneriana e Infiesta Editor, referencia citada en páginas 11, 14.

IRURZUN, JOSEFINA

- 2019 «Ricardo Rojas y Jerónimo Zanné: pensar la nación con Wagner (Argentina y Cataluña -España- a inicios del siglo XX)», en *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 24, referencia citada en páginas XXII, 156.

JANÉS I NADAL, ALFONSINA

- 2013 *L'Obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona: Rafael Dalmau Editor, referencia citada en páginas 12-15, 19, 21, 133.

JENSEN, SILVINA

- 2008 «Asociacionismo catalán en América. Notas a un territorio poco explorado», en *El asociacionismo en la emigración española a América*, Salamanca: UNED y Zamora, referencia citada en páginas 27, 28, 66.
- 2009 «Representaciones del exilio y de los exiliados en la historia argentina», en *EIAL*, vol. 20, n.º 1, págs. 19-40, referencia citada en páginas 60, 66.
- 2011a «Exilio e Historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción», en *Aletheia. Revista de la Maestría de Historia y Memoria*, vol. 1, n.º 2, recuperado de <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/splash>>, referencia citada en página 61.

- 2011b «La comunidad catalana de la Argentina en la inmediata posguerra civil. Una aproximación a la heterogeneidad y los conflictos desde el estudio de la correspondencia política», en *Novos olhares sobre a imigração ibérica em América Latina (séculos XIX e XX)*, comp. por Érica Sarmiento y Farías Ruy, Río de Janeiro: Editorial Universo, vol. 1, referencia citada en página 62.
- JUNG, EMMA y MARY LOUIS VON FRANZ
- 1988 *La Légende du Graal*, París : Albin Michel, referencia citada en página 124.
- LARGE, DAVID y WILLIAM WEBER
- 1984 *Wagnerism in European culture and politics*, Ithaca y Londres: Cornell University Press, referencia citada en página XXIII.
- LAURIA, DANIELA
- 2014 «La Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879): reflexiones en torno a su proyecto cultural», en *Sociabilidades y vida cultural, Buenos Aires, 1860-1930*, dir. por Paula Bruno, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en página 25.
- LEVINE, LAWRENCE
- 1988 *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press, referencia citada en página 116.
- LIONETTI, LUCÍA
- 2007 *La misión política de la escuela pública: formar a los ciudadanos de la república, 1870-1916*, Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, referencia citada en página 24.
- LITVAK, LILY
- 1981 (ed.), *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona: Antoni Bosch, referencia citada en páginas 46, 52.
- 1990 *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona: Anthropos, referencia citada en páginas 38, 46, 51, 52.

LLEONART GIMÉNEZ, CHITA

- 1986 *Vida y Obra de José Lleonart Nart*, Manuscrito, 38 págs, referencia citada en páginas 33-36, 39-42, 51, 53-57, 60, 67, 71-73, 81, 86, 93.

LLEONART GIMÉNEZ, JOSEP

- 1930 *Recuerdos de Marta Isolda Lleonart*, Buenos Aires, vol. 1, referencia citada en página 76.
- 1933 *En torno a la fundación del Casal Català*, Conferencia dada en el Casal Català con motivo del 25 aniversario de su fundación, Buenos Aires, 36 págs, referencia citada en páginas 38, 40, 42-44, 49, 53, 54.
- 1936 *Jerònim Zanné a través d'una amistat*, conferencia dada en la sesión de homenaje al poeta organizada por el Casal Català, Buenos Aires, 15 págs, referencia citada en páginas 100-102.

LLEONART NART, JOSEP

- 1914 «Comentarios a un artículo», en *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, n.º 3, págs. 29-32, referencia citada en páginas 134, 135.
- 1916 «Wagner poeta dramático», en *Juventud. Revista de la Asociación Juventud Israelita Argentina*, n.º 48, referencia citada en página 132.

LÓPEZ GUALLAR, PILAR

- 2004 «Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX», en *Quaderns d'Historia*, n.º 11, referencia citada en página 2.

LÓPEZ SINTAS, JORDI

- 2015 *La construcción social de la experiencia de ocio cultural*, Barcelona: Omnia Science, referencia citada en páginas 112, 116.

LOSADA, LEANDRO

- 2005 «Suntuosidad y respetabilidad. El estilo de vida y la imagen pública de la elite porteña en el cambio del siglo XIX al XX», en *Anuario IEHS*, n.º 15, referencia citada en página XXV.

