

**La 'cultura estética' de Miguel
Cané, Alberto Williams
y el Ateneo. Discurso y
argumentación esteticista en
torno al Festival Wagner (1894)**

José Ignacio Weber

La 'cultura estética' de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894)

A la vista de las elites intelectuales porteñas de fines del siglo XIX, el proceso a través del cual Argentina se introducía en la modernidad comenzó a mostrar algunos de sus efectos adversos. Entonces, ciertos agentes sociales respondieron desplegando un arsenal argumental propio de una 'cultura estética'. En ese contexto surgió el Ateneo y se organizó una serie de conciertos orquestales entre 1894 y 1895 dirigidos por Alberto Williams, cuya apertura fue el Festival Wagner.

Este trabajo pretende, a través del análisis discursivo de una carta abierta de Miguel Cané (h) publicada en *La Nación* con ocasión del mencionado festival, dar cuenta del modo en que se manifiesta, justifica y encarna la posición cultural que asumieron alineados Cané como intelectual, el Ateneo como institución, Alberto Williams como artista y el Festival Wagner como declaración estética. En la crítica de Cané se puede leer su postura ideológica y de acción: el espiritualismo esteticista y el lugar central que otorgaba al Ateneo en vistas de un programa estético contra el 'materialismo moral'. Para ello, el análisis del texto de Cané se basa en tres aspectos: el sujeto de la enunciación, las regularidades del discurso y la argumentación.

Palabras clave: historia cultural; análisis del discurso; música sinfónica; espiritualismo esteticista

The 'aesthetic culture' of Miguel Cané, Alberto Williams and the Ateneo. Aestheticist discourse and argumentation about the Wagner Festival (1894).

Faced with the adverse effects of modernity at the end of the 19th century, the intellectual élite of Buenos Aires argued against 'moral materialism' with arguments responding to an 'aesthetic culture'. In this context, some writers and artists created the Ateneo and organized a series of orchestral concerts directed by Alberto Williams, the first of which was the Wagner Festival.

This article analyzes a letter from Miguel Cané about that festival, published in the journal *La Nación* in 1894. This paper aims to explain how it manifests, justifies, and embodies a cultural position in which were aligned Cané as an intellectual, the Ateneo as an institution, Alberto Williams as an artist and the Festival as aesthetic statement. The letter can be read as an ideological stance: 'aesthetic spiritualism' and an aesthetic program against 'moral materialism'. Discourse analysis is based on three aspects: the subject of *énonciation*, the regularities of speech and the argumentation.

Keywords: Cultural history; discourse analysis; symphonic music; aestheticism; spiritualism

“Si hubiera llegado el caso de poner vallas al wagnerismo en nuestro país, no serían los gobiernos extranjeros, pero sí el argentino, a quien incumbiría emprender la cruzada [...] si hoy deberíamos aplicar la ley de residencia a compositores extraños, no serían Wagner, sino varios franceses e italianos, las primeras víctimas, que las maneras de estos últimos son las que hacen estragos en la música argentina y retardan el surgimiento de una escuela nacional que pruebe al mundo que América sabe pensar y sabe sentir”.

Gastón Talamón¹

Este artículo indaga en un momento particular de la historia cultural porteña de fines del siglo XIX en el que se trenzan la actividad musical de Alberto Williams como director de orquesta y los intereses político-culturales de Miguel Cané, en el marco del Ateneo. Para ello se estudia en profundidad una carta abierta de Cané publicada el 24 de octubre de 1894 en el diario *La Nación* con motivo del Festival Wagner, el primero de una serie de conciertos sinfónicos realizados por el músico argentino para aquella institución.

A través del análisis discursivo, interesa responder: cómo se posiciona el enunciador de la epístola respecto al Ateneo; cómo argumenta en torno a la importancia social de la institución; y, a través de qué estrategias discursivas lo hace. Para ello, se utilizan algunas herramientas brindadas por la tradición lingüística francesa de análisis del discurso, centrándose sobre tres aspectos: el enunciado, con hincapié en el sujeto de la enunciación; la situación de enunciación, las regularidades del discurso y la apropiación que de ellas hace el sujeto; y, finalmente, los lineamientos de la argumentación.

Se entiende que Cané representó a cierto sector de la intelectualidad y de la élite dirigente de Buenos Aires de la época. Es decir, que tuvo cierta discursividad compartida con sus congéneres y miembros de clase. Sobre todo, con cierto sector que reaccionó contra lo que denominaban como ‘materialismo moral’, uno de los efectos indeseados de la entrada a la modernidad, configurando su crítica desde un espiritualismo estetizante².

Cabe aclarar que cada una de las instancias del desarrollo del trabajo se enriqueció con aportes provenientes de otras disciplinas como la historia musical, social e intelectual y la sociología de los intelectuales. Esto determinó la pertinencia de las interpretaciones hechas sobre el enunciado y, asimismo, de

1 Gastón Talamón: “La guerra artística”, *Apolo*, Año I, Nº 1 (Rosario, marzo de 1919), p. 20.

2 Ver Oscar Terán: “El lamento de Cané”, *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”* (Buenos Aires: FCE, 2000), 2da ed., 2008, pp. 13-82; y “El 80. Miguel Cané (h)”, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), pp. 109-126. 2008; Fernando Devoto: “Contextos. El nacionalismo antes del nacionalismo”, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002) 1ra. reimp. revisada, 2006, pp. 1-46.

las conjeturas sobre la relación de los aspectos discursivos con otros problemas de la historia cultural³.

El tipo de estudio que se propone en este trabajo es importante para la comprensión de la historia de la música en Buenos Aires y de los aspectos estéticos de la creación. Los fundamentos discursivos que se buscan develar aquí igualan el terreno de lo musical con otras expresiones estéticas y actividades intelectuales, abonando de esta forma la discusión sobre la historia cultural e intelectual del período, donde las contribuciones sobre la faceta musical de la vida cultural de la ciudad no abundan.

Cuando Gastón Talamón escribió el artículo “La guerra artística” en la revista *Apolo* en 1919⁴, que hace las veces aquí de epígrafe, muchos de los tópicos y puntos de su argumentación echaban raíces hasta fines del siglo XIX. Por una parte, la larga historia –aún con mucho por estudiar– de la interpretación de Wagner en la Argentina; historia que cristalizó no pocas tensiones del campo artístico-musical e intelectual. Por otra, la utilización de la imagen de la aplicación de la “ley de residencia a compositores extranjeros”, no casualmente mencionada en el año de la Semana Trágica. La ley, ideada por Miguel Cané –a quien se dedica el grueso de este trabajo– en 1899 y finalmente aprobada en 1902, estaba orientada a la expulsión de anarquistas y agitadores extranjeros⁵. También, Talamón destacaba la tan mentada formación de una “escuela nacional”; preocupación compartida por el Ateneo y Alberto Williams –los otros dos pilares del presente artículo. Y, finalmente, reclamaba la prueba “al mundo de que América sabe pensar y sentir”, interés estetizante propio de la ‘cultura estética’ que dio origen al Ateneo, los conciertos orquestales de Alberto Williams para aquella institución y al Festival Wagner como toma de posición estética.

Durante los años que median entre este texto de la revista *Apolo* y la carta abierta de 1894 de Miguel Cané que será objeto de análisis aquí, se pasó de la fascinación de la intelectualidad porteña por el compositor alemán⁶ a su condena y prohibición en abril de 1919, motivo de la aparición del artículo de Talamón⁷. En medio, queda el ascenso y la hegemonía del nacionalismo en los

3 Para profundizar sobre esta aclaración metodológica del enriquecimiento de las lecturas del enunciado en relación con lo que está por fuera a partir de saberes no sólo lingüísticos ver Elvira Arnoux: “Los comentarios periodísticos ‘oficiales’ sobre los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955: en torno a la problemática de las formaciones discursivas”, *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de archivo* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006), pp. 31-64.

4 Se agradece la gentileza de la Lic. Vera Wolkowicz por noticia del artículo, la revista y sus respectivos contextos.

5 Iacov Oved: “El trasfondo histórico de la ley 4.144, de Residencia”, *Desarrollo Económico*, Vol. 16, No. 61 (1976), pp. 123-150.

6 Ricardo O. Pasolini: “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930* (Buenos Aires: Taurus, 1999), p. 236.

7 Silvina Mansilla: “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’*, N°18, (UCA, 2004), pp. 19-38 (p. 28). La prohibición duraría solo hasta el año siguiente, pero

países de occidente, la Gran Guerra y ríos de tinta en torno a la música y la imagen de Wagner.

El Ateneo y la cultura porteña de fin de siglo

En el ocaso del siglo XIX, a la vista de las elites intelectuales porteñas⁸, la modernidad, o el proceso a través del cual Argentina se introducía en ella, comenzó a mostrar algunos de sus efectos adversos: un fuerte cosmopolitismo que atentaba contra el proyecto de nacionalidad; el reclamo de sectores pequeño burgueses por el acceso democrático a la toma de decisiones; y el surgimiento de una cultura y consumo masivos. Entonces, ciertos agentes sociales desplegaron un arsenal argumental propio de una ‘cultura estética’⁹: el cultivo de los valores estéticos –los principios de armonía y belleza– contrarrestaría aquellos efectos negativos. El Ateneo fue una de las principales instituciones artísticas encargadas de llevar a cabo este proyecto cultural.

