



Ópera y censura en la formación de imaginarios planetarios. Vicisitudes de la obra wagneriana en Buenos Aires durante la Gran Guerra

Opera and censorship in the formation of planetary imaginaries.
Vicissitudes of Wagner's work in Buenos Aires during the Great War

María Josefina Irurzun

Centro de Estudios Sociales de América Latina,
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de
Buenos Aires / CONICET, Argentina

Recepción:
Aprobación:
Publicado:

Cita sugerida: Irurzun, M. J. (2022). Ópera y censura en la formación de imaginarios planetarios. Vicisitudes de la obra wagneriana en Buenos Aires durante la Gran Guerra. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 23(1), e182. <https://doi.org/10.24215/2314257Xe182>

Resumen: Desde mediados del siglo XIX y comienzos del XX, la difusión global de la ópera dio forma a una miríada de experiencias situadas vinculadas a esta compleja forma artística. En este marco, el dislocamiento generalizado producido por el desarrollo de la Gran Guerra impactó fuertemente en la actividad artística y cultural de los escenarios mundiales. Entre otras consecuencias, el conflicto bélico dividió las aguas respecto a la valoración del arte y los artistas provenientes de las naciones pertenecientes a uno u otro bando de la contienda. Este artículo analiza algunos de los debates vinculados a la prohibición de la representación de las óperas wagnerianas en Buenos Aires durante el lapso 1914-1920. Para ello se examinan las notas de opinión publicadas en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* y en la prensa porteña, que dan cuenta de las discusiones suscitadas en torno a la censura y la regulación estatal de la cultura. El análisis muestra de qué modo los posicionamientos divergentes de sus interlocutores y el carácter internacional del debate público contribuyeron a conectar a Buenos Aires en la formación de imaginarios planetarios vinculados a la expansión de la ópera (arte), la guerra y lo censurable (política).

Palabras clave: Primera Guerra Mundial, Ópera, Wagner, Buenos Aires, Imaginarios planetarios.

Abstract: From the mid-nineteenth and early twentieth centuries, the worldwide dissemination of opera gave shape to a myriad of situated experiences linked to this complex art form. Within this framework, the widespread dislocation produced by the unleashing of the Great War had a strong impact on artistic and cultural activity on the world stages. Among other consequences, the war divided the waters in terms of the valuation of art and artists from nations on both sides of the conflict. This article analyses some of the debates linked to the prohibition of the performance of Wagnerian operas in Buenos Aires during the period 1914-1920. Therefore, it examines the opinion articles published in the magazine *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* and in the Buenos Aires press, which give an account of the discussions surrounding



ensorship and state regulation of culture. The analysis shows how the divergences of their interlocutors and the international character of the public debate contributed to connect Buenos Aires in the formation of planetary imaginaries linked to the expansion of opera (art), war and what would be reprehensible (politics).

Keywords: First World War, Opera, Wagner, Buenos Aires, Planetary imaginaries.

1. POLÍTICA, CULTURA MUSICAL E IMAGINARIOS PLANETARIOS

En las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, la aceleración del fuerte impacto provocado por el capitalismo salvaje multiplicó exponencialmente los objetos, sujetos, formas, valores y deseos, insertos en procesos de vinculación planetaria. La formación de una “nueva y poderosa opinión pública transnacional” ante la invasión de Irak por EE. UU. en el 2003 (Pratt, 2018, p. 42), o la actual ante la invasión de Ucrania por parte de Rusia, puede hacernos olvidar que la guerra –y sus múltiples genealogías– se ha constituido en un proceso de vínculos planetarios desde hace al menos un siglo. De este modo, durante las últimas décadas del siglo XIX puede ya datarse un punto de inflexión en la aceleración en la circulación de la información internacional, gracias al tendido de las vías férreas, la red de cables submarinos y, posteriormente, de una red telegráfica. Como señala Osterhammel (2014, p. 74), “el transporte de personas, bienes y noticias se liberó de los grillettes del sistema de biomotor”.¹ Esto permitió consolidar una “cultura de la noticia” donde las secciones internacionales de los periódicos comenzaron a publicar con mayor frecuencia las novedades procedentes de todo el mundo. Buenos Aires no fue ajena a este proceso, sobre todo a partir de la difusión en la prensa de la guerra franco-prusiana en 1870 (Caimari, 2016; Pastormerlo, 2016).

Durante el estallido y las primeras semanas de la Primera Guerra Mundial, se generó en Buenos Aires un clima de efervescencia o “fiebre de la expectativa”, alimentada por el alto índice de extranjeros que hacia 1914 habitaban la ciudad, el temor por las consecuencias económicas y la posibilidad de una rápida resolución del conflicto. No obstante, el factor decisivo fue la velocidad en la transmisión de la información que posibilitó la inserción de la prensa porteña en la red telegráfica global, panorama que se vio drásticamente trastocado con la imposición de la censura en los países beligerantes (Sánchez 2014 y 2018). La conflagración europea se transformó en una suerte de entretenimiento de masas que concentró durante semanas el interés de los lectores porteños.