- 2008 *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidad, estilos de vida e identidades*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página **XXV**.

LUCCI, MARCELA

- 2008 «La bandera de los “catalanes de América”: un ensayo de organización desde el exilio», en *Cuadernos de Historia de España*, n.º 82, págs. 191-212, referencia citada en página **79**.
- 2009 *La Colectividad catalana en Buenos Aires en el siglo XX: una visión a través de los «catalanes de América»*, Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, recuperado de <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/4820>>, referencia citada en páginas **9, 62, 150**.
- 2012 «El Parc de la Ciutadella de Barcelona: de espacio de control a lugar de memoria», en *Cuadernos de Historia de España*, n.º 85-86, referencia citada en página **8**.
- 2015a «El papel de la educación en el proyecto político del catalanismo ultramarino: la revista Ressorgiment de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX», en *Amnis*, n.º 14, recuperado de <<http://amnis.revues.org/2604>>, referencia citada en página **62**.
- 2015b «Gran Guerra, identidad nacional y catalanismo. Una visión desde las actividades del separatismo radical de Buenos Aires», en, 7-8 de mayo de 2014, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, recuperado de <<http://jornades.uab.cat/guerramundial/sites/jornades.uab.cat/guerramundial/files/mlucci.pdf>>, referencia citada en páginas **63, 64**.

MACEDO, CATHARINE

- 1998 «Between Opera and Reality: The Barcelona *Parsifal*», en *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, n.º 1, referencia citada en páginas **128, 129, 133, 155**.

MAGEE, BRYAN

- 2013 *Aspectos de Wagner*, Barcelona: El Acantilado, referencia citada en páginas **92, 101**.

MALOSETTI COSTA, LAURA

- 2001 «El Ateneo», en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: FCE, referencia citada en página 23.

MANENT, ALBERT

- 1992 (dir.), *Diccionari dels Catalans d'America. Contribució a un Inventari biogràfic, toponimic i temàtic*, 4 vols., Barcelona: Generalitat de Catalunya, referencia citada en páginas 29, 30, 34, 101, 104, 105.

MANSILLA, SILVINA

- 2004 «La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1922», en *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas «Carlos Vega»*, n.º 18, referencia citada en páginas 80, 104.

MARFANY, JOAN LLUÍS

- 1996 *La cultura del catalanisme*, Barcelona: Empúries, referencia citada en página 9.

MATAMORO, BLAS

- 1972 *El Teatro Colón*, Buenos Aires: CEAL, referencia citada en páginas 57, 116.

MCCLEARY, SUSAN

- 2002 «Popular, elite and mass culture?: thespanish zarzuela in Buenos Aires 1890 to 1900», en *Studie in Latin American Popular Culture*, n.º 21, págs. 1-27, referencia citada en página XXIV.

MCCONACHIE, B.A.

- 1988 «New York Operagoing, 1825–50: Creating an Elite Social Ritual», en *American Music*, vol. 6, n.º 2, págs. 181-192, recuperado de <<http://dx.doi.org/10.2307/3051548>>, referencia citada en páginas 115, 116.

MOSSE, GEORGE

- 1997 *La cultura europea del siglo XX*, Barcelona: Ariel, referencia citada en página 124.

MOYA, JOSÉ

- 2004 *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*, Buenos Aires: Emecé, referencia citada en páginas 1, 26, 46.

MUJICA LÁINEZ, MANUEL y ALDO SESSA

- 1983 *Vida y obra del Teatro Colón*, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, referencia citada en página XXIV.

MUNTADA, ANNA y SALA TERESA

- 1991 «Apuntes para una lectura interdisciplinar del modernismo catalán: iconografía musical y artes decorativas», *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 4, n.º 8, referencia citada en página 14.

NADAL I MALLOL, HIPÒLIT

- 1917 «Nacionalisme i socialisme», en *Ressorgiment*, n.º 12, pág. 183, referencia citada en página 64.

NÚÑEZ SEIXAS, XOSÉ MANOEL

- 2001 «Historiografía española reciente sobre migraciones ultramarinas: un balance y algunas perspectivas», en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, n.º 48, referencia citada en página 61.
- 2007 «Nuevos y viejos nacionalistas: la cuestión territorial en el tardofranquismo, 1959-1975», en *Ayer*, n.º 68, referencia citada en página 68.

