

Reseña del libro Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920).

Josefina Irurzun, Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920) (Buenos Aires: Imago Mundi, 2021).

Nicolás Ojeda.

Cita:

Nicolás Ojeda (2023). *Josefina Irurzun, Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920) (Buenos Aires: Imago Mundi, 2021)*. Reseña del libro Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920).

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/nicolas.ojeda/12>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p21z/3mw>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Comentario bibliográfico

Josefina Irurzun, *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2021).

Nicolás Ojeda

Universidad Nacional de Tres de Febrero

nicolasojeda3892@gmail.com

Fecha de recepción: 10/12/2022

Fecha de aprobación: 23/03/2023

Entrado el siglo XX, rasgos característicos de las culturas musicales de fines del siglo XIX se mostraban persistentes en Buenos Aires. La hegemonía de la ópera italiana promovida por compañías líricas extranjeras y la dificultad de agentes locales —empresarios, sociedades musicales, críticos— para establecer espacios y repertorios alternativos que renovaran el gusto musical eran cualidades y problemáticas que aún se sostenían. De la continuidad de esas búsquedas por establecer nuevos espacios musicales ante la explotación comercial de la ópera da cuenta, en parte, el libro de Josefina Irurzún *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)*. Asimismo, el trabajo resplandece por introducir un escenario de dinámicas asociativas, circulaciones de obras, ideas y apropiaciones sin antecedentes en las culturas musicales locales.

Algo quedó bien claro para la historiografía de la música en Argentina: la voluntad de esos agentes de entresiglo de establecer espacios y gustos sobre formas musicales restringidas al sector encumbrado de la sociedad porteña, distantes de los consumos teatrales de los públicos populares¹. Esta constante historiográfica es problematizada de modo original en el libro: si bien en albores del cambio de siglo algunos espacios habían logrado perpetrarse como reductos de las más elevadas expresiones —el Ateneo, con sus conciertos wagnerianos, y un nuevo teatro Colón, cuyo flamante edificio sembraría expectativas entre la élite—, Irurzún demuestra que, entrado el siglo XX, las fronteras entre sectores y gustos no se encontraban tan cerradas.

Su trabajo da cuenta de un traslado de bienes artísticos dentro de la sociedad porteña con la puesta en circulación de obras de Richard Wagner por parte de un sector inmigrante cuyo accionar quedó solapado en la historia estabilizada de la música en Argentina. La actividad divulgadora de dicho repertorio que inmigrantes-activistas catalanes desplegaron en Buenos Aires desde la década de 1910 representa así toda una novedad historiográfica al trasladar a nuevos agentes y escenarios un conjunto de bienes artísticos cuyo estudio los había restringido a círculos elitistas. Como identificó el trabajo ya clásico de Ricardo Pasolini sobre los gustos musicales-teatrales bien contrastados entre la élite y los sectores populares de Buenos Aires, los poemas musicales de Wagner constituyeron un consumo de distinción social desde su circulación más temprana². Por su parte, trabajos de notable influencia en el estudio del consumo de música de alta cultura como los de Claudio Benzecry ya se han ocupado de problematizar las narrativas que históricamente ubicaron a la música lírica como un consumo limitado a una élite al dar cuenta de la omnipresencia de la ópera en distintas áreas de la ciudad y entre población inmigrante³. Consciente de estos aportes, el trabajo de Irurzún suspende el binarismo entre lo culto y lo popular, advirtiendo el significativo rol que inmigrantes catalanes —agentes subalternos— asumieron en la difusión del repertorio wagneriano y la promoción de espacios de sociabilidad musical⁴.

1 Ricardo Pasolini, “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*, dir. Fernando Devoto y Marta Madero (Buenos Aires: Editorial Taurus, 1999), 222-268.

2 Pasolini, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo...”, 231-236.

3 Claudio Benzecry, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012), 55-64.

4 Cabe señalar que este libro se articuló sobre una selección de materiales extraídos del trabajo de tesis doctoral de la autora. En dicho trabajo, también indaga en discursos de “hombre públicos” de Buenos Aires, procedentes de

En este traslado del repertorio de un sector social a otro, la autora advierte el florecimiento de una apropiación muy distinta de la que había primado entre la *haute* porteña, pues las ideas y obras wagnerianas no escaparon de las implicancias sociales, políticas y culturales en las que esos catalanes se veían envueltos. Irurzún advierte cómo las obras de Wagner y su ideario asociado se insertaron en un complejo entramado de sentidos forjado por la comunidad catalana de Buenos Aires, un entramado movilizad por distintos factores: su asunción del proyecto emancipador que florecía en Cataluña, su identificación nacional, sus búsquedas por generar espacios de sociabilidad artística e intelectual en el país de recepción y la promoción de sus ideales de izquierda y revolucionarios.

