

**Tras la huellas del “Patriarca”: La revista  
*La Quena* como órgano de legitimación en  
la figura y la estética de Alberto Williams**

**Adriana Valeria Cerletti**

## **Tras la huellas del “Patriarca”: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams**

El artículo se interroga acerca de los mecanismos a través de los cuales el compositor Alberto Williams logra instalarse en el canon nacional como “patriarca de la música argentina”. Siguiendo a Dahlhaus, quien propone buscar los criterios de “autenticidad” [del nacionalismo] en los procesos y funciones históricos más que en los criterios estéticos de composición, el estudio de la revista *La Quena* (1919-1936), órgano difusor de las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires y fuente hasta el momento inexplorada, intenta en parte responder a dicho interrogante trascendiendo la esfera de la producción musical.

Intentaremos demostrar que el espacio canónico en Williams probablemente se haya generado a partir de la articulación de un doble mecanismo de legitimación: la fundación y dirección del Conservatorio de Música de Buenos Aires y el uso de la prensa. En este sentido, así como Anderson considera central el rol de la imprenta en la formación de las conciencias nacionalistas de las “Comunidades Imaginadas”, consideramos que también en esta trayectoria personal el camino a la consagración podría haber estado signado por la marca indeleble de la prensa, metonimia de la nacionalidad y de la modernidad.

**Palabras clave:** revista *La Quena*, Alberto Williams, canon y hegemonía.

## **Following in the Footsteps of the “Patriarch”: The review *La Quena* as a vehicle for understanding the persona and aesthetic of Alberto Williams**

This article examines some of the mechanisms through which the composer Alberto Williams managed to insert himself into the national canon as “the patriarch of Argentinian music”. We will follow Dahlhaus, who proposes that the criteria for “authenticity” (of nationalism) can be found in historical processes and functions rather than in the aesthetic criteria of composition. In this context, the study of *La Quena* (1919-1936) –a largely unexplored source that promoted activity of the Conservatorio de Música de Buenos Aires– attempts to answer questions that go beyond the traditional field of music production.

In this paper, we attempt to show that Williams’ place in the canon has most likely been generated by the articulation of a dual mechanism of legitimation: first, the founding and management of the Conservatorio de Música de Buenos Aires; second, the use of the press. In this sense, just as Anderson emphasizes the importance of the press’s role in the formation of a nationalist consciousness in the “Imagined Communities”, we too consider that, in Williams’ personal trajectory, the road to recognition may have been touched by the indelible mark of the press –the metonymy of nationality and modernity–.

**Keywords:** *La Quena* review, Alberto Williams, canon and hegemony.

## Introducción<sup>1</sup>

La revista *La Quena* se publicó a través de su editorial homónima desde 1919 a 1936. Si bien se propuso funcionar como organismo dedicado a difundir las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires fundado por Williams, el estudio de la fuente permite reconstruir no solo gran parte de las actividades desarrolladas en dicho Instituto sino también algunos de los mecanismos de auto-convalidación llevados a cabo por el compositor, a la vez que permea importantes referencias sobre la estética que subyace en el nacionalismo impulsado por Williams.

En el momento en el que la revista hace su aparición, la tradición periodística ya había tomado un notable impulso en nuestro país; algunos autores consideran incluso que el crecimiento de los diarios y revistas en la ciudad de Buenos Aires había sido entonces tan importante como el crecimiento poblacional;<sup>2</sup> en el ámbito de la actividad musicográfica el auge, según los estudios de Suárez Urtubey,<sup>3</sup> se evidenció desde 1852 en adelante. Si consideramos además que el periodismo había cumplido la función de tribuna más que de heraldo, el espacio de las publicaciones especializadas no podía ser subestimado, menos aún por alguien que compartía la idea iluminista y “civilizadora” que había vuelto a la prensa una marca indeleble de la modernidad. Por el contrario, llama la atención que se demorara 26 años en fundar la revista luego de la creación del Conservatorio, en marzo de 1893.

La organización del trabajo seguirá el siguiente esquema. Comenzaremos por contextualizar la aparición de la revista en el marco de las publicaciones contemporáneas, ensayando una breve reconstrucción del diálogo entablado por *La Quena* con sus interlocutores provenientes de la crítica especializada, ya que cotejando los datos recogidos hasta el momento, durante sus diecisiete años de vida alrededor de cuarenta revistas le disputaron el campo del periodismo musical. Luego de trazar una sintética descripción de sus características generales y estructura focalizaremos en tres ejes: el lugar adjudicado al folclore (aspecto importante si consideramos la corriente nacionalista a la que se suscribe el compositor), el análisis iconográfico de su logo (vértice en el que se transparentan las intenciones compositivas y sus normativas) y los mecanismos de auto-convalidación del compositor puestos en juego, tomando como centro los homenajes recibidos anualmente en ocasión de su natalicio.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es parte de una investigación mayor que tiene como marco la Beca “Julio Palacio” otorgada por la Biblioteca Nacional. Una versión más acotada fue presentada en la *XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología* (Mendoza, 31 de julio-3 de agosto, 2014). La revista *La Quena* por otra parte, puede consultarse libremente en la página del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, en fotografía digital.

<sup>2</sup> Marcelo Garabedian: “España, los españoles y la Argentina a través de la mirada de *El Correo Español* (1872-1905)”, Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida (eds.). *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos* (Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, Teseo, 2009), p. 13.

<sup>3</sup> Pola Suárez Urtubey: *Antecedentes de la musicología argentina. Documentación y exégesis* (Buenos Aires: EDUCA, 2009), p. 15.