Surgió en 1892 como una iniciativa que nucleaba a intelectuales “amantes de las letras”: Carlos Guido y Spano, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada y Rafael Obligado, entre otros. Si bien en su origen las primeras reuniones tuvieron características cercanas a la tertulia, el proyecto era de carácter público, con una agenda que incluía conferencias, exposiciones y conciertos. Pertenecieron al Ateneo científicos y artistas de variada extracción que le otorgaron una heterogénea vida estética y política, con debates y cruces de sus protagonistas entre sí y con otros actores de la vida intelectual porteña¹⁰. Esta particularidad en su conformación es destacada por Malosetti Costa como una alianza entre “nuevos” y “viejos”: artistas consagrados y cercanos al poder, como los mencionados anteriormente, y jóvenes modernos y “revoltosos”¹¹.

El Ateneo contó con la legitimación que otorga la cercanía y el favor de quienes detentaban el poder político. Un ejemplo de esto es la lista

aquel fue un tiempo de profusa producción en torno a este debate.

8 En este trabajo el concepto de elite(s) ayuda a describir cierta dinámica al interior de la clase dirigente en Buenos Aires, en la cual una fracción intelectual buscaba dirigirla y orientar sus destinos según su lectura de la realidad; lo que para Bauman constituye la praxis intelectual moderna. Zygmunt Bauman: *Legislators and interpreters: On Modernity, Post-Modernity, Intellectuals* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987) [tr. Horacio Pons: *Legisladores e intérpretes: Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997)].

9 Terán: “El lamento de Cané”.

10 Laura Malosetti Costa: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2001), pp. 350-352.

11 Ídem. Entre los artistas plásticos del Ateneo se puede enumerar a Eduardo Schiaffino, Eduardo Sivori, Ernesto de la Cárcova, Ángel Della Valle, Carlos Gutiérrez, Severo Rodríguez Etchart y Graciano Mendilaharsu. La sección musical la formaban Alberto Williams, Julián Aguirre y Clementino Del Ponte. Williams y Schiaffino, por ejemplo, no solo estaban unidos por preocupaciones estéticas, como la problemática de “lo argentino”, “lo nacional” y su historiografía, sino también vivencias de formación en Europa con ciertos puntos comunes (este es un tema importante que amerita futuras indagaciones).

de personalidades que concurrieron a la fiesta de inauguración del local de la asociación de la Avenida de Mayo 291: el vicepresidente Uriburu, Aristóbulo del Valle, Norberto Piñero, entre otros¹². Asimismo, Eduardo Schiaffino sostenía¹³:

El Ateneo, la institución de índole nacional, que todos conocen por los repetidos éxitos obtenidos estimulando nuestra producción intelectual, ha merecido el honor de ser implícitamente reconocido como de utilidad pública por el gobierno de la nación, al ayudarlo eficazmente en su propósito de dar a la publicidad en una forma digna las obras de los autores argentinos [...] ¹⁴.

La 'cultura estética' y el Ateneo

'Civilizar' la nación fue una preocupación central de la clase dirigente porteña de fin de siglo. La cuestión era central pues involucraba tanto el problema inmigratorio como a la educación de la elite misma. El creciente acceso de sectores burgueses o pequeño burgueses a bienes culturales generó una tensión entre la urgencia por alcanzar el prestigio y la distinción de estatus que estos bienes proporcionan y la intención de ciertos sectores por generar un fundamento estético-ideológico que orientara la creación y consumo¹⁵. En medio de esta tensión, la década de 1890 estuvo atravesada por la fundación de diversas instituciones destinadas al proyecto civilizatorio: el Museo Nacional de Bellas Artes (impulsado por Eduardo Schiaffino), la gestión de Paul Groussac

12 "Vicepresidente de la República Dr. Uriburu, de Oyuela, Piñero, Lavalle, Berdier, Schiaffino, Stegman, Sarmiento, Uriburu de Gironde, Oyuela (L.), Quintana, Saavedra, Gallarani, Méndez, Bhon, Piñero (O.), Barbieri, Hughes, Rhom, Molino Torres, Hartmann, Aubone, Basavilbaso y muchas otras, y los señores Dr. Evaristo Uriburu, Dr. Aristóbulo del Valle, Dr. Norberto Piñero, Dr. Calixto Oyuela, [Augusto] Belín Sarmiento, Dr. De María, Dr. Bonifacio Lastra, Schiaffino, Stegman, Ignacio Oyuela, Dr. Enrique S. Quintana, Dr. Diego Saavedra, Dr. Gallarini, Osvaldo Piñero, Dr. Escalada, De la Barra, Ortiz Viola, Dr. T. Pintos, Dr. Joaquín V. González, Leopoldo Díaz, Dr. Marco Avellaneda, Augusto Ballerini, Severo Rodríguez Etchart, Antonino Piñero, Carlos M. Ocantos, Dr. Ernesto Quesada, Martín Coronado, Barreda, Calzadilla, Pacheco, Alberto del Solar, Belisario J. Montero, Carlos Vega Belgrano, Casimiro Prieto, Jaimes, S. Villafañe, C. Pintos, P. Della Costa, Leopoldo Díaz Ghirardo y muchísimos otros". Ver "En el Ateneo. La fiesta de anoche", *La Prensa* (Buenos Aires, 26-IV-1893), p. 5 col. 4.

13 Otro signo de la bendición de la oligarquía de la que gozaba, en este caso, Williams, fue el hecho de haber sido elegido para dirigir un concierto en beneficio de las víctimas del terremoto de San Juan y La Rioja, ocurrido el 20 de noviembre de 1894 y organizado por una comisión de damas pertenecientes a la aristocracia nacional, entre quienes se encontraban por ejemplo: Josefina Mitre de Caprile, Leonor P. de Uriburu, Angeolina A. de Mitre, Adela Ocampo de Heimendahl, Delfina Mitre de Drago, Emma Napp de López, Eloisa M. de Oyuela, Teodelina Alvear de Lezica y Carolina L. de Pellegrini. Ver "Gran concierto en el Nacional por las víctimas de los terremotos", *La Prensa* (Buenos Aires, 19-XI-1894), p. 4 col 7.

14 Eduardo Schiaffino: "Buenos Aires. Los signos exteriores de su cultura", *La Nación* (Buenos Aires, 4-IV-1895), p. 3.

15 Malosetti Costa: *Los primeros modernos*, pp. 15-16.

en la Biblioteca Nacional, el Jardín Botánico (de Carlos Thays), la Facultad de Filosofía y Letras, el Ateneo, entre otras de la década anterior como el Jockey Club¹⁶. Asimismo, los diarios y revistas, espacios de legitimación de las tareas intelectuales por excelencia, fueron tribunas de intervención pública desde donde se debatía y argumentaba acerca del proyecto civilizatorio¹⁷. Este implicaba, fundamentalmente, la formación de la sociedad en modales, gustos y hábitos¹⁸, tomados de modelos cuidadosamente seleccionados y justificados. En palabras de Terán:

Esas cultura de la clase dirigente debe serlo en un sentido integral, es decir, no solo perseguir una formación intelectual, sino apuntar a la construcción de un *ethos* que implica la adopción de hábitos formados a través de una entera sociabilidad institucionalmente programada. De tal modo, se colocaba el acento en la configuración de una elite diseñada sobre un conjunto de virtudes morales y estéticas¹⁹.

De ese modo, por ejemplo, la sociedad estadounidense se erigió para autores como Cané y Groussac en prototipo de sociedad 'mercantilista', carente de refinamiento y preparación intelectual. Las reservas conservadoras a la democratización y la alarma frente al mercantilismo, propias de Cané y algunos intelectuales contemporáneos, tienen una filiación con las ideas de Ernesto Renan e Hipólito Taine (sobre todo el primero), el clima intelectual francés posterior a 1848 y el arielismo sudamericano²⁰. El espiritualismo esteticista es una pervivencia romántica que reacciona frente al avance de la ciencia y la modernidad (en este punto hay un distanciamiento de Taine) sobre la vida y la moral. En este contexto, señala Terán que Cané representó una tensión entre la 'cultura estética' y la 'cultura científica'. Devoto coincide en que, con la dicotomía positivismo-espiritualismo, "la situación argentina parece marcada por un extendido eclecticismo que hace que en un mismo autor las líneas de diagnóstico y respuesta puedan seguir conjunta y sucesivamente argumentaciones derivadas de la primera matriz o de la segunda"²¹. Sin embargo, la postura de Cané respecto del Ateneo pertenece a un posicionamiento propio del 'espiritualismo estetizante'²².

16 Ver Paula Bruno: "Empresas civilizadoras", *Paul Groussac. Un estratega intelectual* (Buenos Aires: FCE, 2005), pp. 73-84; Terán: "El lamento de Cané"; Devoto: "Contextos. El nacionalismo...".

17 Paula Bruno: "Empresas civilizadoras".

18 Devoto: "Contextos. El nacionalismo...", pp. 32-33.

19 Terán: "El lamento de Cané", p. 63.

20 Ídem.

21 Devoto: "Contextos. El nacionalismo...", p. 44.

22 El espiritualismo remite a parte del ideario wagneriano y, quizá, algunas de sus reservas frente al positivismo puedan ser paralelas a las críticas del idealismo italiano (tanto en su vertiente inspirada en las ideas románticas como en la inspirada en las ideas crocianas). Cf. Enrico Fubini: *L'estetica musicale dall' antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi* (Turín: Einaudi, 1976) [tr. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza), 2da. ed., 4ta reimp., 1993, pp. 307-315 y 374-379].