En ese marco, las obras de Wagner habilitaron la construcción de ideas, sentidos e imaginarios colectivos, a la vez que su gusto y afición estimularon la conformación de grupalidades y asociaciones. Este enfoque para pensar la cultura musical se nutre de aportes de vertiente pragmática dentro de la llamada “nueva sociología de la música”, la cual, en los últimos años, ha tenido creciente resonancia a nivel local en una agenda transuniversitaria ligada a la historiografía cultural de la música. En respuesta y reacción a abordajes tradicionales que han determinado socialmente a la música —cargándola de factores sociales y subjetivos que la anteceden y la “reducen” (estas son algunas de las críticas a la generalizada teoría bourdieuana)—⁵, los presupuestos de la nueva sociología de la música han tendido, por un lado, a ubicar lo sonoro en un primer plano, indagando en su carácter habilitante de la acción social, para hacer, pensar, agruparse⁶; y, por otro lado, a introducir una lectura del gusto musical como una actividad, indagando en el universo de prácticas y experiencias desplegadas en torno a él y que construyen la afición⁷. En suma, se trata de pro-

una élite letrada, que se ocuparon de la afición wagneriana. Véase: Josefina Irurzún, “Cultura musical e identificaciones nacionales. Imaginarios, prácticas y representaciones de los aficionados a Wagner en Buenos Aires (1880-1920): de la comunidad inmigrante catalana a los hombres públicos y élites letradas” (tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, 2019). Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1744/te.1744.pdf>.

5 Algunas de esas críticas han sido articuladas en el trabajo de Antoine Hennion. Véase: Antoine Hennion, *La pasión musical* (Barcelona: Paidós, 2002).

6 Respecto de esta propuesta sobre música y acción, ver: Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004); Tia DeNora, “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. Claudio E. Benzecry (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), 187-212.

7 Sobre esta lectura del gusto musical y las prácticas desplegadas que favorecen su conformación, ver: Antoine Hennion, “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, *Comunicar* XVII, no.

puestas que permiten situar la música en su complejidad: cargada de una infinidad de mediaciones, la música hace cosas y con ella se hacen cosas.

Conforme a este registro, Irurzún despliega una noción compleja de “cultura musical”, reuniendo distintos elementos: los espacios donde la música se ejecutaba, escuchaba y pensaba —asociaciones, teatros, salones, cafés—; las redes de agentes que conformaban la afición wagneriana e impulsaban la actividad musical —como músicos, audiencias, intelectuales, figuras políticas, la prensa—; las ideas, representaciones, saberes, normas, costumbres, estilos que los envolvían; y sus respectivas prácticas. Esta noción resulta clave al organizar el contenido del volumen.

El libro abre con un apartado de “Reconocimientos”, seguido de un “Prólogo” a cargo del bisnieto de uno de los agentes catalanes más activos en la promoción del wagnerianismo en Buenos Aires. Además de prologuista de la obra, dicho interventor fue un informante clave para la autora en tanto conocedor de la intensa actividad musical de sus ancestros wagnerianos y propietario de un vasto fondo familiar de cartas, fotografías y memorias. A continuación, la “Introducción” del libro lo circunscribe al estudio de las representaciones y prácticas de los catalanes-wagnerianos radicados en Buenos Aires y, con ello, propone pensar la música de Wagner como instancia formadora de esa comunidad. Se despliega así una exhaustiva lupa teórica y repone una serie de antecedentes sobre los que se asienta y dialoga el trabajo. A su vez, da cuenta de la vacancia a la que intenta responder el texto al visibilizar la presencia catalana en la cultura musical de Buenos Aires y problematizar las operaciones de olvido en las construcciones historiográficas canónicas-oficiales, particularmente sobre la institucionalización de la música en Argentina.