En este marco, el desplazamiento generalizado producido por el desarrollo de la Gran Guerra impactó fuertemente en la actividad artística y cultural de los escenarios. En principio, a causa de las interrupciones producidas por la desconexión entre Europa y América, cuyas amplias consecuencias se hicieron sentir en variadas esferas, como, por ejemplo, la llegada de artistas y compañías itinerantes. Hacia el interior, el desgarramiento producido por la defensa o no del llamado “consenso neutralista”, y las complicaciones que debió enfrentar el gobierno argentino para mantener dicha posición, dividieron las aguas respecto a la valoración del arte y los artistas provenientes de las naciones pertenecientes a uno u otro bando de la contienda. Inscripto en esta problemática planetaria, el presente artículo analiza algunos de los debates vinculados a la prohibición de la representación de las óperas wagnerianas en Buenos Aires durante el lapso 1914-1920. Para ello se examinan las notas de opinión publicadas en la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*² y en la prensa porteña, que dan cuenta de las discusiones suscitadas en torno a la censura y la regulación estatal de la cultura. Nos interesa indagar de qué modo los posicionamientos divergentes de sus interlocutores y el carácter internacional del debate público contribuyeron a conectar a Buenos Aires en la

formación de imaginarios planetarios vinculados a la expansión de la ópera (arte), la guerra y lo censurable (política).

Sobre este último punto, es menester destacar que un conjunto de investigaciones relativamente reciente permite pensar, entre otras cuestiones, en los entornos teóricos más adecuados para explicar problemas que involucran diversas dimensiones de la cultura, la música, sus vinculaciones con la política, y las relaciones de poder que generan, o en las que se inscriben (Baña, 2017; Benzecry, 2014; Buch, 1994 y 2016; Fernández Walker, 2015; Glocer, 2015; Pujol, 2005; Vila, 1987; entre otros). A modo de ejemplo, música y política se entrelazan en la cultura de los años 60, en la aproximación a la ópera y el poder político realizada por Buch (2001; 2003), a partir del caso de lo que se conoció como el “Bomarzo Affair”. En este trabajo –que forma parte de un conjunto de investigaciones dedicadas a los debates antes mencionados– el autor discute el rol de la censura por parte de un gobierno autoritario, en la definición de las relaciones consideradas como legítimas entre arte y sexualidad, arte y moral, arte y política. Lo llamativo en este caso es cómo la censura alcanzó una forma cultural canónica, como la ópera.³ En este sentido, la censura fue aplicada a dos figuras que estaban lejos del imaginario de lo “subversivo”, y produjo un escándalo de repercusiones públicas internacionales.

En esta línea de conjunciones, se ha demostrado en numerosos trabajos, cuyo ejemplo más reciente es el libro de Alex Ross (2021), la multiplicidad de significaciones políticas y culturales que habilitó y habilita el arte de Wagner. Desde un punto de vista ahistórico o no situado, esta variedad constituye un bagaje de tradiciones interpretativas de notable contradicción entre sí. Por ello mismo, los vaivenes entre prohibición, condena, censura o “cancelación”, por un lado, y legitimación o aceptación, por otro, han caracterizado constantemente la dinámica de los debates públicos sobre las obras wagnerianas. Con razones fundadas en el trágico impacto de los acontecimientos y procesos históricos del siglo XX, ha sido más analizado el uso legitimador que el nacionalsocialismo realizó (Hamann; 2002; Spotts, 2009; entre muchos otros), pero, también, el posterior rechazo en la opinión pública colectiva o “cancelación”, expresado en términos actuales (Ross, 2021). No obstante, antes de los años treinta del siglo pasado, la obra wagneriana ya había atravesado un primer ciclo de aceptación y reclamación de su legado –por parte de grupos tanto de tendencias de izquierda como de derecha– para caer en el rechazo durante la Gran Guerra. Dicha reacción, si bien fue más amplia e integró otros legados culturales del mundo germano, marcó un precedente no menor. En suma, el examen de este clivaje en Buenos Aires permite postular no solo la irreductibilidad de los posicionamientos divergentes entre wagnerianos/germanófilos y antiwagnerianos/aliadófilos, sino la inscripción de dicho debate en esferas públicas de opinión cuya constitución estaría cada vez más ligada a tramas de interconexión planetaria.