Desde ese posicionamiento²³ se pretendía atacar al “materialismo moral”, al enriquecimiento económico que corrompía a la sociedad. La sociedad de Buenos Aires, para estos intelectuales, estaba en decadencia, habitaba en una “ciudad fenicia”. Las tradiciones perdidas y el ascenso de sectores sociales a los espacios anteriormente exclusivos de la elite se combatieron con una estrategia argumentativa que oponía valores económicos y espirituales, y separaba también lo económico de los valores patrióticos. Se combatía “democracia” con “aristocracia” y se configuraba una propuesta de construcción de la nacionalidad sobre valores de la “cultura estética” que garantizarían su implementación. Para Cané, “cultura estética” implicaba las nociones clásicas de belleza y armonía, traducidas a la vida social como orden armonioso y jerárquico²⁴.

Cabe aclarar que la preocupación por el “materialismo moral” no era excluyente de la elite intelectual local sino que era una cuestión que atravesaba también los discursos de intelectuales inmigrantes²⁵. Por ejemplo, el napolitano Giacomo De Zerbi, director de la revista *El Mundo del Arte*, proponía que con su publicación “eliminaremos el arte que se ha apropiado el título de materialista”²⁶, y caracterizó aquel tiempo como una

[...] época nefasta para Argentina, [...] el derroche y el despilfarro estaban en la sangre de todos; [...] época nefasta en que el dinero prodigado era tirado, esparcido al viento; en la que el delirio de las grandezas había invadido todo; en la que gobierno y municipio, hombres públicos y privados, bancos y comercios se dieron a la loca danza de los millones, el obsceno *can-can* de la especulación sin base y sin apoyo²⁷.

23 Se entiende aquí posicionamiento del modo en que lo define Arnoux como el lugar que ocupa el enunciador en el campo discursivo, conformado por las distintas formaciones discursivas vigentes y en pugna. Desde un punto de vista foucaultiano sentencia: “estas [opciones que realiza el enunciador] pueden ser exhibidas concientemente como marcas de identidad pero, en general, están reguladas por la formación discursiva”. Arnoux: “Los comentarios periodísticos...”.

24 Terán: “El lamento de Cané”.

25 Ver José Ignacio Weber: “Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo”, *AdVersus. Revista de semiótica* (Buenos Aires, Año 8, N° 21, 2011), pp. 101-124.

26 “Cuatro palabras de presentación”, *El Mundo del Arte* (Buenos Aires, Año 1, N° 1, 5-XI-1891), p. 4.

27 Texto original: “[...] epoca nefasta per l’Argentina, nella quale parve che lo sciupio e lo sperpero fossero nel sangue di ognuno; nella quale era una gara di follie senza nome, di inconsideratezze inqualificabili, di sregolatezze senza paragoni; nell’epoca nefasta in cui il danaro era profuso, gettato, sparso al vento; in cui il delirio delle grandezze aveva invaso tutti; in cui governo e municipio, uomini pubblici e privati, banchi e commercio si dettero a ballare la pazza ridda dei milioni, l’osceno can-can della speculazione senza base e senza appoggio; anche la città nuova, che era fiorentissima, rilasciò travolgere nel vortice folle e anch’essa ne pagò caramente le conseguenze”. Giacomo De Zerbi: “Dalle Rive del Plata. Le città argentine. La Plata”, *Nature ed Arte* (Milán/ Roma, Año VI, Tomo I, N° 9, 1896), pp. 778-82.

El Festival Wagner y los conciertos del Ateneo

En la temporada estival de 1894 y 1895 Williams organizó de la mano del Ateneo cuatro conciertos orquestales en el Teatro de la Ópera, la sala más importante de aquellos años: el Festival Wagner, el 22 de octubre de 1894; otro cuyo beneficio fue para las víctimas del terremoto de San Juan y La Rioja de aquel año, el 25 de noviembre; el tercero a beneficio de las víctimas de la Revolución del Perú, el 22 de abril de 1895; y el último, el primero de mayo del mismo año²⁸.

Estos conciertos tuvieron lugar en un momento particular en lo que respecta a la historia de los conciertos orquestales en la ciudad de Buenos Aires, principalmente por la recepción en la crítica musical. En el contexto de modernización propuesto por la Generación del 80, la intelectualidad crítica convirtió a la música sinfónica en depositaria de sus expectativas artísticas. Tales expectativas se manifestaron en estrategias relacionadas con la denostación de las pautas de consumo de la ópera y la delineación de un nuevo oyente con las competencias y disposición necesarias para la escucha de música sinfónica²⁹.

¿Qué significa en aquel contexto que Williams haya decidido comenzar el ciclo de conciertos con uno dedicado exclusivamente a Wagner? Como señala Pasolini, los intelectuales argentinos desde 1880 hasta bien entrado el siglo xx

28 Los programas fueron los siguientes: Festival Wagner (Teatro de la Ópera, 22-X-1894): 1. Obertura de *Tannhäuser*; 2. Preludio de *Tristán e Isolda*; 3. Preludio del 3er acto, Valse y Cortejo de *Los Maestros Cantores*; 4. Marcha de *Tannhäuser* / 5. Idilio de *Sigfrido*; 6. Introducción al 3er acto de *Lohengrin*; 7. “Cabalgata de las Valquirias” de *La Valquiria*.

Segundo concierto (Teatro de la Ópera, 25-XI-1894): 1. *Sinfonía n° 6*, “Pastoral”, Beethoven / 2. *Le Rouet d’Omphale*, Saint-Saëns; 3. Nocturno de *La Navarraise*, Jules Massenet; 4. Marcha de *La Damnation de Faust*, Berlioz; 5. Idilio de *Sigfrido*, Wagner / 6. Introducción al 3er acto de *Lohengrin*, Wagner; 7. “Encantamiento del Viernes Santo” de *Parsifal*, Wagner; 8. “Cabalgata de las Valquirias” de *La Valquiria*, Wagner.

Tercer concierto (Teatro de la Ópera, 22-IV-1895): 1. *Sinfonía italiana*, Mendelssohn / 2. *Dos melodías elegíacas* (a. “Pena de amor”; b. “La Primavera”), Edvard Grieg (Para instrumentos de cuerda); 3. a. “Menuet des folles” de *La Damnation de Faust*, Berlioz; b. *Canto de la tarde*, Schumann (Orq: Saint-Saëns); c. *La hilandera*, Mendelssohn (Orq: Guiraud); 4. *Joyeuse marche*, Emmanuel Chabrier / 5. *Phaëton*, Saint-Saëns; 6. Muerte de Isolda de *Tristán e Isolda*, Wagner; 7. *España. Rapsodia para orquesta*, E. Chabrier.

Cuarto concierto (Teatro de la Ópera, 1-V-1895): 1. Obertura de *El holandés errante*, Wagner; 2. *Sinfonía en La Mayor*, n° 7, Beethoven / 3. *Sigurd Jorsalfar* (a. preludio “En el palacio real”, b. intermezzo “El sueño de Borghild”, c. “Marcha solemne”), E. Grieg (Trozos compuestos para el drama homónimo de Björnson); 4. a. *Kol Niderei*, Max Bruch (para violonchelo: C. Marchal y orquesta); b. *Danse des Elfes*, D. Popper (violonchelo: C. Marchal); 5. “Despedida de Wolan” y “Encantamiento del fuego” de *La Valquiria*, Wagner / 6. *Danzas noruegas*, E. Grieg; 7. “Marcha húngara” de *La Damnation de Faust*, Berlioz.

Para más detalle sobre estos conciertos ver: José Ignacio Weber: “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, en Silvina Luz Mansilla (dir.), *Prensa, música y sociedad. Debates musicales en diarios y revistas de la Argentina (1849-1968)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012, pp. 61-100).

29 Ver José Ignacio Weber: “Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires”, *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología* (Buenos Aires: EDUCA, 2009), CDRom, pp. 148-164; y Weber: “¿Ópera o música sinfónica?...”.

fueron wagnerianos (con toda la vaguedad y ambigüedad que ser wagneriano implicaba). La música de Wagner significaba para ellos el establecimiento de una jerarquía en la distinción, a la vez que su justa apreciación correspondía a quienes eran “iniciados” en “los misterios del arte”³⁰. En esta línea se ubicaban, como señala Pasolini, desde Ernesto Quesada hasta Juan Agustín García. La significativa excepción de este grupo era Paul Groussac. Significativa en tanto el intelectual francés tenía una estrecha y fructífera relación con Alberto Williams, de la que resultarían en aquellos años, por ejemplo, los conciertos de la Biblioteca. Sin embargo, la influencia de Groussac sobre el compositor parecería haber quedado de lado a la hora de organizar este concierto cuya programación respondía enteramente a los intereses estéticos del Ateneo. A pesar de ello, la crítica de Groussac de los conciertos fue muy buena y en ellas aprovechó para cargar sobre las espaldas de Williams la responsabilidad de emprender la programación de conciertos orquestales regulares en la ciudad³¹.