OLMOS, MARÍA

- 2015 «Comentario a Baczkó Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas», en *Delito y Sociedad*, vol. 24, n.º 39, referencia citada en página XXVI.

ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, PALOMA

- 2003 *La Recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid, referencia citada en página 138.

ORTIZ ODERIGO, NÉSTOR

- 1959 «Música y músicos de América», en *Diccionario de la música*, Buenos Aires: Ricordi Americana, referencia citada en página 87.

PASOLINI, RICARDO

- 1999 «La Ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales», en *Historia de la Vida Privada en la Argentina, La Argentina plural: 1870-1930*, Buenos Aires: Taurus, referencia citada en páginas XXIV, 117, 118, 121.

POLLINI, MARGARITA

- 2002 *Palco, cazuela y paraíso*, Buenos Aires: Sudamericana, referencia citada en página XXIV.

PRATT, MARY LOUISE

- 1997 *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires: Imoversidad Nacional de Quilmes, referencia citada en página XXV.

QUESADA, ERNESTO

- 1893a *El movimiento intelectual argentino: revistas y periódicos (1882)*, Buenos Aires: Félix Lajouane, referencia citada en página 118.
- 1893b *La ópera italiana en Buenos Aires*, Buenos Aires: Félix Lajouane, referencia citada en página 118.

RAMA, ÁNGEL

- 1998 *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca ediciones, referencia citada en página 26.

RANCIÈRE, JACQUES

- 2010 *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, referencia citada en página XIX.
- 2011 *El malestar en la cultura*, Buenos Aires: Capital Intelectual, referencia citada en página XIX.

ROCAMORA, JOAN

- 1992 *Catalanes en la Argentina*, Buenos Aires: Artes Gráficas El Fénix, referencia citada en páginas 28, 66-68, 76, 101.

ROMERO, HÉCTOR

- 1930 «El Soviet Catalán en Buenos Aires», en *Revista Atlántida*, n.º 654 (23 de octubre de 1930), referencia citada en páginas 74-76.

RONIGER, LUIS

- 2011 «Destierro y exilio en América Latina: Un campo de estudio transnacional e histórico en expansión», en *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, n.º 9, recuperado de <<http://www.pacarinadelsur.com/29-misc/indices/356-numero-9-octubre-diciembre-2011>>, referencia citada en páginas 61, 62.

ROSSELLI, JOHN

- 1990 «The opera business and the Italian immigrant community in Latin America. 1820-1930», en *Past and Present*, n.º 127, págs. 155-182, referencia citada en páginas XXIV, 113, 115, 126.

SALAS, HORACIO

- 1996 *La Argentina del Centenario*, Buenos Aires: Planeta, referencia citada en página 116.

SALMERON INFANTE, MIGUEL

- 2013 «Wagner desde Adorno: la forma como contenido social», en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, n.º 12, referencia citada en página 16.

SANGUINETTI, HORACIO

- 2002 *Ópera y sociedad en Argentina*, Buenos Aires: Gaglianone, referencia citada en página XXIV.

SAYTTA, SYLVIA

- 2011 «La cultura», en *América Latina en la historia contemporánea*, vol. 3: *Argentina. La apertura al mundo, 1880-1930*, coord. por Eduardo Míguez, Madrid: Fundación MAPFRE y Taurus, referencia citada en páginas 24, 25.

SAZBÓN, JOSÉ

- 2009 *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, referencia citada en páginas XXV, 17.

SCHWARZSTEIN, DORA

- 2001 «Migración, refugio y exilio: categorías, prácticas y representaciones», en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, n.º 38, págs. 249-268, referencia citada en páginas 62, 63.

SCOBIE, JAMES

- 1986 *Buenos Aires, del centro a los barrios. 1870-1910*, Buenos Aires: Solar, referencia citada en página 22.

SEGURA, ANTONI Y JOSEP SOLÉ I SABATÉ

- 2008 (dirs.), *Catalunya al Mon. La presència catalana al mon: segles XIX i XX*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, referencia citada en páginas 27, 28, 56, 105.

SHAW, GEORGE BERNARD

- 1922 *El perfecto Wagneriano*, Buenos Aires: Ediciones Argentinas Cóndor, referencia citada en páginas 16, 141.

SIGAL, SILVIA

- 2006 *La Plaza de Mayo*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página 116.

SNOWMAN, DANIEL

- 2013 *La Ópera. Una historia social*, México, DF: FCE, referencia citada en páginas 112, 117, 141.