2. WAGNER Y LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

En Buenos Aires, y en Sudamérica, la primera puesta en escena de la última obra de Wagner, *Parsifal*, tuvo lugar en el Teatro Coliseo, el 20 de junio de 1913. Sin embargo, el estreno oficial se concretó en el Teatro Colón, el 16 de mayo de 1914, según el reglamento de Bayreuth que prohibía sus producciones en otros teatros de ópera hasta 30 años después de su estreno.⁴ La capital argentina no estuvo entre los primeros teatros que llevó a cabo su escenificación legalmente. Los derechos de autor de *Parsifal* expiraron legalmente el 31 de diciembre de 1913: ese día, el gran Teatro del Liceu abrió su telón a las diez y veinticinco de la noche, para culminar a las cinco de la mañana del 1.º de enero de 1914, lo que convirtió a Barcelona en la ciudad “ganadora”.⁵

En 1914, cuando el festival se inauguró en Bayreuth el 22 de julio, la diversidad del público mostraba la vigencia de una atmósfera cosmopolita, que desafiaba las circunstancias: ingleses, estadounidenses, franceses.⁶ Sin embargo, al día siguiente, el 23 de julio, Austria-Hungría dio el ultimátum a Serbia, y un buen número de austriacos regresaron a sus casas. Pocos días después, mientras se interpretaba *Parsifal* el 1 de agosto, el

káiser ordenó la movilización contra Rusia. La noticia se propagó provocando reacciones de rivalidad entre el público asistente, según las nacionalidades y su agrupamiento entre un bando u otro (Péladan, 1916). Paradójicamente, en el transcurso del mismo año en que la última obra de Wagner podía ser ya legalmente interpretada y escuchada en el dominio público de los teatros del mundo, quedaría interrumpida en Bayreuth por los acontecimientos que desencadenaron lo que se conoció posteriormente como la Gran Guerra.

Como indica Ross (2021, p. 480), a pesar de la hostilidad del compositor con respecto al Estado (antes y después de su relación con el rey Luis II de Baviera), y el giro hacia el pacifismo que caracterizó su última época, su arte fue con frecuencia alimento para espíritus belicosos y, especialmente en Alemania, pudo convertirse en un arma de guerra. No obstante, y más allá de la naturaleza contra-fáctica de la pregunta, ¿qué hubiera ocurrido si Wagner hubiera concretado su deseo de mudarse a los Estados Unidos y convertirse en ciudadano americano? En 1880, la esposa del compositor, Cósima Liszt, registró en su diario el deseo de su marido de conseguir la ciudadanía estadounidense y mudarse quizás a Minnesota, donde fundaría un centro de educación musical, como respuesta al mal trato y desdén de los alemanes (“esa gente cruel e indiferente”) hacia su obra, según él lo percibía (Snowman, 2013, p. 274).

En el interior de las naciones de la Entente y los Estados Unidos –una vez ingresado en la contienda–, fue vital cuestionar o rivalizar con la hegemonía alemana en asuntos de logros intelectuales y artísticos. Por ello, la música jugó un rol central en las narraciones épicas y en la definición de marcadores culturales propios de cada nación (Watkins, 2002). Del otro lado del telón, cuando estallaron las hostilidades en 1914, la obra de Wagner en Alemania pasó a formar parte del arsenal conceptual nacional, vinculada poco a poco, por ejemplo, con la jerga militar (“línea Siegfried”, “línea Wotan”, “operación Alberich”, etc.). Por el contrario, en las potencias del otro bando de la contienda (Francia, Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia), fue la derecha la que arremetió contra el legado wagneriano, mientras que los personajes públicos identificados como pacifistas fueron sus defensores. Entre los primeros, Charles Maurras, líder de la derechista *Action Française*, pedía una limpieza intelectual, un baño de “desgermanización” para la cultura y el Estado francés. Entre los segundos, muchos wagnerófilos de la facción de la entente creían que el compositor podía ser visto como un opositor a la Alemania contemporánea, principal impulsora de la guerra. El artista francés Joséphin Péladan, por ejemplo, veía el Anillo como un comentario sobre la arrogancia y el merecido castigo de los alemanes.⁷

No obstante las quejas, en Gran Bretaña Wagner se mantuvo en el repertorio, y en EE. UU., la discusión sobre si Wagner debía seguir interpretándose comenzó tardíamente en la dirección del Metropolitan Opera House, exactamente cuando los Estados Unidos declararon la guerra a Alemania en 1917.⁸ Solo en Italia, Wagner desapareció en gran medida de los teatros a partir de 1915, no sin los reclamos de directores de la talla de Arturo Toscanini (Ross, 2021, pp. 483-484). De todos modos, la prohibición gubernamental del gobierno italiano se dirigía a la música alemana en general. Asimismo, en el otro bando de la contienda, Bruno Walter –quien dirigía la Ópera de Múnich– debió suprimir los repertorios francés e italiano, y además fue censurado por mantener en su orquesta a un violinista de nacionalidad belga (Snowman, 2013, p. 397).

3. EL TEATRO EN LA MIRA (1915-1918)

Más allá de los debates en Europa y Norteamérica, el comienzo de la Gran Guerra afectó la obra artística de Wagner, que quedó asociada al bando de las potencias centrales (coalición formada por los Imperios Alemán y Austrohúngaro y luego el Otomano). Junto a otras manifestaciones de la cultura germana, fue prohibida su representación en algunos teatros de los países aliados, especialmente en Francia. Esta política continuó una vez finalizada la contienda, entre los años 1918 y 1920, cuando ningún teatro ofreció obras wagnerianas en sus temporadas.