A comienzos de la década de 1880, Cané tenía una valoración de Wagner en sintonía con la de muchos de sus contemporáneos en Buenos Aires y, podría decirse también, con el resto de su pensamiento político-cultural. Para él, “nadie que conozca aun superficialmente el movimiento intelectual de nuestro siglo, ignorará el papel preponderante de Wagner en lo que propiamente se llama la música moderna / [...] despreciar a Wagner! Eso ultrapasa todas mis ideas sobre la infinita fatuidad humana”. Wagner era “el más ilustre de los contemporáneos [] la gloria menos discutible de la segunda mitad de nuestro siglo”³². Cané tenía una mirada romántica del arte musical, lo ubicaba en la posición más alta de las expresiones estéticas. Decía en su libro *En viaje*, desde París:

[...] el mármol y el lienzo son inferiores a la música, que abre horizontes infinitos, dibuja catedrales medievales, envuelve en nubes de blanca luz sideral, lleva en sus ondas invisibles mujeres de una belleza soñada, os convierte en héroes, trae lágrimas a los ojos, pensamientos serenos al cerebro, recorre, en fin, la fama entera e infinita de la imaginación...³³.

Sin embargo, entendía que la música tenía una responsabilidad sobre el hombre moderno por lo que debía adaptarse a las nuevas exigencias intelectuales y espirituales. Asimismo, tenía una postura elitista y aristocrática, y reservaba a Wagner la encarnación de su ideal musical. Pueden leerse en las líneas que siguen, escritas hacia 1883, varios de los tópicos y elementos argumentales que aparecerían en la carta abierta sobre el Festival Wagner once años después:

[...] habiendo amado la música con locura, arriba de todas las artes, la costumbre de oír, gozar y juzgar [...] me han colocado en una situación de espíritu especial [...]. Parece que esa situación me es común con la de un

30 Pasolini: “La ópera y el circo...”, p. 236.

31 Weber: “¿Ópera o música sinfónica?...”.

32 Miguel Cané: “Wagneriana”, *Charlas literarias* (Buenos Aires: Sceaux, 1885), pp. 109-110.

33 Miguel Cané: *En viaje*, (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005), p. 42.

gran número de *gens du monde* que se han encontrado en las condiciones generales dentro de las que se han desenvuelto mis gustos artísticos / [...] Cuando las otras artes se modelan bajo las necesidades intelectuales del espíritu moderno, ¿por qué ha de quedar estacionaria precisamente aquella cuyo objetivo radica en las clases cultas y por lo tanto las más susceptibles de variación? / [...] ¿Qué buscamos en la música? [...] me refiero al grupo de hombres [...] para quienes se escribe y se debe escribir música, sostengo que en esa región intelectual se busca en la música [...] el idealismo puro, el placer moral soberano, despojado de todos los elementos turbios que son el cortejo de la impresión del drama [...] pedimos hoy [...] a la música] una impresión de armonía, que subyugue y venza, que atraiga y domine, algo arriba de la trivialidad cansadora que nos rodea, y cuyo círculo se extiende cada día. / La música, pues, para continuar manteniendo su puesto entre las otras artes, su predominio, si se quiere, necesita cambiar sus caracteres de expresión, adaptando su nueva forma a las necesidades del momento, al corte intelectual del modo humano presente. Es esa la tentativa general de Wagner [...]³⁴

La lectura de Cané sobre la música de Wagner es el resultado de la particular configuración de su pertenencia cultural en la Argentina de fin de siglo. Contrariamente al marcado elitismo de su valoración, en Estados Unidos entre 1870 y 1900 la obra de Wagner y la imagen del compositor encarnaron una serie de valores que los críticos norteamericanos juzgaron como democráticos. Explica Burton W. Peretti que el paradigma político democrático, piedra angular de la cultura estadounidense, proveía una estructura en la cual plantear la disputa sobre Wagner. La cuestión acerca de si Wagner era una fuerza que tiende a la democracia o no fue plasmada en 1888 por Walt Whitman y tuvo vigencia durante los siguientes quince años³⁵. Con anterioridad a la Primera Guerra Mundial, momento en el cual las valoraciones hacia los productos de la cultura germánica se alteran radicalmente en Estados Unidos, primaron dos argumentos fundamentales que defendían el potencial democrático de la música wagneriana. El primero sostenía la capacidad de la ópera de Wagner para entretener a las masas democráticas, cuya evidencia fuera de los textos críticos se ve en la primacía de Wagner en las programaciones de los teatros³⁶. El otro tenía que ver con la caracterización del propio Wagner como el producto de una exitosa historia de estilo americano, esto es, que era visto como un arquetipo del carácter norteamericano: voluntarioso, optimista, masculino, líder (en sentido militarista) y un emprendedor cultural (*cultural entrepreneur*). Estos valores

34 Cané: “Wagneriana”, pp. 109, 120 y 122.

35 Burton W. Peretti: “Democratic Leitmotifs in the American Reception of Wagner”, *19th-Century Music*, Vol. 13, N° 1 (verano, 1989), pp. 28-38.

36 De modo opuesto a lo que ocurría en los teatros de Buenos Aires, el Metropolitan Opera de Nueva York programó entre 1884 y 1891 solo óperas en alemán, sobre todo Wagner. De allí que una gran parte del público neoyorquino haya estado familiarizado con su obra y desconocía, notablemente, otros compositores como Verdi. Peretti: “Democratic Leitmotifs...”, p. 32.

reflejan algo de la modernidad capitalista e imperialista. En Buenos Aires, en cambio, en la imagen de Wagner persistía la valoración romántica de la figura del genio.

Los detractores de la lectura democrática de Wagner en Estados Unidos sí se parecen a Cané. Peretti señala que los estadounidenses más conservadores (“Whigs”) consideraban de gusto aristocrático e inapropiada para las masas a la música de Wagner. Barrett Wendell, un profesor de literatura de Harvard, sostuvo en 1891 que Wagner serviría a los educadores para comprender y controlar las masas incultas de trabajadores³⁷.

Miguel Cané, el Festival Wagner y el discurso esteticista

Se entiende aquí que en la recepción de Cané del Festival Wagner puede leerse su postura ideológica y de acción: el espiritualismo esteticista y el lugar central que otorgaba al Ateneo en la cultura porteña en vistas de un programa estético contra el ‘materialismo moral’, fundamental para la educación de la elite social como público.

A los dos días del concierto, *La Nación* publicó la carta abierta en la que Cané dio a conocer su crítica. La aproximación a (I) la instancia subjetiva, (II) los modos de apropiación de las posibilidades genéricas y (III) el estudio de las herramientas argumentales de este texto permite ver la forma en que se construía, en el discurso, su visión de la realidad. El texto, que se reproduce completo en el anexo al final del trabajo, sirve para mostrar cómo definía y defendía Cané su posición en el ámbito público desde la tribuna periodística. De esta forma, el análisis en profundidad de un enunciado y su situación de comunicación prueba ser de provecho a la hora de establecer relaciones que vinculan un hecho cultural relevante, como lo fue el Festival Wagner, con su contexto de producción y recepción. Y, del mismo modo, ofrece la posibilidad de descubrir e interpretar las preocupaciones que dieron origen a aquella actividad musical desde el estudio de los metadiscursos que la tuvieron como objeto. Asimismo, provee de una serie de conceptos, tipos de apropiación, líneas de argumentación que facilitan la comparación con otros textos de Cané y de otros autores de la época, y que son los supuestos de la matriz ideológica a través de la cual aquellos sujetos ordenaron sus experiencias y proyectaron sus expectativas.

I. Cuando se presta atención a la instancia subjetiva del enunciado analizado y sus relaciones, emergen particularidades interesantes que revelan algunos pasajes de especial importancia³⁸. Estos lugares están marcados por el modo en que aparece el centro de la enunciación, el lugar desde la cual se

37 Ídem, p. 36.

38 Hacer foco en el enunciado como unidad de análisis implica centrarse en las relaciones autónomas del lenguaje, esto es, considerarlo fuera de la situación de comunicación, desatendiendo a los aspectos exteriores al texto (y algunos de los interiores). María Isabel Filinich: *La enunciación* (Buenos Aires: Eudeba, 1998), p. 12; y Dominique Maingueneau: “¿‘Situación de enunciación’ o ‘situación de comunicación’?”, *Discurso.org*, 5 (2004), pp. 1-10.

organiza, que no permanece inmutable sino que existen cambios en la superficie del discurso.

Apenas comenzado el texto, conocemos a los sujetos: el 'yo' (quien firma) y el alocutario, Calixto Oyuela. La relación entre ellos es caracterizada como de afecto y amistad. El enunciador menciona al 'tú' no solo como miembro, "presidente nato" del Ateneo (Oyuela había sido el primer presidente de la asociación y ya no ejercía esa función), sino también, como "su encarnación". En cambio, no establece ninguna relación directa entre la primera persona y el referente del cual se habla, es decir, no dice cuál es su relación con el Ateneo. Aunque Miguel Cané era un miembro activo, incluso había integrado su comisión directiva³⁹. Como se verá más adelante, esta omisión permite la institución de un punto de vista imparcial y externo a la hora de juzgar la producción de la asociación.