SOBREQUÉS I CALLICÓ, JAUME

- 2013 «Pòrtic», en *L'Obra de Richard Wagner a Barcelona*, ed. por Alfonsina Janés i Nadal, Barcelona: Rafael Dalmau Editor, referencia citada en páginas 14, 15.

SOLANES, PERE

- 1938 «Segon Aniversari del Traspàs del patrici Josep Lleonart Nart», en *Revista Catalunya*, n.º 92, págs. 8-9, referencia citada en páginas 36, 39, 41, 42.

SOLDEVILA, CARLOS

- 1955 *Cataluña, sus hombres y sus obras*, Barcelona: Ediciones Aedo, referencia citada en página 12.

SOLDEVILLA ORIA, CONSUELO

- 2001 *El exilio español (1808-1975)*, Madrid: Arco Libros, referencia citada en página 61.

STOREY, JOHN

- 2003 «The social life of opera», en *European Journal of Cultural Studies*, vol. 6, n.º 1, págs. 5-35, recuperado de <<http://dx.doi.org/10.1177/1367549403006001466>>, referencia citada en página 116.
- 2006 «Inventing opera as art in nineteenth-century Manchester», en *International Journal of Cultural Studies*, vol. 9, n.º 4, págs. 435-456, recuperado de <<http://dx.doi.org/10.1177/1367877906069894>>, referencia citada en página 116.

SUAREZ CARMONA, LLUÏSA

- 2007 «L'oci a la Barcelona de finals del segle XIX. Les primeres sales cinematogràfiques», en, X Congrés d'Història de Barcelona. Dilemes de la fi de segle, 1874-1901, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, referencia citada en páginas 5, 7.

SUAREZ URTUBEY, POLA

- 2015 «Parsifal, de ayer a hoy», en *Programa Parsifal de Richard Wagner*, Temporada 2015 del Teatro Colón, referencia citada en página 123.

SUBIRACHS I CUNILL, LLUCIÀ

- 1916 «Els Catalans exiliats i la Catalunya de l'Avenir», en *Resorgiment*, n.º 1, referencia citada en página 63.

SUÑÉ, LUIS

- 1999 «Origen y fundación de la Associació Wagneriana de Barcelona», en *Revista Wagneriana Castellana*, n.º 33, referencia citada en páginas 13, 19, 20.

SURIANO, JUAN

- 2001 *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Buenos Aires: Manantial, referencia citada en páginas 35, 46, 48.

SURROCA I TALLAFERRO, ROBERT

- 2004 *Prensa Catalana de l'exili i l'emigració (1861-1976)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, referencia citada en página 105.

SZNAJDER, MARIO Y LUIS RONIGER

- 2013 *La política del destierro y el exilio en América Latina*, México, DC: FCE, referencia citada en páginas 62, 63, 101.

TATO, MARÍA INÉS

- 2007 «“Aliadófilos” y “germanófilos”: los intelectuales argentinos ante la Primera Guerra Mundial», en *XI Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia*, San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, referencia citada en página 137.

TERÁN, OSCAR

- 2012 «El 80. Miguel Cané (h)», en *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI, referencia citada en página 23.

TRAVERSO, ENZO

- 2007 *El pasado, instrucciones de uso. Historia, Memoria, Política*, Madrid: Marcial Pons, referencia citada en página 68.

VALENTI FERRO, ENZO

- 1992 *Cien años música en Buenos Aires*, Buenos Aires: Gaglianone, referencia citada en páginas XXIV, 80, 104, 120.

VALLINOTI, BEATRIZ

- 2007 «Historia de dos ciudades: la Buenos Aires que se muestra y la Buenos Aires que se ve», en *XI Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, referencia citada en página 22.

VALLS, MANUEL

- 2013 «Proleg», en *L'Obra de Richard Wagner a Barcelona*, ed. por Alfonsina Janés i Nadal, Barcelona: Rafael Dalmau Editor, referencia citada en página 14.

VAN DER VEER HAMILTON, CAROL

- 1993 «Wagner as Anarchist, Anarchists as Wagnerians», en *Oxford German Studies*, n.º 22, págs. 168-193, referencia citada en páginas 17, 124.

VENIARD, JUAN MARÍA

- 2011 *La primera temporada de ópera española y la lírica hispana en el Plata*, Buenos Aires: Sinopsis, referencia citada en página 120.