Con relación al marco teórico, el análisis de la fuente considerará al lenguaje en términos bourdieuanos como instrumento de acción y poder que comprende pero trasciende la dimensión comunicativa. En este sentido, los intercambios lingüísticos serán entendidos como relaciones de dominio simbólico en los que se reactualizan las relaciones de fuerza entre los locutores o sus respectivos grupos. Proponemos entonces que, así como “el discurso jurídico es un habla creadora que da vida a lo que enuncia”,<sup>4</sup> el discurso emergente de la fuente podría ser considerado también “un acto de magia social”.<sup>5</sup> En este contexto el acto discursivo proveniente de la prensa musical, asociado a la función estratégica de la institución educativa de la que es vocero, podría resultar determinante en el proceso conducente a la elaboración, legitimación e imposición del canon que toma a Williams como “patriarca de la música argentina”.<sup>6</sup> Más aún, siguiendo el paralelo con la propuesta de Bourdieu, la relación dialéctica entre la escuela (en este caso el Conservatorio) y el mercado de trabajo (dentro y fuera de las filas del mismo Conservatorio y sus sucursales) también podría jugar un papel crucial en la formación de este consenso.

Seguir los pasos de la alquimia de la representación será el objetivo de este trabajo que, de forma análoga a los actos escolares, también le asignará un lugar importante al ritual de la conmemoración.<sup>7</sup>

Comenzaremos entonces por situar a la revista en su contexto.

---

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu: *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos* (Buenos Aires: Akal, 2014 [1982]), p. 17.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> El término aparece muy tempranamente en la bibliografía consultada, por ejemplo en la biografía de Vicente Risolfá, cuando afirma: “Si pretendemos situar la figura de Alberto Williams dentro del marco que le corresponde como patriarca de la música argentina –título que ya sin reticencias se le asigna– es imprescindible ofrecer una vista panorámica de nuestra evolución artístico-musical”. Cf. Vicente Risolfá: *Alberto Williams: Curriculum vitae con algunas anotaciones sobre su obra musical, literatura y didáctica* (Buenos Aires: La Quena, 1944), p. 10. En las notas periodísticas que comunican su deceso también puede apreciarse el uso de dicho apelativo incluso en los titulares: “Ha muerto Alberto Williams, Patriarca de la Música Argentina, Dignificador del Desdeñado Folklore, al que incorporó Nobles Discípulos” (*La Razón*, el 16-06-1952, p. 6). Dicha denominación es importante pues ratifica la posición inaugural que el compositor quiso cimentar en vida a partir de su artículo “Los Orígenes del arte musical argentina”, en sus *Obras completas, Vol.4* (Buenos Aires: La Quena, 1951), a la vez que grafica eficazmente la manera en la que ese posicionamiento es consensuado entre sus contemporáneos en el ámbito de la recepción.

<sup>7</sup> García Canclini propone examinar las operaciones de ritualización cultural haciendo foco en las puestas en escena como mecanismo de legitimación de tradiciones, en este sentido afirma que el patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado en conmemoraciones, monumentos y museos. Señala asimismo que la principal actuación dramática es la conmemoración masiva –traducida en fiestas cívicas y religiosas y aniversarios patrióticos fundamentalmente– y que esta tiene como base la escenificación del deseo de repetición y la perpetuación del orden, siendo su fundamento “filosófico” la certidumbre de que existe una coincidencia entre la realidad y la representación. Según el autor, la escuela es además el escenario clave para la teatralización del patrimonio, pues transmite en cursos sistemáticos el saber sobre los bienes que constituyen el acervo natural e histórico. Cf. Néstor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 1990), pp. 159-162.

## La Quena y su constelación de estrellas

“El yunque donde se temple el acero”  
Editorial *Lo que es el periodismo*

Según los datos preliminares relevados en el curso de la presente investigación podemos constatar que a lo largo de los diecisiete años del transcurso de su publicación, *La Quena* rivalizó con treinta y seis revistas musicales de diversa impronta, dieciséis de las cuales no superaron el año de vida. Entre las que la excedieron en permanencia se ubican *El Alma que Canta* (1916-1955), *Cancionera* (1931-1959) y *La Silurante Musicale. El Torpedero Musical* (1934-1961). Sin embargo, solo una se acercaría al perfil de la revista de Williams ya que el primer caso, según el relevamiento de Donozo<sup>8</sup> se trataría de una revista que incluye casi exclusivamente letras de canciones populares, caso similar al segundo, que seguiría una impronta popular rioplatense. En el tercer caso sin embargo la contemporaneidad se reduce sólo a los tres primeros años de *La Silurante*, que se corresponderían con los tres últimos de *La Quena*.

*La Silurante Musicale* osciló entre publicaciones trimestrales, cuatrimestrales y semestrales, fue fundada por Víctor de Rubertis quien fuera otrora colaborador de *La Quena* (de 1920 a 1924) y de *Música de América* (1920). Un cambio de frente considerable podría estimarse su posterior colaboración en *Disonancias* (1927-1932), una de las revistas más duras en su confrontación con Williams.<sup>9</sup> Si la participación de Víctor de Rubertis fue más protagónica en *Disonancias* que en *La Quena*, en *La Silurante Musicale* figuraba ya como único redactor. Fundada un año después del cierre de *Disonancias*, esta revista conservó aquel tono mordaz y en ocasiones ofensivo que había caracterizado a su antecesora.<sup>10</sup>

Cubriendo el abanico de las revistas que pudieron rivalizar con *La Quena* en relación al *target* cultural de su producción, los casos más relevantes son: *El Álbum Musical Orfeo* (1917-1922), *Correo del Hogar Sudamericano* (1916-1918), *Crótalos* (1933-1938), *Disonancias* (1927-1932), *La Guitarra* (1923-1926), *El Lenguaje Musical* (1927-1932), *Música de América* (1920-1922), *La Revista de Música* (1927-1929), *Música y Drama* (1927), *Calandria*, *Campana de Palo*, *Mundo Musical A.P.O.* (1928-1929), *Música* (1930). En todos estos casos la permanencia de estas publicaciones es, en mucho, menor que la revista del Conservatorio de

<sup>8</sup> Leandro Donozo: *Guía de revistas de música de la Argentina (1828-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009).

<sup>9</sup> Probablemente la participación de De Rubertis podría corresponder al período más moderado de *Disonancias*, liderado por la dirección de Pelaia.

<sup>10</sup> Cf. la caracterización de Arizaga en Juan Bühler: “Una sinfonía de desagradables sensaciones auditivas. La revista *Disonancias* y su defensa de la música italiana en Buenos Aires (1927-1932)”, en Silvina Luz Mansilla (dir.): *Dar la Nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), p. 169.