Así, el texto alterna entre pasajes en los cuales la primera persona se revela fuertemente como la fuente evaluativa y otros en los que se 'borra' escondiendo la subjetividad de los juicios⁴⁰. Son justamente estos últimos, donde utiliza una narración impersonal y emplea el presente atemporal, en los que se pretende una enunciación más 'neutra' u 'objetiva', los pasajes que dejan entrever los supuestos más fuertes con los que el enunciador evalúa las experiencias del Ateneo y la vida cultural porteña:

- 1) "el Ateneo da a la inteligencia el pan que necesita, en un país donde el desarrollo invasor del estómago toma proporciones alarmantes";
- 2) "en estas cosas del arte la experiencia ajena no engendra el poder creador";
- 3) "se puede nacer con disposiciones artísticas, pero éstas no pueden desenvolverse sino en un ambiente simpático y consciente";
- 4) "hay que pasar por las angustias de la iniciación para formar el gusto y llegar a hacer artistas, educando al público que ha de juzgarlas".

La carta se ocupa en colocar, a través de un ejercicio de memoria, el emprendimiento de Williams y el Ateneo en una sucesión de logros, estableciendo de esta forma un ordenamiento especial del espacio de experiencias pasadas. De tal modo, a través de una lógica progresiva, ese recorrido marcaba cuál era el horizonte de expectativas, el futuro moderno que esperaba Cané para Buenos Aires. Para ver esto es necesario reponer, desde un punto de vista sociológico e histórico, las condiciones que dan origen y sustento al texto y lo vuelven

39 Cané fue vicepresidente de la asociación y colaboró en sus proyectos. Malosetti Costa: *Los primeros modernos*, pp. 353.

40 La menor recurrencia a la primera persona no implica que la instancia subjetiva desaparezca. Contrariamente, el enunciador deja su huella en apreciaciones y adjetivaciones, subjetivemas que lo muestran como la fuente evaluativa. Como afirma Kerbrat Orecchioni, la localización de estos subjetivemas se debe principalmente a la intuición del analista. Catherine Kerbrat Orecchioni: *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* (París: Armand Colin, 1980) [tr. Galdys Anfora y Emma Gregores, *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial, 1997], p. 92.

inteligible 'desde afuera'. Es decir, analizar la situación de comunicación⁴¹.

II. La carta abierta de Cané tenía la finalidad de opinar sobre el concierto y sobre el Ateneo. Este hecho, algo obvio y trivial, es la activación del poderoso mecanismo cultural de la publicística. Llamar la atención de los lectores sobre el evento de la noche anterior y la historia de la institución es instalar el tema públicamente y propiciar la discusión.

En general, la crítica musical conlleva la instauración de los participantes de la situación discursiva como 'público', 'audiencia' o 'espectadores'; podrían caracterizarse como consumidores o potenciales consumidores de producciones culturales con una diferenciación en su estatus que distingue a los interlocutores. La crítica supone que uno de los miembros de ese público es competente ("iniciado" como se solía decir entonces) para hablar al resto sobre sus reflexiones acerca de la producción cultural. De esta manera, hay en el discurso crítico dos estatus. Por un lado, el de un público general que participa como alocutario (aunque, como se verá, no es tan general sino que el interlocutor que se construye en este caso tiene determinadas características sociológicas). Por otro, el del crítico, que posee un conjunto de saberes que le otorgan el derecho a evaluar la producción cultural y hacer públicos esos juicios (en la época, cuando el crítico de turno no era un crítico profesional, solían darse cuenta de 'las credenciales' que le daban ese estatus de 'conocedor': hacia fines del siglo XIX esto implicaba principalmente haber viajado por Europa y en algunos casos Estados Unidos).

En la carta, el alocutario aparece como un individuo, Calixto Oyuela, que representa a toda una institución, el Ateneo –de ahí que la segunda persona aparezca alternadamente en singular o plural. Sin embargo, dada las características del medio que soporta al texto, uno de los diarios de mayor tirada de la época, este alocutario explicitado es una estrategia propia de la escenografía propuesta, la carta, pero en realidad los lectores exceden a Oyuela y los miembros del Ateneo. Precisamente la elección de la forma epistolar abierta al público en general le sirve al enunciador para desarrollar la labor crítica fuera del género de la columna crítica en sí. Para un crítico ocasional, como lo era Cané, proporcionaba un medio ideal⁴².

En los interlocutores típicos de la conversación epistolar se esconde, entonces, un alocutario más amplio del que queda explícito en el texto. Lo

41 Maingueneau: "¿'Situación de enunciación'...".

42 Ídem. El teórico distingue, al interior del enunciado, entre: un marco escénico (compuesto por una escena englobante y una escena genérica), y una escenografía que el texto despliega como estrategia discursiva. En este caso, la escena englobante es el discurso crítico, aquel que emite juicios evaluativos y valorativos. La escena genérica es la crítica periodística, algunas de cuyas características devienen del medio que las soporta, como su carácter público y la posibilidad de ser respondidas en forma diferida. Este marco escénico es sostenido por la escenografía que proporciona la carta abierta dirigida a Calixto Oyuela en su calidad de representante del Ateneo, reforzada por el título agregado por el editor: "Carta del Sr. Cané".

que habría en común entre estos interlocutores es el acceso al consumo de determinados bienes culturales como se revela en la apelación a la ‘escena convalidada’ del viaje a Europa, que interpela a aquella porción de la sociedad que vivenció, o estaba en su horizonte vivenciar, aquel ‘rito’ cultural de fin de siglo. Por ello, la escena de enunciación se sostiene sobre una *ethicidad* que involucra: un mundo *ethico* (un conjunto de representaciones sociales) y un garante (que lo encarna y lo pone a disposición del intérprete para su adhesión o incorporación)⁴³.

La riqueza del concepto de *ethos* radica, como sostiene Maingueneau, en que puede ser utilizado más allá del estudio de la argumentación, serviría además para estudiar un proceso que entiende como más abarcador: la adhesión a cierto posicionamiento. El *ethos* es el vínculo entre cuerpo y discurso; es una forma de comprender la subjetividad y la imagen que proyecta sobre el enunciado. El texto posee una voz particular que con cierto tono ‘certifica lo que es dicho’. Esta consideración del *ethos* permite ver en el hablante no solo su dimensión verbal sino también adjudicarle rasgos psicológicos, ‘carácter’, y una presencia física, ‘corporalidad’.

El *ethos* que Cané construyó en esta carta abierta es diferente, por ejemplo, del que había construido en el artículo de 1883, “Wagneriana”. En aquel caso necesitó justificar sus conocimientos musicales:

Una confesión previa: no conozco una nota de música, aunque, cuando la fantasía me viene, hago difícil ese descubrimiento por el gran número de locuciones técnicas y apropiadas que empleo. Además, como he oído una cantidad de música imponderable y he vivido siempre al lado de gentes del oficio, sé denominar científicamente los fenómenos musicales que observo, lo que me sirve para sentar plaza de verdadero diletante, gracias a mi oído, que lo tengo fino, nervioso, educado por la audición constante. En una palabra, me pasa como a Sarmiento con la lengua de Virgilio: no sé latín, pero sé latines⁴⁴.

Describía en esa oportunidad los pormenores de su recorrido personal por la obra de Wagner, deteniéndose particularmente en los lugares e intérpretes. No conoció Bayreuth pero dice que el mejor lugar donde lo escuchó fue la Ópera Imperial de Viena, “[...] la escena cosmopolita, única en la que, en la misma semana, se ven desfilar las producciones notables de las tres grandes escuelas musicales del mundo, la alemana, la italiana y la francesa”. Allí escuchó a Wagner interpretado por Richter, “no una, sino muchas veces”⁴⁵.

43 El *ethos* es una noción de la retórica (aristotélica) que refiere a la construcción discursiva de una imagen del hablante, mentada para la interacción e influencia sobre el otro y que representa comportamientos evaluados (y aceptados) socialmente. Dominique Maingueneau: “Problèmes d’ethos”, *Pratiques*, 113/114 (2002), pp. 55-67.

44 Cané: “Wagneriana”, p. 108.

45 Ídem, p. 112.

En la carta abierta, no se detiene en sus 'credenciales musicales' pero apela en sus referencias a un mismo mundo *ethico*. Da cuenta de un sujeto sensible, envuelto en una relación de amistad con su alocutario, de cercanía y confianza, que disfruta del arte y de reflexionar y hablar sobre él. Pero también el *ethos* se manifiesta de manera indirecta, quizá los momentos más reveladores sobre el mundo *ethico* y sus representaciones: la manera de estar en el mundo que supone su postura *ethica*. Así es que en las metáforas y alusiones aparecen representados los valores, juicios y vivencias⁴⁶. Lo mismo sucede con la utilización de expresiones en francés y la cuidada selección de nombres de artistas y su colocación en diferentes órdenes (que reflejan el canon de la época), lo que demuestra una valoración de un mundo *ethico* propia de un determinado sector social.

Estos lugares del discurso que van revelando el *ethos*, intersecados por un *ethos* prediscursivo (generado por otras situaciones enunciativas que el intérprete pueda haber experimentado), dan cuenta de la referencia a una serie de estereotipos activados en el texto (con el fin de persuadir o buscar adhesiones en el público) que representan al espiritualismo estetizante. Ese mundo *ethico* incorpora a aquellos destinatarios que, al igual que el garante, entienden que el arte y la belleza son formadores, educadores y ponen un coto al 'materialismo moral' (para aquellas clases que tienen acceso a ciertos bienes culturales). Para Terán el proyecto pedagógico de Cané buscaba

[...] educar a los educadores, esto es, a la elite: dicho proyecto debe prescindir tanto del 'sombrio dogma católico' como del 'árido principio del utilitarismo', y ser sustituido por 'la adoración por la belleza estética' [... Cané] contraponía [...] 'las bellas artes, letras, pintura, poesía, música', a quienes hablan de 'cupones, de sheckes, de empréstitos, cotizaciones, fondos públicos', y reeditaba de tal modo la antinomia romántica entre lo útil y lo bello⁴⁷.