El primer capítulo —“Una afición transatlántica”— reconstruye el circuito musical barcelonés de la segunda mitad del siglo XIX, integrado por espacios formales e informales de sociabilidad artística e intelectual. En ellos, la autora identifica la conformación de un creciente sentimiento identitario catalán a la vez que de una afición por la obra del compositor Richard Wagner. El nacionalismo catalán y sus aspiraciones de autonomía encontraban inspiración política y estética en el repertorio wagneriano, generalizado entre distintos estratos sociales: la

34 (marzo de 2010): 25-33; Antoine Hennion, “Melómanos: el gusto como performance”, en *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, comp. Claudio E. Benzecry (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), 213-246.

afición wagneriana era sinónimo de modernización y revolución. Irurzún da cuenta de la formalización de esa afición en el marco de asociaciones wagnerianas con misiones educadoras, las cuales habrían operado como modelos para las dinámicas asociativas que, años más tarde, inmigrantes catalanes practicarían en Buenos Aires. Seguidamente, la autora introduce la escena cultural de Buenos Aires de fines del siglo XIX, caracterizada por un creciente cosmopolitismo y la ampliación de un campo intelectual autónomo a través de la prensa y espacios de sociabilidad para artistas e intelectuales. Junto a ello, también se refiere a la abigarrada población inmigrante que no tardó en organizarse en colectividades. Según observa, la actividad asociativa de los catalanes cultivó un carácter recreativo y artístico con el propósito de fortalecer la cultura e identidad catalana en el país receptor.

A lo largo del segundo capítulo —“El *Casal Catalá*, centro de cultura”—, la autora sigue el activismo del “patriarca” catalán Josep Lleonart Nart en Buenos Aires. Bajo una lupa microanalítica y a través de las experiencias de este agente, de su afición musical y su participación en la configuración del catalanismo porteño, la historiadora exhuma los primeros ejercicios asociativos de los catalanes en torno al teatro y la música. Según observa, Lleonart Nart impulsó la formación de asociaciones autónomas que afirmaran la identidad catalana: primero el *Casal Catalá*; luego, el Instituto de Estudios Catalanes. Con el primero se propuso la conformación de un “hogar de cultura” ligado al ocio creativo en torno a la música, el teatro, la literatura, en tanto garantes de civilidad y progreso en la colectividad. Del ideario de dicha asociación, la autora advierte elementos de matriz libertaria: las formas del arte allí presentes debían poseer un “efecto transformador”, educativo, dando prioridad a obras de autores catalanes. Con las dificultades para sostener el *Casal* y tras su desplazamiento del mismo, Lleonart Nart promovió un nuevo espacio de sociabilidad: el Instituto de Estudios Catalanes, una asociación de fuerte afiliación independentista y de lucha política por la autonomía de Cataluña en la que sus miembros asumieron una nueva identidad, la de exiliados. Como advierte la autora, estas primeras experiencias asociativas no deben entenderse como meras promotoras de recreación cultural, sino como ámbitos de fuerte militancia política a través de la actividad artística e intelectual. Este programa es recuperado en los capítulos sucesivos como soporte de la apropiación de obras de Wagner por parte de estos catalanes.

Los dos capítulos restantes se abocan al desarrollo de espacios de sociabilidad en torno a las ideas y al repertorio de Richard Wagner. Con ellos, los catalanes wagnerianos se propusieron impulsar la ejecución local de obras del compositor alemán, a la vez que cuestionar y reordenar el medio artístico conforme a sus ideales revolucionarios. Según la autora, la originalísima apropiación de Wagner se articuló sobre una serie de imaginarios: la revolución y emancipación a través del arte; el exilio —una experiencia que también formó parte de la trayectoria vital de Wagner y que los catalanes retomaron para afirmar su identidad—; y la conformación de una comunidad nacional-catalana en Buenos Aires. Siguiendo este ideario, el capítulo 3 —“El Soviet de la música”— se ocupa, en primer lugar, del surgimiento de un espacio informal de sociabilidad musical en un café porteño —algo que recuerda a la experiencia barcelonesa— al que los catalanes participantes denominaron “soviet”. Esta llamativa denominación es analizada por la autora a partir de la admiración de esos catalanes por el proyecto revolucionario soviético, al que insertaban en una compleja red de sentidos junto a ideales libertarios y de sociabilidad burguesa —el análisis de un objeto plástico que conmemoraba aquel “soviet” da cuenta de ello (p. 77)—.