VILAR, JUAN

- 2006 *La España del exilio. Las emigraciones políticas españolas en los siglos XIX y XX*, Madrid: Síntesis, referencia citada en página 61.

VILLARRUEL, JOSÉ

- 2011 «Exilio e Integración. Ressorgiment y Catalunya», en *Novos olhares sobre a imigração ibérica em América Latina (séculos XIX e XX)*, ed. por Érica Sarmiento y Farías Ruy, Río de Janeiro: Editorial Universo, vol. 1, referencia citada en páginas 10, 65.

WAGNER, RICHARD

- 1944 *Mi vida*, trad. y anot. por Eulogio Guridi, Barcelona: Ediciones Lauro, referencia citada en página 17.
- 2011 *El arte del futuro*, Buenos Aires: Prometeo, referencia citada en página 17.

WEBER, JOSÉ IGNACIO

- 2012a «¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)», en *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, ed. por Silvina Mansilla, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, referencia citada en página XXIV.
- 2012b «La “cultura estética” de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)», en *Revista Argentina de Musicología*, págs. 12-13, referencia citada en página XXIV.

WEBER, WILLIAM

- 1997 «Did people listen in the 18th century?», en *Early music*, págs. 678-691, referencia citada en página 143.

WOLKOWICZ, VERA

- 2012 «La recepción de la ópera en Buenos Aires a fines del período rosista: una polémica entre el *Diario de la Tarde* y el *Diario de Avisos* (1848-1951)», en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, ed. por Silvina Mansilla, Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, referencia citada en página XXIV.

ZANNÉ, JERÓNIMO

- 1914 «Aclaraciones breves a un artículo de Max Nordau», en *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, n.º 3, págs. 33-35, referencia citada en página 131.
- 1919 «El estado español y las nacionalidades ibéricas», en *Nosotros*, n.º 117, págs. 74-93, referencia citada en página 103.
- 1926 «Wagner: filósofo y crítico», en *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, n.º 83, págs. 5-7, referencia citada en página 104.

ZAVALA SCHERER, DEMETRIO

- 2004 «Repetición o Mediación. Memoria e Historiografía en Richard Wagner», en *Revista de la Universidad de México*, n.º 10, referencia citada en página XXII.

ZIMMERMANN, EDUARDO

- 1995 *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina (1890-1916)*, Buenos Aires: Sudamericana y Universidad de San Andrés, referencia citada en página 23.

Archivos y bibliotecas consultadas

- Archivo Lleonart: Fondo Josep Lleonart Nart, colección particular de Mercedes y Concepción Lleonart Giménez, Marta Lleonart San Sebastián y Álvaro San Sebastián Lleonart.
- Asociación Wagneriana de Buenos Aires (fondos de archivo administrativo privado).
- Archivo Casal de Catalunya.
- Obra Cultural Catalana de Buenos Aires.
- Biblioteca Pompeu Fabra.
- Archivo Nacional de Catalunya.
- Biblioteca de Catalunya.

- Biblioteca de Catalunya. ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues).
- Biblioteca de la Legislatura Porteña Esteban Echeverría.
- Repositori Obert de Coneixement de l'Ajuntament de Barcelona.
- Museo de Historia de Barcelona (MUHBA).
- Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya. Cartoteca Digital.
- Archivo Gourmet Musical Ediciones.
- CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos).
- Hemeroteca Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional.
- Archivo y Biblioteca del Teatro Colón.
- Centro de Documentación e Investigación de las Culturas de Izquierdas.
- Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, Instituto Ibero-americano) Berlín.
- Biblioteca Rivadavia (Tandil).
- Biblioteca de la UNLP.

Índice de autores

- Abellán, José Luis, 61, 157
Aguilar, Gonzalo Moisés, XXV, 112, 113, 157
Albornoz, Martín, 47, 157
Altamirano, Carlos, 26, 157
Álvarez Junco, José, XXVII, 46, 157
Anderson, Benedict, IX, XXVII, 103, 104, 157
Ansolabehere, Pablo, 24, 25, 73, 158
Araújo, Alberto Filipe, 123, 124, 158
Asociación Wagneriana de Buenos Aires, 18, 163
Aviñoa, Xosé, 11, 20, 105, 158