Sin embargo, existe una distancia entre el *ethos* que el texto pretende elaborar (aquella representación de sí mismo que el locutor intenta controlar) y el *ethos* que efectivamente los destinatarios perciben. Esa diferencia es la que motiva las posteriores adhesiones y polémicas. Enrique Frexas, crítico musical del diario *La Nación*, escribió algunos días después: "Tiene, pues, razón el Dr. Miguel Cané: asistimos al verdadero nacimiento de los conciertos sinfónicos en Buenos Aires. Al Ateneo corresponderá siempre esta gloria"⁴⁸. Pero también tendría una fuerte oposición que llegaría desde la revista *El Mundo del Arte*:

46 Vg.: "sonrisas más o menos espirituales", "dando a la inteligencia el pan que necesita, sobre todo en un país donde el desarrollo invasor del estómago toma proporciones alarmantes", la mención del viaje a Europa y las dificultades de la iniciación en el arte y la "formación del gusto".

47 Terán: "El lamento de Cané", pp. 78-79.

48 Enrique Frexas: "De Fiesta en Fiesta. Ateneo. El nuevo concierto sinfónico", *La Nación* (2-XI-1894), p. 6.

Siendo éste un periódico puramente dedicado a lo que se relaciona con el arte, sin mezquinos intereses y con el propósito de hacer justicia en todas sus fases a los que de ella se hacen acreedores, le incumbe pues el deber de corregir una falta que se está cometiendo, la que pertenece a algunos de los principales diarios de esta capital, y la que se refiere a lo que vienen anunciando, de que al *Ateneo* se le debe reconocer la iniciativa o el *nacimiento* de los *conciertos sinfónicos* entre nosotros. / Aseverando tal cosa, los que lo dicho han escrito, han puesto en evidencia el tener un poco frágil la memoria, o han pecado de ligereza⁴⁹.

Este acercamiento al *ethos* como lo entiende Maingeneau intenta comprender los fundamentos de cierta adhesión o incorporación de los lectores a las posiciones del sujeto que enuncia. Por ende, no reemplaza al análisis de la argumentación, ya que uno se refiere al comportamiento, a la empatía entre los participantes y el otro intenta comprender el modo en que se sostiene y organiza el texto con el fin de persuadir a los otros.

III. ¿Cómo se organiza el discurso para crear adhesión en el auditorio y moverlo a la acción? El texto de Cané pertenece al género epidíctico. Para Perelman este es un género central de la retórica, “pues su papel es intensificar la adhesión a valores, sin los cuales el discurso que pretende llegar a la acción no podría encontrar un punto de apoyo para conmover y mover a sus auditores”⁵⁰. Este género invita al auditor a una acción mediada, es decir, se orienta a la educación del público para disponer su acción en el momento apropiado. La transmisión de los valores estéticos al conjunto de la elite es el fin que impulsa a Cané a hablar sobre el concierto del Ateneo. Buscaba convencer a su auditorio de que el estado del desarrollo cultural en el país no era el ideal y que el Ateneo se orientaba hacia su promoción, por ende, era la vía indicada para su fomento. También ubicaba el concierto en una serie ininterrumpida de logros o avances de la institución. En definitiva, transmitía la idea de que Buenos Aires estaba corrompida por el ‘materialismo moral’ y que el cultivo de valores estéticos daría virtud a la sociedad. Esta idea invertía la premisa optimista que sostenía que en el progreso el desarrollo económico era proporcional a la virtud intelectual y moral, por una pesimista, según la cual la riqueza es enemiga de la sociedad y la corrompe⁵¹.

El discurso está dirigido a un público que cumplía con determinados requisitos (ser asiduo consumidor de bienes culturales, ‘iniciado o en iniciación’, de ‘gusto formado o en formación’), en otras palabras, a la elite porteña. Ese es el

49 Veritas: “Las cosas en su lugar. A propósito de los conciertos sinfónicos”, *El Mundo del Arte* (Buenos Aires, Año IV, N° 101, 1894), p. 2-3.

50 Chaïm Perelman: *L’Empire Rhétorique. Rhétorique et Argumentation* (París: J. Vrin, 1977) [tr. Adolfo León Gómez Giraldo, *El imperio retórico. Retórica y argumentación* (Buenos Aires: Norma, 1997), p. 41].

51 Terán: “El lamento de Cané”, p. 53.

auditorio a quien busca persuadir o influir con su argumentación.

Centrado en aquellos pasajes del texto en los cuales el enunciador se oculta, tras el uso del impersonal y el presente atemporal, se ve cuáles son los acuerdos sobre los que el enunciador construye su argumentación⁵². Cané parte de la premisa de que Buenos Aires padece del “desarrollo invasor del estómago”, que es una imagen metafórica que reviste en este caso a dos preocupaciones de la época. Por un lado, la consideración de Buenos Aires como una ‘ciudad fenicia’, abocada a los negocios y no al desarrollo de las artes y ‘la inteligencia’. La metáfora tenía arraigo en la cultura occidental; en palabras de Anacharsis Cloots:

El estómago que deja lugar al cerebro. Avanzando de las regiones hiperbóreas hacia el centro del globo, vemos desaparecer la grosería primitiva, la omnipotencia de la comida, y del trabajo permanente, que labra y embrutece, para encontrar los pueblos ricos, acomodados y felices, que comen menos, y piensan más⁵³.

Por otro lado, remitía a la preocupación por la inmigración y las dificultades que planteaba en el proyecto de creación de la nacionalidad, marcada en la idea de “invasión”. Esta alarma también solía expresarse entonces con metáforas acuíferas: la marea y el aluvión⁵⁴, que dan la sensación de incontenible y avasallante, que se encuentra igualmente en “invasión”.

Estas preocupaciones, y el consecuente esfuerzo por mostrar que la sociedad porteña se encontraba en un estadio del progreso que le permitía cultivar las bellas artes, o por lo menos que se hacía necesario (así como estar a la vanguardia de los avances de la ciencia), se encontraba en otros miembros de esa generación, como se vio anteriormente. El acuerdo se construye sobre una referencia no a lo real sino a lo preferible⁵⁵: el cultivo de la cultura estética y las bellas artes formaría la moral de la clase dirigente. Esta idea se sostiene a su vez sobre el *topos* de la cualidad (“la cualidad [...] es un lugar que favorece

52 Aquellos momentos del texto en los cuales se deja de lado el registro crítico más directo, en el cual el yo (cuerpo del enunciador) describe su percepción y juzga, aparecen las aseveraciones argumentales más significativas. En ellas se utiliza una discursividad historiográfica propia de la historia-relato. Barthes, como señala Ricoeur, sostiene que la historia-relato instala la ilusión referencial: “la ilusión consiste en que el referente supuestamente exterior, fundador, a saber, el tiempo de las *res gestae*, es hipostasiado a expensas del significado, es decir, el sentido que el historiador da a los hechos que relata” (Paul Ricoeur: *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil, 2000) [tr. Agustín Neira, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: FCE, 2004), p. 326]). Así, cuando el enunciador afirma: “anoche se han creado los conciertos sinfónicos en Buenos Aires”, da entidad de hecho a una interpretación; por ello cuando se impugnó lo expuesto en el texto, se lo hizo precisamente sobre esta afirmación.

53 Anacharsis [Juan Bautista Cloots], “Los artistas en la república”, *El Diario* (Buenos Aires, 29-VI-1883). Cit. en Malosetti Costa: *Los primeros modernos*, p. 14.

54 Terán: “El lamento de Cané”, p. 41).

55 Perelman: *El imperio retórico*, p. 45.

la elite más que la masa⁵⁶). Como explica Terán, lo cualitativo, enfrentado a lo cuantitativo, engendra una serie de otras oposiciones: cálculo/aventura, moral/dinero, armonía/exceso, aristocracia/democracia. En palabras de Cané esa “aristocracia quiere decir distinción, delicadeza, tacto exquisito, preparación intelectual para apreciar los tintes vagos en las relaciones de la vida, fuerza moral para elevarse sobre el utilitarismo⁵⁷. Esta aristocracia figurada por Cané, y algunos de sus contemporáneos, se legitimaba (o se legitimaría en tanto que era un programa de acción) sobre la virtud y el intelecto, cualidades que debían ser cultivadas (en el sentido en que no eran heredadas) y extendidas mediante la educación. Este era el programa de Cané para la construcción de un *ethos* de clase. La misión del Ateneo, cuya fundación tuvo un sesgo espiritual (“sonrisas más o menos espirituales”) sería educarla como público.

Avanza Cané sobre otro acuerdo, la necesidad de formar un público crítico para poder tener un desarrollo artístico importante. Dice que “se puede nacer con disposiciones artísticas, pero éstas no pueden desenvolverse sino en un ambiente simpático y consciente” y agrega “hay que pasar [por las angustias de la iniciación]... para llegar a hacer artistas, educando al público que ha de juzgarlas”. Su diagnóstico oscuro, “creo que eso [un ambiente simpático y consciente] nos faltará por mucho tiempo”, queda rodeado de un optimismo que muestra la posibilidad de ‘formar el gusto’ y salir del ‘amateurismo’ (apoyado en la cita de autoridad de Groussac). La vía de formación es, por supuesto, el viaje a Europa: “todos los que, entre nosotros, han formado un poco de gusto, han pasado por las angustias de la iniciación, se han creado arrepentimientos dolorosos para el porvenir, prefiriendo, en su primer viaje a Europa, Bouguereau a Velázquez...”.