En segundo lugar, el capítulo aborda la reorganización catalana de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires —fundada originalmente en 1912— luego de la declinación de una primera comisión a cargo de notables porteños. Según la autora, dada la legitimidad intelectual de esos primeros miembros procedentes de una élite sociocultural y económica, la presencia catalana había quedado prácticamente fuera de la comisión fundacional a pesar de su activo rol en la gestación de la entidad. El proyecto de reorganización de la Wagneriana fue motivado tras el estreno sudamericano de *Parsifal* en 1913 y despertarse el entusiasmo por Wagner como una “moda”, algo que los catalanes valoraron negativamente. Para ellos, la obra de Wagner debía ser fuente de formación estética y, en su democratización, promover una transformación radical —un ideario que dialogaba con las bases del “soviet” (p. 96)—. Si la primera recepción de Wagner había tenido un carácter restringido, la nueva comisión directiva de la Wagneriana —con mayor presencia catalana— entendió que la obra del compositor alemán debía ampliarse al “gran público”. La autora recupera así el siguiente programa: “difundir, explicar y hacer gustar las bellezas de las creaciones de Wagner” (p. 82).

Si bien se trató de un espacio más formalizado en comparación con experiencias anteriores, la historiadora analiza el carácter autogestivo de la entidad y la atmósfera de camaradería que reinaba entre sus integrantes. Para la reconstrucción de esas dinámicas privadas recurre al “poder” de las imágenes, una introducción metodológica a destacar: a través de fotografías, la historiadora accede a las prácticas privadas en torno a la organización de la entidad. Asimismo, los registros visuales no se limitan a ese único uso. Siguiendo a Peter Burke, la autora también entiende esas capturas como medios de acción para conformar un relato visual y una memoria de la institución⁸. Otro aspecto a remarcar de este amplio capítulo es la recuperación de la comprometida participación de mujeres asociadas a la Wagneriana —un accionar invisibilizado en el relato histórico oficial de la institución—, tanto a partir de su afición a la música y al teatro, como en la conformación de un fondo documental que ha resguardado las imágenes analizadas en el libro junto con recortes de la prensa y memorias escritas sobre la entidad.

El cuarto y último capítulo —“Hacer cultura wagneriana”— se ocupa de las experiencias promovidas por la nueva administración de la Asociación Wagneriana a cargo de los catalanes. La autora señala que el accionar de la Comisión estuvo orientado por dos propósitos: por un lado, la difusión de saberes mediante conciertos y conferencias que contribuyeran a formar nuevos aficionados y, por otro, la educación musical de intérpretes que ampliaran la presencia de las obras wagnerianas en Buenos Aires. Esta última sería plataforma para la conformación del Conservatorio Nacional —un alcance densamente estudiado por la historiografía y la musicología en sus abordajes de la entidad—.

Para comprender el carácter “revolucionario” de esas apuestas, la autora reconstruye algunos antecedentes del teatro lírico en Buenos Aires, desde las experiencias operísticas en tiempos rivadavianos hasta el circuito comercial establecido por compañías líricas extranjeras —principalmente italianas— durante la segunda mitad del siglo XIX. Al abordar esta circulación internacional de la ópera se pregunta por las mutaciones de esa primera forma de espectáculo-negocio globalizado en su expansión: así, observa que, en Buenos Aires, durante los primeros años del siglo XX y con el creciente incremento del repertorio alemán, algunos críticos —“pedagogos líricos”, en

8 Peter Burke, *Visto o no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005).

adhesión a la creciente “moda” wagneriana— se propusieron combatir la “perversión musical” que ejercía la ópera italiana (pp. 117-118).