Bacardí, Monserrat, 49, 65, 73, 75, 86, 150, 158
Baczko, Bronislaw, XXVI, 158
Badiou, Alan, XIX, XXII, 123, 158
Balcells, Albert, 8–10, 158, 159
Banus i Grau, Theodor, 28, 29, 36, 38, 42, 43, 45, 53, 54, 159
Baña, Martín, XXIV, 159
Barrancos, Dora, 46, 159
Benjamin, Walter, XIX, 159
Benzecry, Claudio, XX, XXIV, XXV, 57, 116, 120, 121, 143, 144, 159, 163, 167

Bernasconi, Alicia, 55, 164
Bertoni, Lilia Ana, 23, 24, 159
Bibbó, Federico, 23, 160
Bonds, Evan, 143, 160
Bosch, Mariano, XXIV, 160
Bourdieu, Pierre, XXV, 160
Bozal, Valeriano, XIX, 16, 124, 162
Brain, Robert, XIX, 160
Bruno, Paula, 23–25, 47, 73, 157, 158, 160, 169
Buch, Esteban, XXIV, 30, 160
Bunge, Carlos, 134, 161
Burke, Peter, XXIII, XXVII, 90, 95, 96, 161

Caamaño, Roberto, XXIV, 161
Cacho Viu, Vicent, 9, 161
Canal, Jordi, 78, 161
Cané, Miguel, 117, 161
Cassasas i Ymbert, Jordi, 7, 9, 10, 161
Castells, Víctor, 62, 161
Castrillo, Dolores, XIX, 16, 124, 162
Caudarella, Florencia, XXIV, 162
Cerdà i Surroca, María Ángela, 15, 21, 162
Cetrangolo, Annibale Enrico, XXIV, 112, 126, 162
Chailley, Jacques, 124, 162

- Chartier, Roger, **XXIV**, **XXVII**,
162
- Civilotti García, Diego, **123**, **162**
- Corrado, Omar, **146**, **163**
- Dahlhaus, Carl, **17**, **163**
- De Certeau, Michel, **XX**, **163**
- De La Guardia, Ernesto, **130**,
134, **163**
- De la Guardia, Ernesto, **XXIV**,
18, **119**, **125**, **163**
- De Nora, Tia, **XXV**, **163**
- Deathridge, John, **17**, **163**
- Devoto, Fernando, **27**, **163**
- Dillon, César, **XXIV**, **18**, **81**,
104, **120**, **121**, **126–128**,
144, **164**
- Dimaggio, Paul, **115**, **116**, **164**
- Duarte, Ángel, **11**, **55**, **61**, **89**,
164
- Dumesnil, Maurice, **13**, **164**
- Elías, Norbert, **149**, **165**
- Fernández Walker, Gustavo,
XXIV, **57**, **156**, **165**
- Fernández, Alejandro, **26–29**,
34, **55**, **61**, **65**, **165**
- Fish, Stanley, **XXV**, **165**
- Frid, Carina, **55**, **164**
- Fuentes Codera, Maximiliano,
9, **10**, **165**
- Gálvez, Manuel, **74**, **165**
- García Haymes, Mateo, **XXV**,
166
- García Sebartini, Marcela, **89**,
164
- García Sebastiani, Marcela, **89**,
164
- Gayol, Sandra, **25**, **166**
- Gellner, Ernest, **XXVII**, **9**, **166**
- Gesualdo, Vicente, **113**, **118**, **166**
- Glatzer Rosenthal, Bernice, **97**,
166
- González Velazco, Carolina,
XXIV, **166**
- González, Elda, **26**, **28**, **29**, **34**,
55, **165**
- Gorelik, Adrián, **22**, **166**
- Grassi Díaz, Cirilo, **72**, **81**,
84–86, **88**, **93**, **96**, **104**,
106, **107**, **111**, **167**
- Grignon, Claude, **XXIII**, **167**
- Guardiola Plubins, José, **29**, **167**
- Guillamón, Guillermina, **XXIII**,
23, **167**
- Guridi, Eulogio, **17**, **179**
- Gutiérrez, Fátima, **124**, **167**
- Hennion, Antoine, **XX**, **XXV**,
143, **167**
- Herrera, Roberto, **XXIV**, **119**,
125, **163**
- Hobsbawm, Eric, **XXVII**, **168**
- Hofmann, Bert, **46**, **168**
- Infiesta, María, **11**, **14**, **168**
- Irurzun, Josefina, **XXII**, **156**,
168, **187**
- Janés i Nadal, Alfonsina, **12–15**,
19, **21**, **133**, **168**, **176**,
178
- Jensen, Silvina, **27**, **28**, **60–62**,
66, **168**, **169**
- Jung, Emma, **124**, **169**
- Large David y Weber, William,
97, **166**
- Large, David, **XXIII**, **169**
- Lauria, Daniela, **25**, **169**
- Levine, Lawrence, **116**, **169**
- Lionetti, Lucía, **24**, **169**