Buenos Aires y en la mayoría de los casos, además, sus apariciones son posteriores al lanzamiento de *La Quena*.<sup>11</sup>

La tradición periodística sin embargo, ya había tenido un fuerte impulso en el país, especialmente durante el último cuarto del siglo XIX, que se había mostrado como un período políticamente efervescente, ríspido y cambiante.<sup>12</sup> La metáfora aparecida en la editorial “Lo que es el periodismo” encerraba la esencia de la actividad: un lugar donde “martillar” sobre las ideas y en el mejor de los casos, dar lugar al debate. Como en la fundación del Conservatorio, Williams parece adelantarse a la tendencia que se acrecentará en los años siguientes, no solo entre las revistas musicales sino también entre las culturales, como el caso de los grupos de Florida y Boedo.<sup>13</sup>

En efecto, como Corrado propone, la década del 20 al 30 parecería presentar en el periodismo musical un escenario privilegiado para dirimir las disputas entre los sectores interesados en fijar sus posiciones en el ámbito musical de Buenos Aires; las revistas musicales fueron modeladas con frecuencia a partir de los intereses económicos de las editoriales y los profesionales de las instituciones que, explícitamente o no, representaban los espacios simbólicos que defendían;<sup>14</sup> la revista de Williams se inscribe entonces en este contexto.

Entre las revistas que se agruparon en torno a las prácticas profesionales, podemos mencionar: *El Lenguaje Musical*, publicación pedagógica del Conservatorio Clementi; *Música y Drama*, la revista mensual de los estudiantes del Conservatorio Nacional de Música y Declamación; *Crótalos*, la revista de los profesores nacionales de música; *Mundo Musical A.P.O.*, el órgano de los músicos de la Asociación del Profesorado Orquestal; *Publicación Mensual de la Asociación Argentina de Música de Cámara* (1933).

*Crótalos* vinculada a Ricordi en las publicidades, muestra también su preocupación por los temas folclóricos en sus primeros números, contando con la colaboración de Carlos Vega y Francisco Curt Lange. Del *Orfeo*, *Revista Musical* o *El Álbum Musical Orfeo*, se tienen pocos datos salvo el nombre de su director Gilardo Gilardi; caso similar es *El Momento Musical*, revista mensual ilustrada, cuyos directores fueron Guido Paci y Emilio Pelaia.

---

<sup>11</sup> En la primera página de *La Quena* 26 (01-1926) la redacción se disculpa al tener que “englobar dos o más meses en las fechas de cada número”, al tiempo que se congratula porque la misma “ha alcanzado la mayor antigüedad en Buenos Aires”. Dejamos constancia que la veracidad de tal afirmación solo puede ser cotejada con los precarios medios de los que disponemos, pues es probable que mucho de este patrimonio se haya perdido.

<sup>12</sup> Cf. Garabedian: *España...*, p. 11.

<sup>13</sup> Las publicaciones en que se expresó el grupo Florida fueron *Prisma* (mural, 1921/1922), *Proa I y II* (1922/1924) y 1924/1926 respectivamente, y su órgano central *Martín Fierro* (02-1924 a 11-1927). Por su parte, el grupo Boedo lo hizo en *Claridad* (1919) y (1926-1941), *Los Pensadores* (1922-1924) y *La Revista del Pueblo* (1926), entre otros. Cf. Omar Corrado: *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010), pp. 22-23.

<sup>14</sup> Así, *La Revista de Música*, publicada por la sucursal argentina de la editorial Ricordi, promocionaba la producción italiana tanto en los artículos publicados como de los compositores y obras promocionadas, incluyéndose en cada número la partitura de una pieza breve de autores italianos en actividad. Cf. Corrado: *Música y modernidad...*, pp. 69-70.

Cercana a los intereses de la colectividad italiana, se ubicaba también la revista *Disonancias*, aunque asumiendo un frente mucho más beligerante con respecto al nacionalismo argentino. Condenaba también a la modernidad musical en todas sus manifestaciones y muy especialmente a la música de Wagner, que rivalizaba con el repertorio italiano esencialmente operístico. Según señala Bühler,<sup>15</sup> Williams era confrontado por su preferencia por el repertorio wagneriano en su rol de organizador de conciertos pero muy especialmente por el carácter empresario de su extensa red de conservatorios, la inclusión de sus obras y la de otros profesores en los programas de concierto del Conservatorio y los sistemas de premiación, obtención de medallas y diplomas. También se le adjudicaban errores de información y supuestas vinculaciones comerciales.

Sin embargo según lo refleja el propio Corrado,<sup>16</sup> “el ideario del nacionalismo musical es insistentemente combatido, más que por razones estéticas, porque sus cultores y promotores pertenecen al campo contrario”. Una sección fija de la revista *Disonancias*, “Talamonadas”, espacio destinado al comentario de los textos de Gastón Talamón, reflejan el blanco de algunas de aquellas querellas;<sup>17</sup> en la revista de Williams podemos observar como contrapartida, una intención similar en la llamada “Sección amena”.

## *La Quena, inside*

Trimestral en sus inicios se hizo mensual de marzo de 1925 a 1928 y anual desde 1930 hasta el año de su cierre,<sup>18</sup> diciembre de 1936, publicándose un total de sesenta y siete números en diecisiete años.<sup>19</sup>

La revista ofrecía una suscripción que podía conseguirse también en el exterior y en sus páginas se invitaba a adquirir los números sueltos en “almacenes de música, librerías y quioscos”. Incluía también una nómina de las sucursales cuyos subdirectores eran agentes de *La Quena*, con lo cual se observa el eficaz engarce de la revista en la red empresaria del compositor, dada la funcionalidad de la revista como difusora de las actividades del Conservatorio y la contraprestación del servicio que garantizaba su distribución.

La nómina de artículos firmados registra numerosos colaboradores, con muy diverso grado de participación, contando a veces con una única entrada. La diver-

---

<sup>15</sup> Bühler: “Una sinfonía...”, p. 182.

<sup>16</sup> Corrado: *Música y modernidad...*, p. 76.