En línea con los planteamientos expresados anteriormente, si bien la distinción entre wagnerianos y antiwagnerianos existía en Buenos Aires, la coyuntura de la Primera Guerra no estuvo enmarcada por una dicotomía de tipo wagnerianos/germanófilos versus antiwagnerianos/aliadófilos, como podría pensarse

a priori. Un examen sucinto de las actividades de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (AWBA), principal agente aglutinador de los aficionados residentes en la capital argentina,⁹ nos permite poner a prueba esta hipótesis.

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 (AAWBA, 01/08/1915).

La comisión directiva de la joven entidad pareció haber debatido el envío de esta protesta, ya que, si bien la carta se aprobó por unanimidad en la siguiente reunión, fue bajo la ausencia del consejero Rafael Gironde¹⁰ (AAWBA, 09/08/1915), donde: “Después de breve discusión se firma por el presidente y secretario y se resuelve mandar copias a los diarios de la capital” (AAWBA, 13/08/1915).

En 1916 no se produjeron quejas de forma oficial y la AWBA suplió la prohibición en los teatros de las citadas obras, con un ciclo de conferencias y audiciones wagnerianas (con transcripciones e ilustraciones al piano), además de otras actividades vinculadas también a compositores de la tradición musical alemana.¹¹ En la memoria de 1917,¹² se reconocía la imposibilidad de reclamar la puesta en escena de los dramas wagnerianos:

A pesar de los esfuerzos no omitidos por esta C.D. fue imposible por razones fáciles de imaginar, la realización de una conferencia relacionada con este tema. Sin embargo nos es grato anunciar a esta asamblea que para el próximo año han quedado comprometidas cinco conferencias¹³ que compensarán ampliamente las que no se cumplieron en el presente año (MBAWBA, 1917, p. 2).

Ese mismo año, el crítico musical Ernesto de la Guardia propuso –sin éxito– el cambio de nombre de la Asociación, en vista de la gravedad de los acontecimientos internacionales. Dicha moción fue rechazada por unanimidad de los socios, y pudo haber sido una de las causas de la posterior renuncia de Ernesto de la Guardia como director artístico de la entidad (AAWBA, 1917, pp. 22-24). Si bien este proyecto –que hubiera marcado una fuerte conversión simbólica– no tuvo éxito, revela, en primer lugar, que no todos los wagnerianos tenían el mismo compromiso con la obra del compositor alemán, en el contexto de la creciente conflictividad bélica mundial. En segundo lugar –más allá de las circunstancias de difícil difusión del arte wagneriano durante la Gran Guerra–, que el rumbo de la Asociación debía, para algunos, concentrarse en otros propósitos, relacionados, por ejemplo, con la difusión de la música que se consideraba nacional.

Ante el estallido de la contienda en 1914, las principales publicaciones periódicas realizaron una ferviente defensa de la neutralidad, denunciando lo que consideraban violaciones de la imparcialidad (por ejemplo, conferencias públicas o entrevistas a autoridades del ejército o reconocidos intelectuales de simpatías germanófilas, o difusión de propaganda a través de las redes consulares). Ante este panorama, un decreto del intendente municipal Joaquín Samuel de Anchorena, prohibió a los teatros, cafés, cantantes y cinematógrafos, la representación de toda obra y la exhibición de cintas que “por su lenguaje, acciones o argumentos pudieran provocar (...) manifestaciones de cualquier género en favor o en contra de las naciones o pueblos extranjeros” afectados por el conflicto (Sánchez, 2018, pp. 193-194). La decisión fue impulsada por las reiteradas interrupciones y algunas riñas entre los asistentes a *La hija del tambor mayor*, una opereta de Jacques Offenbach en cuyo acto final sonaba el himno revolucionario *Le chant du départ* (1794) mientras un grupo de soldados marchaba enarbolando la bandera tricolor (Sánchez, 2020, pp. 193-194).

Estos intentos por contener las transgresiones mediante decretos y resoluciones administrativas a lo largo de la guerra no tuvieron éxito, y dejaron por ello en evidencia las dificultades del gobierno para mantener

la neutralidad (Compagnon, 2014, García Sanz y Tato, 2017), a lo que debe sumarse el accionar de los beligerantes en la región (Sánchez, 2020).

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, 2012 y 2017). 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. Con el transcurrir interminable de la guerra, esta postura 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.¹⁴ Miembros del primer colectivo fueron dos ilustres wagnerianos: el escritor Ricardo Rojas y el jurista Juan Carlos Rébora (vocal de la C. D. de la AWBA durante estos años). En este sentido, al igual que ocurrió en Madrid, por ejemplo, es posible encontrar en el bando de la “causa” antigermanófila, a intelectuales que, hasta el momento, se habían identificado con la cultura alemana a través de la figura de Wagner (Ortiz De Urbina y Sobrino, 2003).