El último paso en su argumentación es colocar la más reciente empresa musical del Ateneo entre los logros de la institución: “[...] el triunfo mayor que recuerdo en su género. [...] Anoche se han creado los conciertos sinfónicos en Buenos Aires”. Ciertamente no era la primera iniciativa orquestal del Ateneo, que había realizado en 1893 su primer concurso de composición, en el que resultaron ganadores Héctor Panizza y Edmundo Pallemmaerts, y que culminó con la presentación de las obras premiadas junto a otras de los miembros de la sección musical del Ateneo: Alberto Williams, Julián Aguirre y Clementino Del Ponte⁵⁸. Pero el Festival Wagner llamó más la atención de Cané, por sus

56 Ídem, p. 53.

57 Cané: *En viaje*, p. 326; cit. in Terán: “El lamento de Cané”, p. 61.

58 Las piezas premiadas fueron la *Suite* de Panizza y las *Escenas flamencas* de Edmundo Pallemmaerts. El programa completo fue el siguiente: 1. *Primera obertura de concierto*, Alberto Williams; 2. a) “*Romance sans paroles*”; b) “*Etude Impromptu*”; c) “*Barcarola*”; d) “*Vals concert*”, Héctor Panizza; 3. *Scènes Flamandes*, para orquesta. Edmundo Pallemmaerts (a) *Kermesse*; b) *Lied*; c) *Boerendans*); 4. Sonata para violonchelo y piano, Clementino Del Ponte; a) *Allegro Moderato*, b) *Largo*, c) *Allegro scherzando*, (violonchelo: Carlos Marchal, piano: C. Del Ponte) / 5. *Segunda obertura de concierto*, Alberto Williams; 6. a) “*Romanza en La*”; b) “*Íntimas*” núm. 1 y 2; c) “*Leyenda*”; d) Estudio en Sib; Mazurca en Lab, Julián Aguirre; 7. *Miniaturas* –Suite para orquesta, n° 1, 2, 3, 4, 5, y 6, op. 30, Alberto

consideraciones sobre el músico alemán y porque las obras pertenecían al canon musical europeo y no eran los primeros ensayos sinfónicos de compositores locales. De allí que sea este festival el que motivó su intervención, hasta donde se sabe, única sobre el tema. Sin embargo, mostró sus reservas tanto para con la interpretación como con la respuesta del público a ciertas obras. Es interesante notar nuevamente que Cané se coloca por fuera de quienes organizan el concierto (“no habría tenido la audacia de ustedes”), sin embargo, propuso un programa en el que Williams se basó para el segundo concierto⁵⁹.

Conclusiones

Se ha visto que en la instancia subjetiva el enunciador no se vincula a sí mismo directamente al Ateneo, pretendiendo de esa forma erigirse como un juez imparcial de su producción. Asimismo, en los pasajes de la enunciación que buscan cierta ‘objetividad’, a través del uso del impersonal y el presente atemporal, se encuentran las aseveraciones más reveladoras de su posicionamiento *ethico*.

Cané, si bien escribía sobre música, no era un crítico profesional ni asiduo (como sí lo eran otros miembros de la elite intelectual de su generación, *v.gr.* Paul Groussac). Pero la escenografía montada como estrategia para su crítica, la carta abierta, le permitió desenvolverse cómodamente en el discurso crítico (aunque las represalias le hayan llegado igualmente). Por otro lado, a pesar de que el *ethos* construido en esta ocasión es diferente al del artículo “Wagneriana”, como se mostró, el mundo *ethico* de ambos textos permanece. La condición de “iniciado”, de “conocedor”, de haber recorrido el mundo (Europa), habilitan su sensibilidad para opinar y enjuiciar una producción musical: lo convierten en garante.

Estas consideraciones permitieron poner en evidencia que el texto apela recurrentemente a conceptos y oposiciones propias de una matriz estetizante. Tanto la configuración *ethica* del enunciador como el planeamiento argumental responden a esta formación: un *ethos* construido sobre la inasible categoría del gusto y los rituales de iniciación; un mundo *ethico* que contempla una variedad de experiencias estéticas, juicios y citas de autoridad; y acuerdos sobre la necesidad de educar a la elite como público. Si bien las oposiciones no siempre se explicitan, es posible reconstruir algunas: cerebro/estómago; buen gusto/vulgaridad; iniciación/ignorancia; espiritual/material. En el fondo ideológico de estos conceptos aparecen otras oposiciones: cualidad/cantidad; cultura/economía; aristocracia/democracia. Esto permite comprender que la matriz estetizante es en definitiva en el caso de Cané de ideología aristocrática. Desde esta matriz estetizante y de corte aristocrático, Cané intentaba ubicar en el centro de la cultura porteña al Ateneo, que para él sería la institución encargada de educar a la elite dirigente.

Williams. Para más información sobre este concierto ver Weber: “¿Ópera o música sinfónica?...”.

59 Ver nota n° 28.

Anexo

Miguel Cané: "Ateneo. Ecos del Festival Wagner. Carta del Sr. Miguel Cané", La Nación (Buenos Aires, 24/X/1894)

Sr. Dr. Calixto Oyuela. –Mi estimado amigo: Ud. será siempre a mis ojos el presidente nato del Ateneo, su encarnación viva y simpática. Por eso, en cada buen momento de la institución, en Ud. pienso y a Ud. me dirijo.

El objeto del Ateneo, nacido entre sonrisas más o menos espirituales, fue fomentar el cultivo de las bellas artes en nuestra tierra, dando a la inteligencia el pan que necesita, sobre todo en un país donde el desarrollo invasor del estómago toma proporciones alarmantes. ¿Cómo ha cumplido el Ateneo su misión en poco más de un año que lleva de existencia? En letras, a más de las conferencias públicas a que ha invitado, algunas de ellas brillantísimas, a más de la feliz hospitalidad que dio al que Lucio López llamó cariñosamente joven heleno y que es para mí un portento de temprano buen gusto, de alta inteligencia y de cumplida conciencia literaria, a Enrique Rodríguez Larreta, el Ateneo prepara su edición de "escritores argentinos", que será título de honor para las letras nacionales.

En pintura, ha hecho el primer salón anual, una exhibición completa de las obras de un artista argentino muerto en plena juventud, y en breve abrirá su segundo salón. Aquí las sonrisas reaparecerán y tal vez un tanto justificadas. Pero, no importa; sonreiremos durante cincuenta años, un siglo, si es necesario, porque en estas cosas de arte, la experiencia ajena no engendra, por desgracia, el poder creador. Es ya mucho que haya entre nosotros jóvenes que sospechen la armonía de los colores, el orden de la composición, la sobriedad de las líneas, sin tener la incomparable escuela de los modelos que ostentan a millares los museos de Europa. Se puede nacer con disposiciones artísticas, pero éstas no pueden desenvolverse sino en un ambiente simpático y consciente. Creo que eso nos faltará por mucho tiempo; todos los que, entre nosotros, han formado un poco de gusto, han pasado por las angustias de la iniciación, se han creado arrepentimientos dolorosos para el porvenir, prefiriendo, en su primer viaje a Europa, Bouguereau a Velázquez, Cabanis a Frans Hals o Carolus Duran a Rembrandt. "Estaban en primer año", como decía Groussac de un *amateur* que es hoy juez de exquisito gusto. Hay que pasar pues primero, por el segundo, por todos los años necesarios, para llegar a hacer artistas, educando al público que ha de juzgarlas. Adelante, pues; si en el próximo salón algunos paisajes tienen el armonioso tinte de la col verde, si algunas figuras son obleas recortadas sobre la tela o si las hojas se asfixian por falta de aire, sin *raccourcis* que meten miedo, adelante siempre, imperturbables; ya irán tomando relieve el aire bendecido, el que robó Velázquez al cielo para dar vida, aplomo y soltura a sus *bonhommes*.

En música, el festival de anoche es el triunfo mayor que recuerdo en

su género. Desde luego, yo no habría tenido la audacia de ustedes [por los organizadores del Ateneo], plenamente justificada por el éxito. Fuera de Alemania –y rara vez– jamás he oído un concierto sinfónico exclusivamente compuesto de obras de Wagner. Las he oído en Italia, en París, en Madrid, en Londres y en Estocolmo. En todas partes se mezcla ese alimento substancial con [... ilegible] más ligeros, que por otra parte hacen valer el mérito de las primeras. Ustedes han tentado un golpe recio y lo han dado sonoro y contundente, salvando la obra del porvenir.

Anoche se han creado los conciertos sinfónicos en Buenos Aires. En gran parte debe ese éxito a la perseverancia y preparación del Sr. Williams que, *pour son coup d'essai, a fait un coup de maitre* [para su primer intento, fue un golpe maestro]. Yo que he visto a maestros envejecidos con la batuta en la mano, fracasar ante ciertas páginas de Wagner, me he quedado asombrado de la inteligencia de ese joven, que, guiando una orquesta, si bien excelente, sin la cohesión del hábito, sin la regimentación de línea que da una larga campaña, ha llenado su cometido de una manera honorabilísima.