Litvak, Lily, 38, 46, 51, 52, 169
 Lleonart Giménez, Chita,
 33–36, 39–42, 51,
 53–57, 60, 67, 71–73,
 81, 86, 93, 170
 Lleonart Giménez, Josep, 38,
 40, 42–44, 49, 53, 54,
 76, 100–102, 170
 Lleonart Nart, Josep, 132, 134,
 135, 170
 López Guallar, Pilar, 2, 170
 López Sintas, Jordi, 112, 116,
 170
 Losada, Leandro, XXV, 170,
 171
 Loïs, Wacquant, XXV, 160
 Lucci, Marcela, 8, 9, 62–64,
 79, 150, 171
 Macedo, Catharine, 128, 129,
 133, 155, 171
 Magee, Bryan, 92, 101, 171
 Malosetti Costa, Laura, 23, 172
 Manent, Albert, 29, 30, 34, 101,
 104, 105, 172
 Mansilla, Silvina, XXIV, 80,
 104, 172, 179, 180
 Marfany, Joan Lluís, 9, 172
 Martínez, Francisco, XIX, 16,
 124, 162
 Matamoro, Blas, 57, 116, 172
 McCleary, Susan, XXIV, 172
 Mcconachie, B.a., 115, 116, 172
 Míguez, Eduardo, 24, 25, 175
 Mosse, George, 124, 172
 Mota, Jordi, 11, 14, 168
 Moya, José, 1, 26, 46, 173
 Mujica Láinez, Manuel, XXIV,
 173
 Muntada, Anna, 14, 173

Nadal i Mallol, Hipòlit, 64, 173
 Núñez Seixas, Xosé Manoel,
 61, 68, 173
 Olmos, María, XXVI, 173
 Ortiz de Urbina y Sobrino,
 Paloma, 138, 173
 Ortiz Oderigo, Néstor, 87, 174
 Palti, Elías José, XXV, 165
 Pasolini, Ricardo, XXIV, 117,
 118, 121, 174
 Passeron, Jean Claude, XXIII,
 167
 Pollini, Margarita, XXIV, 174
 Pratt, Mary Louise, XXV, 174
 Pujol, Enric, 10, 159
 Quesada, Ernesto, 118, 174
 Rama, Ángel, 26, 174
 Rancière, Jacques, XIX, 174
 Ranger, Terence, XXVII, 168
 Reguera, Andrea, 26, 28, 29,
 34, 55, 165
 Ribeiro, José Augusto, 123, 124,
 158
 Rocamora, Joan, 28, 66–68, 76,
 101, 174
 Romero, Héctor, 74–76, 175
 Roniger, Luis, 61–63, 101, 175,
 178
 Rosselli, John, XXIV, 113, 115,
 126, 175
 Ruy, Farías, 10, 62, 65, 169, 179
 Sala, Juan Manuel, XXIV, 120,
 121, 126–128, 164
 Salas, Horacio, 116, 175
 Salmeron Infante, Miguel, 16,
 175

Sanguinetti, Horacio, **XXIV**,
175
 Sarlo, Beatriz, **26**, 157
 Sarmiento, Érica, **10**, **62**, **65**,
169, 179
 Saytta, Sylvia, **24**, **25**, 175
 Sazbón, José, **XXV**, **17**, 175
 Schwarzstein, Dora, **62**, **63**,
176
 Scobie, James, **22**, 176
 Segura, Antoni, **27**, **28**, **56**, **105**,
176
 Sessa, Aldo, **XXIV**, 173
 Shaw, George Bernard, **16**, **141**,
176
 Sigal, Silvia, **116**, 176
 Snowman, Daniel, **112**, **117**, **141**,
176
 Sobrequés i Callicó, Jaume, **14**,
15, 176
 Solanes, Pere, **36**, **39**, **41**, **42**,
176
 Soldevila, Carlos, **12**, 176
 Soldevilla Oria, Consuelo, **61**,
176
 Solé i Sabaté, Josep, **27**, **28**, **56**,
105, 176
 Storey, John, **116**, 177
 Suarez Carmona, Lluïsa, **5**, **7**,
177
 Suarez Urtubey, Pola, **123**, 177
 Subirachs i Cunill, Lluçia, **63**,
177
 Suñé, Luis, **13**, **19**, **20**, 177
 Suriano, Juan, **35**, **46**, **48**, 177
 Surroca i Tallaferro, Robert,
105, 177
 Sznajder, Mario, **62**, **63**, **101**,
178
 Tato, María Inés, **137**, 178