En 1918 –ya 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 ocurrió con el estreno de *Parsifal* en 1913-1914 (Irurzun, 2021)– 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) de la *Revista de la Asociación Wagneriana*,¹⁵ pueden detectarse los mismos tópicos –además de otros nuevos– que preocupaban anteriormente.¹⁶ Dichos artículos finalizan dirigiéndose, en primer término, a la gestión del intendente municipal, Joaquín Llambías.

Sobre el primero, se señala la debilidad de la comisión directiva del teatro por haber aceptado los argumentos dados por los concesionarios, relacionados con la imposibilidad de 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 (RAWBA, 1918a, p. 2).

En consecuencia, se pondera la necesidad de que el teatro sea nacionalizado para que se intensifiquen 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” (RAWBA, 1918b, p. 2.).

Por otro lado, el empresario debe apuntar a ser –además de atender lógicamente sus intereses materiales– prácticamente un aficionado con intereses artísticos: “*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” (RAWBA, 1918b, p. 2.). 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” (RAWBA, 1918c, p.1), 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 en 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 pública y no privada, donde existe una comisión administradora que vigila (la intención se traduce como “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 (RAWBA, 1918c, p. 2).

Para ilustrar esta dinámica que –según juzgan– excluye la mediación y autoridad de un director artístico o “técnico”, la editorial de la revista toma un ejemplo que, a fin de hacerlo más legítimo, no se relaciona con la obra wagneriana directamente sino con el compositor italiano Giacomo Puccini.¹⁷ 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...” (RAWBA, 1918c, p. 2). Esto –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” (RAWBA, 1918c, p. 2).

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 las compañías extranjeras (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, ‘independizarlo’ de los elementos que se oponen a que tenga vida autónoma y propia” (RAWBA, 1918b, p. 2). En este sentido, la audiencia, 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” (RAWBA, 1918b, p. 2).

Este proyecto mantiene una semejanza con las representaciones del teatro ideal en Rusia, donde se esperaba también que el teatro fuera “del pueblo”.¹⁸ Al mismo tiempo, la búsqueda de independencia económica recuerda los graves problemas financieros que debió padecer el propio Wagner para financiar su teatro en Bayreuth, algo que lo llevó a buscar la ayuda oficial del gobierno alemán recientemente constituido para hacer frente a los acreedores.

La propuesta de la sacralización del arte, 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. Debe ser una verdadera “escuela de arte” en la cual los intereses artísticos predominen sobre todos los demás. Su misión cultural es importantísima (RAWBA, 1918b, p. 2).

4. LA GUERRA EN LA MÚSICA

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. 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” (MBAWBA, 1919, pp. 12-14), ya que entre los años 1919 y 1920 aún seguían vigentes las prohibiciones de ejecutar las obras del compositor alemán.¹⁹ Ahora se responsabilizaba de estas operaciones de censura a las casas editoriales de música del extranjero (“cuyos fines si no hubiesen sido declaradamente mercantiles acusarían un relajamiento estético e intelectual completo”) y a los críticos reproductores de tópicos considerados como vulgares.

Entre esos intelectuales, había vuelto a hacerse oír la opinión de Max Nordau, de quien se había publicado un artículo titulado “El crepúsculo de Wagner” (*La Nación*, 22 de abril de 1919), donde ligaba la obra del compositor alemán con los orígenes de la Gran Guerra. La repuesta provino –a petición de la C. D. de la AWBA–, de la pluma del periodista y musicólogo Ernesto de la Guardia, quien contestó a dicha postura en un extenso folleto de veinticuatro páginas, titulado “La guerra en la música. El odio a Wagner” (1919), y publicado por la misma Asociación.²⁰

La operación mediática de Nordau coronó, según las percepciones de los wagnerianos, una campaña que ya se desarrollaba previamente, pero que ahora tenía la finalidad de suprimir por completo las obras de Wagner. Esta medida, oportunista en cuanto a la voluntad de hacer mella de la Alemania derrotada, cuadraría en los intereses editoriales de la empresa de origen milanés, la famosa Casa Ricordi: “El Sr. Ricordi parece tener un propagandista tan fogoso como inhábil en Max Nordau, bilioso antiwagneriano de vieja cepa, que ya no puede engañar a nadie. La tesis de su artículo es presentarnos a Wagner como el ‘pangermanismo en música’” (De la Guardia, 1919, p. 7). Sin embargo, según este último, las propias observaciones de Nordau terminan por comprobar precisamente lo contrario: el carácter universal de la obra wagneriana, inspirada casi siempre en antiguas leyendas populares que provenían de toda la Europa medieval. “De modo que este ‘imperialismo’ mezquinamente comercial, es el que ahora pretende eliminar a Wagner por pangermanista, invocando un patriotismo muy sospechoso” (De la Guardia, 1919, p. 24).