Es exacto, en algunos momentos ha faltado brío, lo que llama la atención si se tiene en cuenta la buena voluntad, el entusiasmo que reflejaban los rostros de los ejecutantes. A mi juicio, una de las razones, es no haber cerrado la parte alta de aquel inmenso escenario. Ese enorme espacio vacío tragaba la sonoridad en los momentos de finura. La segunda, es que no me figuro bien a Williams, en los ensayos, con el cuello empapado, el pelo de punta y los ojos echando chispas, vociferando: canì! assassini! siete turchi! y otras amenidades que en el dulce lenguaje de la música significan que el movimiento debe ser más acelerado o que el titular debe vaciar su pulmón íntegro a las concavidades de un saxofón.

He tenido mis nubecillas, bien entendido; el público ha aplaudido frenéticamente la marcha de *Tannhäuser* que, fuera de algunos cambios de tono exquisitos, podía figurar con honor en Yona, y ha quedado insensible en el preludio de *Tristán é Iseult*. Si el idilio de *Siegfried* hubiera pasado fríamente, habría sido cuestión de cerrar las puertas. Bien, deje usted que hagan gimnasia los oídos; entonces veremos comprendidas esas páginas exquisitas, puras, genuinas de Wagner, el canto de amor y el aria de Wotan de la *Walküre*, el idilio y el dúo de *Siegfried*, la muerte de Siegfried en el *Götterdämmerung*, el dúo de *Tristán é Iseult*, la muerte de Iseult, el preludio de *Parsifal*, etc.

Espero que no se dejará perder el entusiasmo disputado y que dentro de tres semanas tendremos un nuevo concierto en la Ópera. Creo que basta con el *tour de force* hecho y no se debe reincidir en acumular obras de un solo autor. Por mi parte, me aventuro a proponer a los que dirigen esas cosas, por su intermedio, este boceto de programa, cuyo éxito garantizaría con entera confianza:

Primera parte –1. (Algo de Saint-Saëns, Dalila, de Rouet d'Omphale, etc.); 2. La encantación o la serenata (*Damnation de Faust*, Berlioz); 3. Preludio de *Parsifal*, Wagner.

Segunda parte – Sinfonía Pastorale, Beethoven.

Tercera parte – 1. Rapsodia II, Liszt; 2. Algo de Rubinstein; 3. La cabalgata de las Walküres, Wagner.

Es un *canevas*; Uds. bordarán sobre él. Sólo pido que figure esa página inmortal del espíritu humano, la Pastorale, casi desconocida aquí y el prelude de *Parsifal* del que hice sacar una copia, orquestada, en Madrid y que pongo a su disposición.

Le iba a escribir cuatro líneas y se me ha ido la pluma; ¡Hablamos tan pocas veces de estas cosas y hay tanto placer en hablar de ellas! –Su siempre afectísimo –*Miguel Cané*. –Octubre 23 de 1894.

Bibliografía

- Arnoux, Elvira: "Los comentarios periodísticos 'oficiales' sobre los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955: en torno a la problemática de las formaciones discursivas", *Análisis del Discurso. Modos de abordar materiales de archivo* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006), pp. 31-64.
- Bauman, Zygmunt: *Legislators and interpreters: On Modernity, Post-Modernity, Intellectuals* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987) [tr. Horacio Pons: *Legisladores e intérpretes: Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997)]
- Beard, David y Kenneth Gloag: "Criticism", *Musicology. The key Concepts* (Londres, Nueva York: Routledge, 2005), pp. 31-33
- Bruno, Paula: "Empresas civilizadoras", *Paul Groussac. Un estratega intelectual* (Buenos Aires: FCE, 2005), pp 73-84.
- Devoto, Fernando: "Contextos. El nacionalismo antes del nacionalismo", *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002) 1ra. reimp. revisada, 2006, pp. 1-46.
- Filinich, María Isabel: *La enunciación* (Buenos Aires: Eudeba, 1998).
- Fubini, Enrico: *L'estetica musicale dall' antichità al Settecento y L' estetica musicale dal Settecento a oggi* (Turín: Einaudi, 1976) [tr. Carlos Guillermo Pérez de Aranda, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza), 2da. ed., 4ta reimp., 1993].
- Kerbrat Orecchioni, Catherine: *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* (París: Armand Colin, 1980) [tr. Galdys Anfora y Emma Gregores, *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje* (Buenos Aires: Edicial, 1997)].
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft - Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt: Suhrkamp, 1979) [tr. Norberto Smilg, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Buenos Aires: Paidós, 1993)].
- Maingueneau, Dominique: "Problèmes d'éthos", *Pratiques*, 113/114 (2002), pp. 55-67.
- _____ "¿'Situación de enunciación' o 'situación de comunicación'?", *Discurso.org*, 5 (2004), pp. 1-10 [tr. Laura Miñones].
- _____ *Les termes clés de l'analyse du discours* (París: Seuil, 1996) [tr. Paula

- Mahler, *Términos clave del análisis del discurso* (Buenos Aires: Nueva Visión), 1ra ed., 2da reimp. 2008].
- Malosetti Costa, Laura: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2001).
- Mansilla, Silvina: "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, N°18, (UCA, 2004), pp. 19-37.
- Maus, Fred Everett: "Criticism", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Nueva York/ Londres: Macmillan, 2000) vol 6, pp. 670-673.
- Oved, Iaacov: "El trasfondo histórico de la ley 4.144, de Residencia", *Desarrollo Económico*, 16/61 (abr. - jun. 1976), pp. 123-150.
- Pasolini, Ricardo O.: "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II: La Argentina plural: 1870-1930* (Buenos Aires: Taurus, 1999), pp. 227-273.
- Perelman, Chaïm: *L'Empire Rhétorique. Rhétorique et Argumentation* (París: J. Vrin, 1977) [tr. Adolfo León Gómez Giraldo, *El imperio retórico. Retórica y argumentación* (Buenos Aires: Norma, 1997)]
- Peretti, Burton W.: "Democratic Leitmotifs in the American Reception of Wagner", *19th-Century Music*, Vol. 13, N° 1 (verano, 1989), pp. 28-38.
- Pickenhayn, Jorge O.: *Alberto Williams* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979).
- Ricoeur, Paul: *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (París: Seuil, 2000) [tr. Agustín Neira, *La memoria, la historia, el olvido* (Buenos Aires: FCE, 2004)].
- Terán, Oscar: "El lamento de Cané", *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"* (Buenos Aires: FCE, 2000), 2da ed., 2008, pp. 13-82.
- _____ "El 80. Miguel Cané (h)", *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), pp. 109-126.
- Weber, José Ignacio: "Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires", *Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología* (Buenos Aires:

EDUCA, 2009), CD Rom, pp. 148-164.

_____ “Hacia una sociología de los críticos italianos inmigrantes como mediadores y traductores en la Buenos Aires de fin de siglo”, *AdVersuS. Revista de semiótica* (Buenos Aires, Año 8, N° 21, 2011), pp. 101-124.

_____ “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, en Silvina Luz Mansilla (dir.), *Prensa, música y sociedad. Debates musicales en diarios y revistas de la Argentina (1849-1968)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), pp. 61-100.

Williams, Raymond: *Marxism and Literature* (Oxford, Nueva York: Oxford University Press, 1977) [tr. Guillermo David, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009)].

Corpus textual

Anacarsis Cloots (Jean Baptiste du Val de Grâce, baron de Cloots): “Los artistas en la república”, *El Diario* (Buenos Aires, 29/VI/1883). Cit. en: Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: FCE, 2001), p. 14.

Cané, Miguel: *En viaje* (1883) (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005).

_____ “Wagneriana”, *Charlas literarias* (Buenos Aires: Sceaux, 1885), pp. 107-130.

_____ “Ateneo. Ecos del Festival Wagner. Carta del Sr. Miguel Cané”, *La Nación* (Buenos Aires, 24/X/1894).

De Zerbi, Giacomo: “Dalle Rive del Plata. Le città argentine. La Plata”, *Nature ed Arte*, Año VI, Tomo I, N° 9 (Milán/ Roma, 1896), pp. 778-782.

El Mundo del Arte: “Cuatro palabras de presentación”, *El Mundo del Arte*, Año 1, N° 1 (Buenos Aires, 5-XI-1891), p. 4.

Frexas, Enrique: “De Fiesta en Fiesta. Ateneo. El nuevo concierto sinfónico”, *La Nación* (Buenos Aires, 2/XI/1894), p. 6.

La Prensa: “En el Ateneo. La fiesta de anoche”, *La Prensa* (Buenos Aires, 26/IV/1893), p. 5 c. 4.

_____ “Gran concierto en el Nacional por las víctimas de los terremotos”, *La Prensa* (Buenos Aires, 19/XI/1894), p. 4 c. 7.

Schiaffino, Eduardo: “Buenos Aires. Los signos exteriores de su cultura”, *La*

Nación (Buenos Aires, 4/IV/1895), p. 3.

Talamón, Gastón: "La guerra artística", *Apolo*, Año 1, N° 1 (Rosario, marzo 1919), p. 20.

Veritas: "Las cosas en su lugar. A propósito de los conciertos sinfónicos", *El Mundo del Arte*, Año 4, N° 101 (Buenos Aires, 1894), pp. 2-3.