En ese marco, los dos estrenos argentinos de *Parsifal* —el primero en 1913 en el teatro Coliseo y el segundo en 1914, como representación oficial en el teatro Colón— despertaron una serie de debates sobre el rol de las sociedades musicales y las políticas culturales del Estado. Según la autora, el primer debate tuvo efectos en la reorganización de la Asociación Wagneriana por parte de la comisión de catalanes. ¿Por qué los catalanes? Para la historiadora, esta pregunta se responde en la vida asociativa que habían practicado previamente en distintas instancias —el *Casal*, el Instituto de Estudios Catalanes, el *Soviet*—. Respecto del segundo debate, Irurzún se refiere a los fuertes cuestionamientos que los catalanes nucleados en la Wagneriana dirigieron a la administración de las compañías líricas y a funcionarios responsables del escenario oficial —el Teatro Colón— por sus intereses materiales y la escasa presencia de obras wagnerianas en las programaciones. Estos reclamos se intensificaron tras estallar la Primera Guerra Mundial, con la prohibición del repertorio del compositor alemán, internacionalmente asumido como signo de simpatía con el bloque de las potencias centrales. Para los catalanes de la Wagneriana, esta prohibición comprendía una “campaña antiartística” —una particularidad local—, a la que respondieron con sus conferencias educativas y una publicación periódica. La autora resalta el valor de este accionar que puso en movimiento los relatos históricos sobre música en Argentina al representar el cuestionamiento por parte de agentes subalternos a un orden artístico consolidado con la complicidad del Estado y el desarrollo de un plan de renovación articulado sobre nuevos principios y criterios artísticos.

Además de recuperar las conferencias organizadas por la entidad, la autora se detiene en el significativo rol del órgano de prensa de la Asociación. Su abordaje de la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* es realizado con sagacidad metodológica: dicha revista no sólo comprende una fuente documental —a partir del interés instrumental por sus manifestaciones sobre eventos externos a ella (un uso “tradicional”)—, sino que es entendida como un dispositivo colectivo de acción social y un espacio de construcción de significaciones⁹. Así, además de ser

9 Un tratamiento en profundidad de este abordaje de revistas de música fue desarrollado por la autora en: Josefina Irurzún, “Recursos para una historia de las culturas musicales: la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1914-1926)”, *El oído pensante* 8, No. 2 (2020).

analizada como una publicación sobre música, también es abordada como una revista cultural: un espacio común en el que agentes activos interpelaron una época, en una red de sociabilidad intelectual desde la cual reseñaron la actividad musical de Buenos Aires e instalaron debates y polémicas sobre la actualidad artística.

Como cierre, un epílogo final reúne algunos de los problemas abordados a lo largo del libro. Entre ellos, cabe destacar tres grandes aportes referidos tanto al contenido de la obra como a los procedimientos implicados en la construcción del objeto de estudio. En primer lugar, la visibilidad otorgada a la activa presencia catalana en la cultura musical de Buenos Aires con la reconstrucción de su participación en la institucionalización de la música y la divulgación del arte wagneriano y, con ello, la problematización de la historia oficial de la Asociación Wagneriana por el solapamiento de esa intensa participación de los catalanes. En segundo lugar, la descripción del traslado de ese repertorio —tradicionalmente ligado a una élite intelectual— hacia agentes subalternos y la reconstrucción de su originalísima apropiación según los sentidos revolucionarios que esos catalanes hallaron en la figura y obra de Wagner. En tercer lugar, la decisión de estudiar el régimen de cuestionamientos al que esos agentes sometieron al orden artístico y la gestión comercial de la cultura mediante un accionar colectivo y sistemático en sociabilidades e instituciones.

Por otra parte, entre las cuestiones de orden metodológico cabe mencionar, en primer término, el abordaje interdisciplinario desde la historia cultural, la sociología de la cultura y la sociología de la música, a fin de pensar la música desde un rol activo: la cultura musical y la afición como habilitantes de fenómenos extramusicales —la conformación de prácticas asociativas, identidades, imaginarios y proyectos—; en segundo término, la prolífica articulación entre fuentes escritas, orales e imágenes de archivos públicos y privados, y el valor de estos últimos para el acceso a actores invisibilizados, poniendo en conflicto las narrativas tradicionales y trascendiendo las operaciones de olvido; y, en tercer término, el tratamiento de esas fuentes en una operatoria compleja que supone el análisis de crónicas, relatos orales, prensa, imágenes y la reconstrucción de trayectorias biográficas.

Quizás lejos de un examen exhaustivo del libro y sin hacer justicia a su contenido —en tanto el mismo no se agota en las referencias aquí presentadas al aludir solamente al núcleo de cada

capítulo—, esta reseña insiste en el valor de *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)* para la historia cultural de la música en Argentina. La obra de Josefina Irurzun pone en movimiento los relatos históricos tradicionales y avanza hacia un entendimiento más completo de las culturas musicales de fines del siglo XIX y comienzos del XX de la mano de herramientas que, en conjunto, otorgan una bocanada de aire fresco al estudio de la historia de la música en Argentina.