La respuesta de la Wagneriana, a través de la pluma de uno de sus más destacados miembros, dividió su argumentación en dos partes: una refutación estética musical y otra política. Desde el comienzo, no obstante, ambos aspectos quedaron solapados, al aplicar a la postura del autor en examen, el concepto finisecular de *degeneración*, popularizado por el propio Nordau y otras escuelas de pensamiento de raigambre positivista. En efecto, para De la Guardia, inspiraba tristeza “ver al autor de ‘Degeneración’ [1895], ofuscarse por la pasión y degenerar hasta el punto de profesar odio mortal a una obra de arte en la cual él mismo reconoce algún mérito” (De la Guardia, 1919, p. 7).

El propio Nordau, discípulo del psiquiatra italiano Cesare Lombroso, había adquirido fama –entre otras razones– por haber adaptado al campo de la cultura la teoría de su maestro vinculada a la antropología criminal. Según esta trasposición, típica del positivismo científico finisecular, se afirmaba que determinadas obras artísticas tenían una base patológica derivada de la degeneración de sus autores (Glocer, 2015). Resulta paradójico que dicha teoría haya servido para denostar la obra de numerosos artistas a comienzos del siglo XX –entre ellos, Wagner–, al mismo tiempo que fue una referencia de los “teóricos” nazis para la calificación de las obras que debían ser aceptadas o prohibidas.

5. REFLEXIONES FINALES

En los procesos de globalización de la ópera, en cada localización de esos procesos, se dieron circunstancias diferentes que particularizaron sus concreciones históricas y situadas (Irurzun, 2021). Asimismo, los usos de Wagner (o de la cultura), mediados por determinadas imágenes e imaginarios, contribuyeron a formar de diferente modo “conciencias planetarias” (Pratt, 2010 y 2018), situadas desde la preeminencia de las grandes

metrópolis urbanas como Buenos Aires. Inscripta en proyectos de más amplio alcance, en este artículo nos propusimos examinar procesos de traducción cultural vinculados a la censura de la obra wagneriana durante la Gran Guerra, y cómo en dicho contexto se tejía también la urdimbre de imaginarios característicos de las modernidades occidentales.

Derivado de las circunstancias de guerra y sus consecuencias prohibitivas sobre determinados espectáculos públicos considerados como peligrosos para la seguridad de la vida civil, surgió entre los aficionados wagnerianos la inquietud por pensar cómo y quién debía hacerse cargo de tomar las decisiones en un teatro de naturaleza estatal. En general, durante la mayor parte del siglo XIX, las decisiones de los empresarios productores de ópera tenían mucho más peso, en términos de contenido, que la de funcionarios o políticos. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX, esta realidad se vio cuestionada por la emergencia del imperativo vinculado a la formación de las identidades nacionales. Por lo tanto, las elecciones de los empresarios debieron maniobrar entre la consolidación cultural de las naciones y las crecientes exigencias de un mercado cada vez más internacional. En este sentido, los wagnerianos de Buenos Aires intentaban hacerle frente a los intereses comerciales de las casas editoriales como Ricordi, (que tenía derechos de reproducción de las partituras de obras wagnerianas) así como a las circunstancias políticas de las naciones –ahora en pugna– y a los intelectuales y la opinión pública que colaboraban para uno u otro bando.

En suma, podemos comprobar que la capacidad de debatir públicamente sobre la gestión de los teatros de ópera (un objeto global visto en base a conexiones, valores y sujetos –artistas, empresarios, audiencias– también globales) se inserta en tramas planetarias donde los legados culturales son puestos en tensión, incluso en la capital argentina, una nación lejana a las circunstancias concretas de la guerra. Asimismo, los posicionamientos divergentes y el carácter internacional de los interlocutores en el debate público sobre la prohibición de obras de arte (wagnerianas), contribuyeron a dar forma a la representación de Buenos Aires como uno de los focos protagonistas de la globalización de la ópera.

FUENTES DOCUMENTALES UTILIZADAS

Actas de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (AAWBA). Libro 1 (1912-1917 s/n pág.) y Libro 2 (1917-1920 c/n pág.).

Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1917 y 1918).

De la Guardia, Ernesto “La guerra en la música. El odio a Wagner”. Buenos Aires: Imp. Escoffier, Caracciolo y Cia, 1919.

Nordau, Max, “El crepúsculo de Wagner” (*La Nación*, 22 de abril de 1919).

Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914; 1917-1920).

“La temporada del Colón en el presente año”. RAWBA, 14, abril de 1918a.

“Lo que debe ser un teatro municipal”. RAWBA, 15, mayo de 1918b.

“La dirección artística en los teatros municipales”. RAWBA, 16, julio de 1918c.

REFERENCIAS

Baña, M. (2017). *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov (1856-1883)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Benzecry, C. (2014). An opera house for the ‘Paris of South America’: pathways to the institutionalization of high culture. *Theory and Society*, 43(2), 169-196.

Buch, E. (1994). *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado*. Buenos Aires: Sudamericana.