<sup>17</sup> Bühler, “Una sinfonía...”, p. 167.

<sup>18</sup> Durante 1929 no se publicó la revista, que comenzó a hacerse anual desde enero de 1930.

<sup>19</sup> En la Biblioteca Nacional las publicaciones se agrupan en 4 tomos que abarcan sus comienzos en 1919 hasta 1928 (1er tomo: 1919-22; 2do: 1923-1925, 3ro: 1926-1927 y 4to: 1928). Los números faltantes fueron consultados en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y son fruto de la donación Williams, ya digitalizados.

sidad es comprensible si se tiene en cuenta que en algunos casos los artículos eran tesis que abarcaban muy diversas temáticas, sugeridas en la misma revista incluso con bibliografía indicativa;<sup>20</sup> también podía tratarse de publicaciones procedentes del exterior, ya sean colaboraciones especiales o artículos tomados de medios europeos. Los redactores más frecuentes fueron, en orden decreciente: el propio Williams, Calixto Oyuela, Carlos Pellicer, Gastón O. Talamón, Víctor de Rubertis, María Elvira Garzón y José André. Dentro de los artículos tienen cabida textos de Beethoven, Berlioz, Dukas, Liszt, Schumann y Wagner, así como también intelectuales de nuestro medio como Paul Groussac<sup>21</sup> y Ricardo Rojas.<sup>22</sup> Números especiales fueron dedicados a César Franck, (*La Quena* 12, 12-1922), Beethoven (*La Quena* 40, 03-1927) y Mathias (*La Quena* 35, 10-1926) así como a los antecedentes del Himno Nacional.

Las primeras revistas llevaban un índice, abandonado a partir del número 26. Los artículos de Williams ocupaban generalmente la primera sección, continuados por otras colaboraciones de muy diversas temáticas entre las que el compositor se entremezclaba, dichos artículos oscilaban entre tres y siete. Seguían las secciones fijas de “Críticas”, “Enseñanza musical”, “Poesía y declamación”, “Crónicas del Conservatorio y sus sucursales”, “Noticias del extranjero”, “Revistas musicales”. La “Sección amena” cerraba usualmente la redacción; consistía en chistes musicales que aparecían con el formato de charlas en boca de las alumnas del Conservatorio, que sin embargo transparentaban claramente las ideas de la revista, cuando no podrían considerarse incluso como publicidades levemente encubiertas.<sup>23</sup> En ocasiones, el cierre se hacía con la “Clasificación de los concursos”, “Publicaciones recibidas” o con los “Programas del Conservatorio”.

Un número nutrido y variado de publicidades hacen pensar en la buena salud comercial de la revista y en un *target* que apuntaba a un consumo cultural proveniente probablemente de una clase media-alta.<sup>24</sup> Las revistas culturales eran mayoría dentro del rubro, seguido por distinto tipo de profesionales particulares que publicitaban sus servicios: médicos, cirujanos, pero especialmente profesores de música, egresados quizás del mismo Conservatorio.

La gran importancia dada a la poesía contrasta en cambio con la ausencia de otras artes; la gráfica estaba representada por fotografías, retratos de los autores de

<sup>20</sup> Ver *La Quena* 1 (1919), p. 23.

<sup>21</sup> Groussac participa con un artículo titulado “Berlioz escritor”, en *La Quena* 8 (09-1920).

<sup>22</sup> La participación de Ricardo Rojas ocupa el número especial 45 (08-1927) dedicado íntegramente al Himno Nacional; es una transcripción del estudio redactado para la aprobación del Poder Ejecutivo en donde el autor revisa los antecedentes históricos del Himno. No es el único número dedicado con exclusividad a este tema: en mayo del mismo año Williams había dedicado el N° 42 a su propias investigaciones, las que habían sido previamente publicadas en la revista mensual *La Biblioteca* (1896). La partitura se presenta en una versión corregida por Williams en el “tono original”, en *Mi bemol mayor*; allí aparece también el manuscrito atribuido a Parera en resguardo del Museo Histórico.

<sup>23</sup> Llegan hasta el número 30 de la revista.

<sup>24</sup> Entre los auspiciantes podemos citar Joyería La Royal, Cristalería Baccarat, Cía de Seguros La Estrella y América, Sastrería Hilarión Azzollini, entre otros.

los artículos o de sus músicos reseñados, y las típicas fotografías de conjunto con toda la clase de los Conservatorios.

En una hoja más gruesa y ocupando una posición jerárquica de importancia (usualmente la segunda hoja de la revista) la Editorial Gurina anunciaba las publicaciones que cubrirían todas las composiciones de Williams. Las numerosas producciones pedagógicas del compositor se publicitaban de manera diferente en los primeros números: a través de artículos, en el cuerpo de los textos; a partir del número 24 dichas producciones empezaron a ganar protagonismo, ocupando también la nómina de la segunda página. En ambos casos compartían el mismo destino que sus composiciones, incorporándose rápidamente a la bibliografía de los programas del Conservatorio. El carácter autorreferencial de dichas publicaciones es un dato a destacar: las composiciones publicadas dentro de la revista eran de autoría exclusiva de Williams (exceptuando el caso del Himno Nacional Argentino y las transcripciones de canciones y danzas folclóricas firmadas por el propio compositor), dicha situación se replica en las publicaciones de las partituras en la editorial así como en los homenajes en ocasión de sus natalicios, conciertos en donde solo tenían lugar las composiciones del autor.

De esta manera y a través de estos rasgos preliminares, podemos dar cuenta de algunos mecanismos tendientes a la construcción de la hegemonía de Williams en tanto compositor, quien parece haber firmado un contrato de exclusividad consigo mismo. La construcción del canon a fuerza de repetir ciertos rituales sociales, como sugiere William Weber, estaba en marcha.