Terán, Oscar, **23**, 178
 Teresa, Sala, **14**, 173
 Tietz, Manfred, 168
 Traverso, Enzo, **68**, 178
 Valenti Ferro, Enzo, **XXIV**, **80**,
104, **120**, 178
 Vallinoti, Beatriz, **22**, 178
 Valls, Manuel, **14**, 178
 Van der Veer Hamilton, Carol,
17, **124**, 178
 Veniard, Juan María, **120**, 179
 Vilar, Juan, **61**, 179
 Villarruel, José, **10**, **65**, 179
 Von Franz, Mary Louis, **124**,
169
 Wagner, Richard, **17**, 179
 Weber, José Ignacio, **XXIV**, 179
 Weber, William, **XXIII**, **143**,
169, 179
 Wolkowicz, Vera, **XXIV**, **180**
 Zanné, Jerónimo, **103**, **104**, **131**,
180
 Zavala Scherer, Demetrio,
XXII, **180**
 Zimmermann, Eduardo, **23**,
180

Colofón

La producción de este libro se realizó utilizando herramientas de *software* libre, el trabajo de edición y maquetación se realizó con el lenguaje LaTeX, la salida a pdf con el driver de LuaLaTeX.

Las familias tipográficas utilizadas dentro del libro son: IBM Plex, una superfamilia de tipografía abierta, diseñada y desarrollada conceptualmente por Mike Abbink en IBM con colaboración de Bold Monday y Andada HT Pro, una tipografía para textos, de serif slab-orgánico, estilo híbrido y contraste medio. Diseñada por Carolina Giovagnoli para Huerta Tipográfica.

Cómo referenciar este libro siguiendo el estándar de Ediciones Imago Mundi.

IRURZUN, JOSEFINA

2021 *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.



COLECCIÓN BITÁCORA ARGENTINA #150

Durante las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX surgió en Europa y América un movimiento de aficionados al arte del compositor alemán Richard Wagner. No obstante, el wagnerianismo comenzó a ser catalogado por algunos intelectuales como una amenaza. Este rechazo –previo al que tendrá lugar en la segunda mitad del siglo XX– evidencia que el arte de Wagner fue considerado un arte político en varios sentidos, ya sea como pedagogía ética, «comunidad del sentir», «narcótico», «estetización de la política», o arte revolucionario. En este libro, la autora examina los nexos entre las significaciones de la obra wagneriana elaboradas por sus admiradores a uno y otro lado del Atlántico, para evaluar su impacto en la constitución de una identidad catalana afín al autonomismo (tanto en Argentina como en Cataluña), así como de una identidad cultural argentina que repensaba por entonces, su vínculo con la herencia colonial hispana.

Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires aborda las diversas modalidades de apropiación cultural del ideario y la estética wagneriana por parte de los inmigrantes catalanes en Buenos Aires. En relación con ello, explica cómo incidieron los imaginarios sociales, las representaciones culturales habilitadas por la obra del compositor alemán y las prácticas de estos aficionados, en la formación de identificaciones nacionales, así como también las tensiones y cooperaciones con otros idearios, como el libertario. Asimismo, explora las capacidades de los aficionados para generar políticas culturales, y las prácticas conmemorativas que conformaron memorias colectivas divergentes.

Desde la historia cultural, esta obra pone en diálogo un corpus documental inédito proveniente tanto del archivo privado de la familia Lleonart-San Sebastián como del archivo institucional de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, ambos inexplorados desde una perspectiva académica. A partir de la consulta de otras fuentes documentales tanto en Argentina como en España, el libro pone en evidencia formas de producción intelectual y cultural que pensaron la afición musical, como instancia configuradora de identidades colectivas y subjetividades, además de otorgar claves para entender el aporte inmigratorio del colectivo catalán en estos procesos.

www.edicionesimagomundi.com



9 789507 933523 >