Buch, E. (2001). El Caso Bomarzo: Ópera y dictadura en los años sesenta. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana ‘Dr. Emilio Ravignani’*, 23(3), 109-137. Recuperado de: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/musica%20y%20politica_buch.pdf

- Buch, E. (2003). *The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: FCE.
- Caimari, L. (2016). News from Around the World: The Newspapers of Buenos Aires in the Age of the Submarine Cable, 1866-1900. *Hispanic American Historical Review*, 96(4), 607-640.
- Compagnon, O. (2014). *América latina y la Gran Guerra. El adiós a Europa (Argentina y Brasil, 1914-1939)*. Buenos Aires: Crítica.
- Fernández Walker, G. (2015). *Colón: teatro de operaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Fulcher, J. (2005). *The composer as intellectual. Music and Ideology in France 1914-1940*. Oxford: Oxford University Press.
- García Sanz, C. y Tato, M. I. (2017). Neutralist crossroads: Spain and Argentina facing the Great War. *First World War Studies*, 8(2-3), 115-132. DOI: <https://10.1080/19475020.2017.1385407>
- Glatzer Rosenthal, B. (1984). Wagner and Wagnerian ideas in Russia. En D. Large y W. Weber (ed.), *Wagnerism in European culture and politics*, (pp. 198-245). Londres: Cornell University Press.
- Glocer, S. (2015). *Melodías del destierro: músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Glocer, S. y Kelz, R. (2015). *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Hamann, B. (2002). *Winifred Wagner oder Hitler's Bayreuth*. Munich: Piper Verlag.
- Irurzun, J. (2018). Bayreuth en Buenos Aires: los wagnerianos y el Teatro de Ópera (Argentina, 1896-1914). *Estudios del ISHIR*, 8(22), 1-17.
- Irurzun, J. (2020). Recursos para una historia de las culturas musicales: la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914-1926). *El Oído pensante*, 82, 65-89.
- Irurzun, J. (2021). *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)*. Buenos Aires: Imago Mundi Ediciones.
- Macedo, C. (1998). Between Opera and Reality: The Barcelona Parsifal. *Cambridge Opera Journal*, 10(1), 97-109.
- Ortiz de Urbina y Sobrino, P. (2003). *La Recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*. [Tesis de doctorado] Universidad Complutense de Madrid.
- Osterhammel, J. (2014). *The transformation of the world: a global history of the nineteenth century*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Pastormerlo, S. (2016). Sobre la primera modernización de los diarios de Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870). En V. Delgado y G. Rogers (Comps.), *Tiempos de papel: publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX y XX)* (pp. 13-37). La Plata: UNLP-FAHCE.
- Péladan, J. (1916). *La Guerre des Idées*. Paris: Flammarion.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: FCE.
- Pratt, M. L. (2018). *Los imaginarios planetarios*. Madrid: Aluvión.
- Pujol, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket.
- Ross, A. (2021). *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, E. (2014). Pendientes de un hilo. Guerra comunicacional y manipulación informativa en la prensa porteña durante los inicios de la Gran Guerra. *Política y Cultura. Revista Académica del Departamento de Política y Cultura*, 42, 55-87.
- Sánchez, E. (2018). Pasión de multitudes: la prensa y la opinión pública de Buenos Aires frente al estallido de la Gran Guerra. *Anuario IEHS*, 33(1), 177-204.
- Sánchez, E. (2020). Un consenso inestable: la cuestión de la neutralidad en la prensa y la opinión pública de Buenos Aires durante los inicios de la Gran Guerra. *Sociohistórica*, 46, 1-20.
- Snowman, D. (2013). *La Ópera. Una historia social*. México, Distrito Federal: FCE.
- Spotts, F. (2009). *Hitler and the power of Aesthetics*. New York: The Overlook Press.

- Tato, M. I. (2007). *“Aliadófilos” y “germanófilos”: los intelectuales argentinos ante la Primera Guerra Mundial*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- Tato, M. I. (2012). *Contra la corriente. Los intelectuales germanófilos argentinos frente a la Primera Guerra Mundial. Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 49, 205-223.
- Tato, M. I., (2017). *La trinchera austral. La sociedad argentina ante la Primera Guerra Mundial*. Rosario: Prohistoria.
- Vila, P. (1987). *Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, 81-93.
- Watkins, G. (2002). *Proof through the Night: Music and the Great War*. Oakland: University of California Press.