## La “inspiración folclórica” en *La Quena*

Resulta interesante analizar el lugar adjudicado al folclore en la revista, bastante menor del que podría esperarse, tanto por el grado de permanencia de los artículos que en sección fija abarcan solo los diez primeros números –hasta marzo de 1922, es decir solo comprenden los tres primeros años– como por la ubicación de las secciones dentro de los ejemplares, usualmente la tercera o cuarta sección. La temática folclórica sin embargo, había sido expuesta en las propuestas iniciales de la fundación de la revista:

Al publicar esta revista nos proponemos contribuir a la difusión de la cultura musical en nuestro país. Insertaremos en ella estudios relativos a las diversas manifestaciones musicales, comprendidas en las denominaciones generales de literatura, historia y estética, crítica y enseñanza, y en las especiales del folclore argentino y americano, biografía y bibliografía de nuestros músicos y de los demás de ambas Américas.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *La Quena* 1 (12-1919), p. 3.

En la sección fija los artículos pertenecen en su gran mayoría al propio Williams, exceptuando dos casos: el primero, de Martínez Reguer y el de Lehmann-Nitsche.<sup>26</sup> Fuera de las secciones fijas ubicamos otros artículos que suelen ser tesis premiadas: “Música e instrumentos incáicos [sic]”, de la alumna Elvira Pisauri,<sup>27</sup> “Los instrumentos de América” de María Herminia Bello, “Las danzas y canciones populares argentinas” de Lida Demolli,<sup>28</sup> y “La Quena” de Carmen Copello.<sup>29</sup>

Nos centraremos en el primer artículo pues contiene características que vale la pena relevar.

María del Pilar Martínez Reguer –ex alumna y secretaria de la revista, cargo que es reemplazado posteriormente por Pellicer–, da comienzo a esta sección a pedido de su maestro, Alberto Williams. La elección inaugural parece estar en consonancia con el nombre de bautismo de la revista. El título, “Algo más sobre los instrumentos incaicos”, parece sugerir que el artículo es la continuación de un estudio más extenso del cual desconocemos los orígenes. En su copete la autora agradece la orientación de su maestro, quien parece habérselo encargado y en quien deposita su absoluta “originalidad”.

Cuatro siglos ha, dos grandes familias *se destacaban del resto del continente por la asombrosa organización de sus estados*: los aztecas en Méjico y en el Perú los quichuas que constituyeron el *imperio incaico* [...]. Pero de todos los instrumentos que conoció el inca, es la quena (flauta americana) uno de los más congruentes al temperamento de la raza. Parece que ésta, cuyos sones quejumbrosos poetizan su origen, no fue empleada por el inca sino para llorar las penas del amor, o para cantar sus inefables dichas [...] *La quena, tan dócil al sentimiento*, enmudece a la menor violencia y si canta en el silencio de la noche, la pobre flauta *evoca, con sus nostálgicos ayes, las fantásticas ruinas del imperio, que se esfuman al rodar de las edades*. Conocer la escala de esta quena, *la más antigua que conservan nuestros museos*, es una documentación estimable en los estudios sobre música incáica [sic] [...]. *No hay instrumento más sencillo y elocuente que la quena*; el yaraví que inspiró su canto ha miles de años, ofrece hoy, a nuestros músicos un manantial purísimo de inspiración, y allá, en su terruño, a la sombra de los altos

<sup>26</sup> En *La Quena* 1 (12-1919), pp. 12-19, y *La Quena* 7 (06-1921), pp. 8-12, respectivamente. Existe un tercer caso que podría ser agrupado en esta línea por poseer una transcripción y centrarse en un interés etnográfico, aunque no se trata de folclore propiamente dicho, la temática ni siquiera es argentina. Es un artículo de Víctor de Rubertis titulado *Una canción de antropófagos* y versa sobre música originaria de las islas Marquesas, Polinesia. Ver *La Quena* 9 (12-1921), pp. 9-12.

<sup>27</sup> En este artículo se hace evidente la reutilización acrítica de la misma revista como bibliografía. Entre otras semejanzas llamativas y sobre el final del artículo se ponderan las virtudes de la quena en un tono y argumentación muy similares al artículo inicial de Martínez Reguer. Ver *La Quena* 47 (10-1927), pp.8-12. Otro artículo sobre el mismo tema fue escrito por Carlos Pellicer. Ver *La Quena* 56, (07-1928), pp. 1-4.

<sup>28</sup> En *La Quena* 44 (07-1927), pp. 8-14.

<sup>29</sup> En *La Quena* 37 (12-1926), pp. 6-9.

cerros, la taciturna flauta *será siempre la voz imperecedera de la raza vencida*, dialogando desde el infinito con el alma de las nuevas generaciones, idéntica en sus anhelos, en su sed inextinguible de ideal, y que el tiempo reviste con las caprichosas y alambicadas formas a que damos el nombre de civilización.<sup>30</sup>

De la cita podemos extraer algunos rasgos importantes. La selección de la música originaria que nos representaría estaría vinculada antes que nada a la organización social imperial, a un modelo de Estado ancestral previo a la formación de los Estados modernos; la placentera sonoridad de la quena develaría entonces, casi sin tapujos la cristalización de aquel poder; parafraseando a Blacking se trataría de una “ideología sonoramente organizada”. En esta construcción del canon alineada en primera instancia en términos de hegemonía política, un “Estado” parece solaparse al otro.

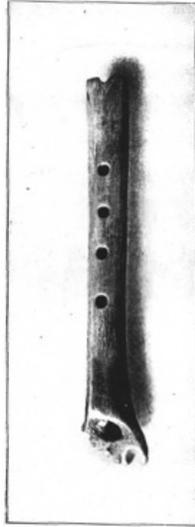
La flauta de pan (sikus) se compara a la griega, señalándose su parecido; sin embargo la quena parece única. Y remite una vez más a un pasado glorioso, que ahora es nostalgia. El punto de contacto con la interpretación de Ludmer<sup>31</sup> referido a la voz de los gauchos es difícil de obviar: los fenómenos de nostalgia y distanciamiento parecen determinar también aquí la elección del instrumento que pasará a ser luego el logo de la revista.

Efectivamente, a través del agradecimiento que la autora hace al Dr. Salvador Debenedetti, director del Museo Etnográfico, reconocemos la procedencia del modelo ilustrado. El dato parece ser importante pues recalca la antigüedad del instrumento y por ende, lo devuelve al origen mítico, interés siempre presente en Williams. La figura que grafica la pieza arqueológica más antigua [Imagen 1], esta quena de hueso posesión del museo, será entonces el ícono que luego se utilizará como logo de la revista [Imagen 2]. Sin embargo, a esta elección le sucederá otra: la presencia del elemento europeo, ya que la quena será superpuesta transversalmente a una lira. Así, la unión de lo americano y lo europeo señalada como normativa en sus elecciones compositivas está presente también en este diseño, así como la reconstrucción de sendos mitos de origen: el instrumento más antiguo de nuestras tierras y el instrumento que en el mito de Orfeo, cuna de la civilización occidental, da prestigio a la música y le otorga asimismo aquel elemento apolíneo asociado con lo racional que, como la relación pitagórica de las cuerdas, nos presta auxilio en el manejo de la técnica de composición europea. De esta manera, la quena (motivo de nuestra inspiración) aparece en primer plano y sombreada, dibujada en sus más pequeños detalles, justamente para resaltar su proveniencia originaria; la lira desde un plano secundario por detrás de la figura principal actuaría como sostén, reforzando esta significativa alianza mítica.

<sup>30</sup> *La Quena* 1 (12-1919), p. 13. El énfasis es nuestro.

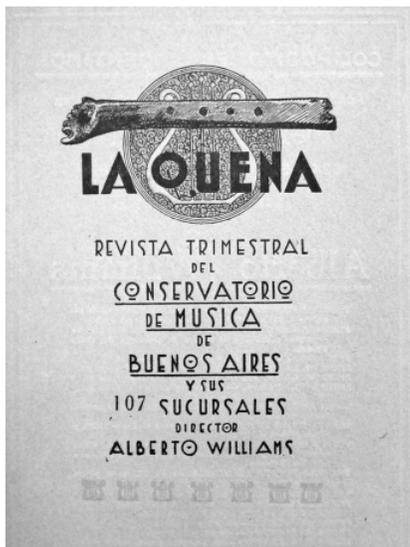
<sup>31</sup> Josefina Ludmer: *El género de lo gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Perfil Libros Básicos, 2000).

Imagen 1. Época precolombina, cultura incaica, quena de hueso. Museo Etnográfico Argentino, Buenos Aires. En anónimo, *La Quena I* (12-1919), p. 16



Como elemento añadido al logo, la Q tiene el diseño de un corchete, quizás para no olvidar la importancia de la presencia de la música escrita ante tanta reminiscencia de transmisión oral.

Imagen 2. Anónimo, Carátula. *La Quena*, revista trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires, 17 (12-1923)



Resulta interesante comparar este logo con el de su editorial: una partitura que flamea en un pergamino que contiene el motivo inicial del primer número de sus *Canciones incaicas*, Op. 45.<sup>32</sup> Si en un caso se trata de reflejar la voz que desde nuestros ancestros nos llega a través del viento (acompañado y contrapuesto al mundo occidental de las cuerdas, traídas a nuestro territorio por los españoles), en el otro se refleja la idea ilustrada de la imprenta, que trasparenta las ansias de permanencia a través de la tradición escrita.

La participación de Williams en esta sección consiste en la redacción de artículos sobre géneros folclóricos acompañados por transcripciones propias. Así se suceden: *El Gato*, *El Gato criollo*, *El Gato correntino*, *La Vidalita*, *Vidalita humorística*, *La Vidala* y *La Vidala chayera*. Estos breves artículos de corte descriptivo, no parecen basarse en ninguna bibliografía previa sino ser el fruto de las observaciones del compositor, contemporáneas a las investigaciones de viajes de recopilación de Carlos Vega.<sup>33</sup>

La contribución destacada de Lehmann-Nitsche motiva que el artículo de ese número se adelante a la segunda sección, la etimología de la palabra *Vidalita* es el tema de su aporte. Resulta significativo que esta colaboración no se continúe, dada la envergadura de las tareas desarrolladas por el autor, y que el tema tehuelche, centro de interés del musicólogo alemán nunca haya tenido ocasión de abordarse.

El afán demostrado por “rescatar” las danzas y canciones folclóricas se hace explícito en un aviso, ubicado reiteradamente entre las publicidades. A partir de él podríamos preguntarnos si las transcripciones pueden haber sido fruto de una colaboración anónima, respondiendo al llamado de este “servicio patriótico”.<sup>34</sup>

## FOLKLORE MUSICAL ARGENTINO

Deseando la Dirección de LA QUENA *recolectar* copiosamente nuestras danzas y canciones populares, *antes que se aneguen en el maremagnum del cosmopolitismo*, solicita a sus lectores le comuniquen lo que sepan al respecto, en lo que a música y poesía se refieren, *colaborando así a una obra patriótica, artística y científica*, a la vez.<sup>35</sup>

El interés en la transcripción y relevamiento de las danzas folclóricas se traslada luego a otras músicas nacionales; primeramente a la brasileña, que cuenta con

<sup>32</sup> Un estudio que focaliza en ambos logos puede seguirse en Adriana Cerletti: “La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams”, *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. 2, N° 1 (México: UNAM, 06-2015), pp. 39-67. Disponible en <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx> [Última consulta: 27-07-2015].

<sup>33</sup> En este sentido puede resultar llamativa la ausencia de colaboración del musicólogo abocado a estas tareas desde otras instituciones. Nos referimos a sus tareas en la recopilación de danzas folclóricas fundamentalmente pero también a su participación en *Crótalos*, la revista del Conservatorio Nacional.

<sup>34</sup> El autor agradece en algunos casos las fuentes que le refieren algunos cantos, caso del estanciero Raúl F. Gómez en los primeros *Gatos*. *La Quena* 3 (06-1920), p. 10; 4 (09-1920), p. 15.

<sup>35</sup> *La Quena* 10 (03-1922), p. 68. El énfasis es nuestro.

la colaboración de R. De Souza en los dos números siguientes, y a la música árabe después, a cargo de Emir Emin Arslan. Luego, la sección fija de folclore desaparece para dejar paso a las apariciones esporádicas ya mencionadas.

A continuación nos desplazaremos hacia el eje que releva la multiplicidad de mecanismos dirigidos a la legitimación de su figura como “Patriarca de la música argentina”.