NOTAS

- 1 Traducción propia. “Sistema de biomotor” refiere a los medios de transporte impulsados por animales, esencialmente los carruajes conducidos por caballos.
- 2 La revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires jugó un rol destacado en la modernización de las prácticas artísticas, en la conformación del campo musical y cultural, en la formación del canon y la educación musical, entre otros aspectos. Por un lado, como vocera de una institución, por otro –en tanto reunió en su seno ideas y prácticas de grupos heterogéneos, como inmigrantes catalanes– como protagonista e impulsora de debates culturales. Para profundizar sobre dicha revista como recurso documental y sus épocas editoriales, puede verse Irurzun (2020).
- 3 La investigación trata particularmente el caso de “Bomarzo”, con libreto del escritor Manuel Mujica Láinez y música de Alberto Ginastera.
- 4 No obstante, el Metropolitan Opera House de Nueva York ofreció el estreno americano de Parsifal el 24 de diciembre de 1903, tras un fallo judicial que la autorizaba a realizarlo en territorio estadounidense. Ante esta circunstancia, la Henry W. Savage English Grand Opera Company montó su propia producción en Boston en 1904, para luego salir de gira hasta Toronto y Montreal.
- 5 Si bien los catalanes no fueron los únicos que se sintieron reflejados o identificados con Parsifal, las referencias a la localización de la obra y del Grial, los situaba en un lugar privilegiado (Irurzun, 2021). La versión medieval de Wolfram vom Eschnbach situaban el Grial en un castillo llamado Munsalvaesche (Monsalvat para Wagner) sobre las montañas góticas españolas, así como las tradiciones orales sostenían que el Santo Grial había estado un tiempo en un monasterio benedictino de Montserrat. Según Catherine Macedo (1998), los catalanes wagnerianos relacionaban la obra con el deseo modernista de Cataluña de formar parte del norte de Europa, es decir, con la ilusión de desplazar simbólicamente la frontera natural pirenaica.
- 6 Esta atmósfera cosmopolita fue retratada por varios viajeros o “peregrinos”, como fue el caso de Cané en 1896 (Irurzun, 2018).
- 7 Como señala Fulcher (2005), los compositores y artistas franceses de este período eran conscientes de que se proyectaban visiones ideológicas sobre los estilos, y algunos respondieron simbólicamente manipulando los significados musicales establecidos por la cultura oficial o por sus oponentes.
- 8 De hecho, el Metropolitan Opera de Nueva York, inaugurado en 1883, fue en sus inicios un teatro italiano. No obstante, un año después, y en lo sucesivo, comenzaron a montarse numerosas obras de Wagner con directores alemanes en la batuta (Snowman, 2013, p. 277).
- 9 Para un examen de los grupos directivos iniciales, y la influencia de la inmigración y cultura catalana en dicha entidad, véase Irurzun, 2021.
- 10 Hermano del poeta Oliverio Girondo. Fue coleccionista de arte, socio fundador de la Wagneriana y tuvo una destacada carrera en varias instituciones como el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 11 De hecho, la Wagneriana organizó, por ejemplo, la primera audición completa de las 32 sonatas para piano de Beethoven, en un ciclo de conciertos que comenzó en abril y finalizó en diciembre de 1916.
- 12 De aquí en adelante se menciona dicha fuente documental con las siglas MBAWBA, correspondiente a Memoria y Balance de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.
- 13 Dichas conferencias fueron las efectuadas por Jerónimo Zanné en 1918.
- 14 María Inés Tato (2007, p. 17; 2012) 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”. Allí confluyeron intelectuales como Ernesto Quesada, Juan P. Ramos, Alfredo Colmo y Ernesto Vergara Biedma, con católicos y anarquistas, oficialistas radicales y opositores procedentes del conservadurismo y del socialismo, con el fin de desmentir la responsabilidad exclusiva de Alemania

en el desencadenamiento del conflicto. El Comité manifestaba en cambio solo una cierta gradación de los tonos del discurso, representados por las evaluaciones críticas de Ricardo Rojas (más moderado y centrado en la identificación de las potencias aliadas con la civilización y la libertad) y de Alberto Gerchunoff (anti-yrigoyenista, pedía incluso la renuncia del presidente) respecto de la política del oficialismo radical.

- 15 De aquí en adelante se menciona la revista con las siglas RAWBA, correspondiente a la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.
- 16 Teniendo en cuenta que el jefe de redacción de la Revista era J. Zanné, probablemente estas editoriales hayan salido de su pluma, si bien no están firmadas por él.
- 17 En rigor de verdad, Puccini era un gran admirador de Wagner y utilizó en sus obras recursos compositivos wagnerianos.
- 18 En Rusia, la influencia wagneriana comenzó en 1890 y alcanzó su máximo esplendor entre 1906 y 1914 (Glatzer Rosenthal, 1984). Los significados que circulaban en el país soviético se relacionaban con el imaginario revolucionario. Por ejemplo, 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; Ross, 2021).
- 19 Analizo la última parte de esta campaña en un capítulo de próxima aparición titulado “Ópera e imaginarios. Polémicas en torno a la ‘prohibición’ de la obra wagneriana (1919-1920)”. Considero, en particular, el debate surgido a partir de una publicación de una encuesta en la Revista de la Asociación Wagneriana.
- 20 Impreso por los Talleres Escoffier, Caracciolo y Cía., la tirada y difusión de esta publicación no debió haber sido pequeña, ya que puede encontrarse un ejemplar en perfecto estado en la Biblioteca Nacional de Catalunya, Fondo Joaquim Pena, Barcelona, España.