## Narciso frente al espejo

Cada 23 de noviembre, en ocasión del aniversario del natalicio del Director, se organizaban invariablemente homenajes documentados con prolijidad: extensos conciertos consagrados con exclusividad a las obras pianísticas y de cámara del maestro. En *La Quena* se detallaban con minuciosidad los programas completos y sus intérpretes, se transcribían los discursos en su honor y se incluían artículos escritos para la ocasión que recorrían su trayectoria, o se reproducían artículos procedentes de otros periódicos.<sup>36</sup>

En muchas ocasiones los artículos también iban acompañados por distintos elementos que destacaban la valía del compositor: en 1926 por ejemplo, se transcribe la Sesión de la Legislatura de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires del 17 de julio de 1882 en la que se discute la subvención a favor de “un joven que aspiraba a perfeccionar sus estudios musicales en Europa”; en su introducción el autor agrega a manera de corolario: “se debatía, por así decirlo, un asunto de gran trascendencia para el futuro del arte argentino”.<sup>37</sup> Se relataban también anécdotas de sus clases, y se destacaban sus dotes de poeta, dedicándosele incluso poesías. Los homenajes que se le tributaban en otros medios también encontraban su eco en la revista.

Los aniversarios de sus maestros europeos también eran ocasiones propicias para recordar al director y destacar la condición de “nietos morales” de sus discípulos. Tal es el caso del número dedicado a César Franck en donde aparece fotografiada la carta de recomendación que el compositor belga le escribe en los tiempos en los que finaliza sus estudios con él. Una situación similar puede observarse en el caso de su maestro de piano en el que los relatos de anécdotas de clase devienen en entrevistas testimoniales entre las que se intercalan los retratos que siguen la línea “de descendencia”, Chopin, Mathias, Williams.<sup>38</sup> Fotos de relevantes intérpretes dedicadas al compositor ilustran asimismo sus relaciones profesionales en la revista, destacando sus vinculaciones.

<sup>36</sup> A modo de ejemplo, “Un maestro argentino: Alberto Williams” juzgado por Jerónimo Zanni tomado de la revista *La Guitarra* 6 (5/6-1926) reproducida en *La Quena* 33 (10-1926) pp. 5-6.

<sup>37</sup> El artículo no está firmado y lleva por título “Hace 44 años. Legislatura de la Provincia de Buenos Aires – Una sesión memorable”. *La Quena* 36, (11-1926) pp. 8-11.

<sup>38</sup> En el número dedicado a Mathias se enumeran también todos los discípulos célebres del maestro francés, y seguidamente todos los “nietos” que en nuestras tierras continuaron el linaje artístico. Ver *La Quena* 35 (10-1926), pp. 10-26.

El efecto multiplicador de los artículos que homenajean reiteradamente al compositor es una de las variables más elocuentes al momento de analizar los mecanismos de legitimación operados en este proceso, que recorre por dentro y por fuera del país testimonios que avalan dicha auto-convalidación. En la lógica de la conmemoración se insertarían, por su parte, los objetos fetiches que parecen operar por asociación con las figuras ya consagradas.

La llamativa y contemporánea ausencia de homenajes destinados a sus maestros argentinos por otra parte, no parece un dato menor. Resulta significativa por ejemplo, la ausencia de homenajes a Luis José Bernasconi (1845-1884),<sup>39</sup> a quien Suárez Urtubey considera un “pianista, compositor y musicógrafo descollante”.<sup>40</sup>

Estimamos que en estas significativas preferencias no solo se estaría apostando al modelo europeo ya fuertemente arraigado en nuestro país: su obliteración también reforzaría aquel mítico origen de la música argentina que el compositor se preocupó por construir. Reconocer la valía de sus maestros locales probablemente habría atentado contra la posición iniciática del autor de *El rancho abandonado*.

## Reflexiones finales: el éxito del monopolio<sup>41</sup>

Diversos autores alertan sobre la importancia decisiva de los espacios institucionales, y especialmente de los académicos, para la construcción y perpetuación

---

<sup>39</sup> La ausencia de homenajes queda reflejada en *La Quena* fundamentalmente, pero su proyección puede seguirse en el tratamiento que le dispensan a sus maestros las dos biografías del compositor. Risolía califica a la Escuela de Música de Buenos Aires fundada en 1875 con el auspicio de Santiago Alcorta y Juan Pedro Esnaola como “una malograda y simpática institución”; por su parte, se tiene conocimiento de la existencia de Bernasconi solo a partir de la cita de una carta de Alberto a su ex maestro. Cf Risolía: *Alberto Williams...*, p. 52. Pickenhayn, en cambio, le dedica dos párrafos a Bernasconi, que si bien no son especialmente laudatorios le reconocen cierta importancia. Cf. Jorge Pickenhayn: *Alberto Williams* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1979), p. 25.

<sup>40</sup> Suárez Urtubey: *Antecedentes...*, p. 131.

<sup>41</sup> Si bien el uso del término es obviamente metafórico por cuanto coexistieron otros conservatorios contemporáneos al fundado por Williams –como puede constatarse justamente a partir de las revistas paralelas a la circulación de *La Quena*– el número de filiales que llegó a sumar el Conservatorio de Buenos Aires no parecería tener precedentes en la historia de nuestro país. El crecimiento exponencial de dichas filiales puede seguirse en la portada de cada número de la revista, que cuenta con 68 en el segundo número (03-1920) y llega a 107 en el número 19 (06-1924); el aspecto cuantitativo sin embargo, no es el único indicador de este exacerbado protagonismo. El “comportamiento estatal”, por su parte, podría aportar algunos datos relevantes para observar cómo logra un posicionamiento tan sólido desde sus inicios, pues a pesar de ser una institución privada el conservatorio de Williams recibió un importante apoyo gubernamental: el reconocimiento de sus títulos como oficiales y un subsidio otorgado durante sus ocho primeros años de vida. Cf. Pickenhayn: *Alberto Williams*, pp. 43-44. Podría pensarse entonces que dicho protagonismo tuvo un impulso tanto estatal como privado. En este último sentido el fuerte incentivo de los premios otorgados en los concursos a las diplomaturas podría ser también una variable importante a considerar: un piano de cola en el concurso para optar al diploma de profesor superior en 1898 bastará como ejemplo brindado por el mismo biógrafo. Ver Pickenhayn: *Alberto Williams*, p. 43.

del canon. Tal es el caso de Cook,<sup>42</sup> y de la *New Musicology* en general. En nuestras tierras el tema fue tratado por Corrado y por Merino Montero en la XVI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología cuyo tema fue “Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historias, debates, perspectivas historiográficas”, celebrada en Mendoza entre el 12 y el 15 de agosto de 2004.<sup>43</sup>

Retomando el ámbito discursivo resultan iluminadoras las palabras de Georges Davy en el Bourdieu de *Ce que parler veut dire* cuando evoca la función del maestro de escuela, “maestro del hablar y por lo tanto maestro del pensar”. Los discursos pronunciados desde *La Quena*, así como los enunciados de los artículos publicados adquieren en este contexto fuerza de ley, dentro y a través del sistema de enseñanza. La institución, dice Bourdieu, “es un acto de magia social que puede crear la diferencia *ex nihilo*”,<sup>44</sup> es ese lugar en donde convergen “los diferentes sentidos de las palabras *instituere* e *institutio*: el acto inaugural de constitución, de fundación o de invención que lleva a través de la educación a disposiciones permanentes, hábitos y usos”.<sup>45</sup>

En este marco y pensando a la escuela en tanto “escenario clave para la teatralización del patrimonio”,<sup>46</sup> podemos interpretar cómo se instalan y preservan las obras compositivas de Williams dentro del canon: sin competidores nacionales se las equipara a las composiciones europeas ya consagradas, con ellas se arman los programas de estudio y las bibliografías, formando parte ineludible de los repertorios pianísticos del Conservatorio. Paralelamente, en los conciertos organizados por el autor sus obras sinfónicas corren idéntica suerte, legitimándose en este caso en los espacios públicos de mayor prestigio, como la Biblioteca Nacional; dichos espacios físicos son también utilizados en los homenajes que se le tributan por su cumpleaños. Los sistemas de premios y concursos a su vez funcionan de manera análoga imponiendo nuevamente las obras en el repertorio canónico.

La revista *La Quena*, en este contexto, funciona como un organismo de naturaleza proliferante que replica y amplifica la legitimación de Williams como compositor utilizando la retórica y la lógica conmemorativa que vincula insistentemente memoria y herencia. Como todo rito “tiende a consagrar o legitimar, es decir, a hacer que un *límite arbitrario* se desconozca como tal y se reconozca como legítimo, natural”.<sup>47</sup> Y como toda política está hecha en gran parte con recursos

<sup>42</sup> Nicholas Cook: *De Madonna al canto gregoriano* (Madrid, Alianza, 2005), pp. 133-134.

<sup>43</sup> El aporte de Merino parte del *Análisis y juicio de valor* de Dahlhaus y resulta muy útil pues pone de relieve los distintos juicios de valor acuñados por dicho autor (el juicio estético normativo, el histórico descriptivo y el funcional) y las problemáticas que surgen de su aplicación en América Latina. Cf. Carl Dahlhaus: *Foundations of Music History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977) y *Analysis and Value Judgement [Monographs in Musicology N° 1]* (Nueva York: Pendragon Press, 1983) en Luis Merino Montero: “Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa”, *Revista Argentina de Musicología* 5-6, (2004/2005), pp.191-198. Asimismo, Merino destaca el doble papel de las instituciones: el de preservar el repertorio canónico y el de comunicarlo a un sector amplio de público. Ver Merino: “Cánones...”, p. 194.

<sup>44</sup> Bourdieu: *Qué significa...*, p. 102.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>46</sup> García Canclini: *Culturas híbridas...*, p. 161.

<sup>47</sup> Bourdieu: *Qué significa...*, p.100.

teatrales en donde no faltan incluso los objetos fetiches, como aquellas cartas, dedicatorias y hasta las radiografías de las manos de los grandes pianistas, entre las que se cuentan obviamente las de Williams.<sup>48</sup>

William Weber propone tres principios básicos constituyentes del canon musical: la maestría y el oficio, de donde surge la idea de los grandes compositores; el papel cívico que las obras canónicas cumplen en la celebración del cuerpo político; y la autoridad moral, contra las depredaciones de la cultura comercial.<sup>49</sup> Creemos que el estudio de esta fuente releva con claridad la eficacia con la que los dos primeros principios actuarían en el caso Williams, quien parece haber construido su propio *Denkmal*, su monumento.

Para finalizar podríamos concluir que posiblemente la proyección iniciática de Williams como “patriarca de la música argentina” se haya cimentado más a partir de la creación y la dirección del Conservatorio de Música de Buenos Aires y los mecanismos de difusión articulados por la revista *La Quena* así como su editorial homónima, que de la índole fundacional de sus composiciones. De la misma manera en la que Dahlhaus propone buscar los criterios de “autenticidad” del nacionalismo en los procesos y funciones históricos,<sup>50</sup> más que en los criterios estéticos de composición, pensamos que el estudio de estas fuentes podría iluminar el armado de aquellos complejos procesos de legitimación. En este contexto podríamos pensar que la diversidad de roles que caracterizaba al compositor, citada tantas veces en la bibliografía tradicional, acaso haya sido su mejor estrategia de legitimación, permitiéndole ejercer un dominio completo del círculo producción, circulación y recepción.

Mucho queda sin embargo por investigar sobre el tema y sobre esta fuente, el estudio está apenas comenzado.

---

<sup>48</sup> Un artículo a cargo de Zacarías Guzmán sirve de marco para comparar las manos “normales” de las grandes pianistas; así, podemos observar las radiografías de las manos de Williams, Rubinstein, Friedman y Risler entre otros. Cf. *La Quena* 5 (12-1920), pp. 10-17.

<sup>49</sup> William Weber: “The History of the Musical Canon”, en Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), pp. 336-355.

<sup>50</sup> Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1989), p. 39.