

“La representación del pasado colonial rioplatense en la ópera nacional de comienzos del siglo XX.”.

Carlos Rossi Elgue.

Cita:

Carlos Rossi Elgue (2013). *“La representación del pasado colonial rioplatense en la ópera nacional de comienzos del siglo XX.”*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/197>

XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 23

Título de la Mesa Temática: "... y el resto del mundo"

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Marcela Lucci

EL "TESORO PERDIDO"

**La representación del pasado colonial rioplatense en la ópera nacional de
comienzos del siglo XX**

Carlos A. Rossi Elgue

UBA

carossielgue@yahoo.com

Es imposible el silencio; el eco de las montañas es la nota, la armonía que vive latente en su seno como en un arpa gigantesca; el aire que frota la peña enhiesta,

arranca el sonido musical; la falda vecina lo recoge con caricia, y robustecido lo despide a su vez [...] El eco es su voz.” (Joaquín V. González, *Mis montañas*)

En 1936, con motivo de la celebración del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires, algunas personalidades del ámbito cultural, como Ricardo Levene, Alfonsina Storni, Manuel Mujica Láinez, Leopoldo Marechal, o Jorge Luis Borges, entre otros, fueron invitados por el intendente Mariano de Vedia y Mitre a realizar una serie de conferencias que fueron transmitidas por la radiodifusora del Teatro Colón, y que luego pasaron a formar parte una compilación de textos homenajeando a la ciudad. En esa oportunidad, uno de los fundadores de la revista *Nosotros*, Roberto F. Giusti, imaginó un diálogo entre la Pirámide de Mayo, ícono del Centenario de 1910, y el Obelisco, erigido ese año para la ocasión en la Avenida 9 de Julio. Al poner en diálogo las conmemoraciones de 1910 y 1936, Giusti enlazaba dos proyectos en los que Buenos Aires se había colocado en el centro productor de sentido, condensando la idea de país en la ciudad capital. En su conferencia, los monumentos discuten sobre cuál es más importante, y mientras uno aparece identificado con el *Pasado y la Historia* nacional, el otro se perfila como *el ágora del porvenir*.

(dice la Pirámide de Mayo) *¿Dijiste que tú señalas el mañana? ¿Y por qué lo quieres luminoso ese mañana? ¿Por qué procuras humillarme con tu altura? ¿Quieres superarme a mí, verdad? ¿ir más arriba? ¿no ves que soy yo quien te da el impulso, quien te enseña el rumbo? ¿qué serías sin mí? Una piedra más.*

- Y tú *¿qué serías sin mí? Una reliquia de museo. Vives porque yo vivo [...] Otros llegarán detrás de mí.*

- (Burlona) *¿Más altos?*

- (Serio) *¿Por qué no? (Ahora habla para sí mismo) Sin duda más altos; así lo quiere el destino... (Giusti, 1936: 513)*

Aquí Giusti expandía el sentido de la celebración del Centenario de 1910 hacia 1936, cuando la producción cultural y las obras urbanísticas desarrolladas por el Estado¹ volvían sobre las premisas de Mayo y reproducían, o reforzaban, las bases de un relato nacional en el que desde Buenos Aires se volvía la mirada hacia el pasado, se exaltaba

¹ En los años próximos a 1936 se realizaron una serie de obras, públicas y privadas, tendientes a modernizar la ciudad como el ya mencionado Obelisco y el ensanchamiento de la calle Corrientes, la inauguración del Teatro Gran Rex y la reforma del Teatro Ópera, la construcción del Puente Avellaneda y la aparición de un ícono del momento, el edificio Kavanagh. Además, ese año se inauguró el Monumento a España, en Costanera Sur, y al año siguiente el monumento a Pedro de Mendoza, en Parque Lezama.

el presente y se proyectaba el porvenir. La necesidad de delimitar los contornos de esos momentos, entendidos como una continuidad coherente, estaba movilizaba a la indagación sobre la identidad y conducía a la construcción de un relato en el que se trazaran las características de sus héroes fundadores y se crearan o recrearan, sus mitos originales. Considerando que ambas fechas se inscriben en coyunturas políticas particulares, y atendiendo a que las conmemoraciones corresponden a hechos de la historia nacional diferentes, nos interesa señalar que, en la producción cultural cercana a 1910 emerge un modo de representar el pasado, que comienza a gestarse hacia fines del siglo XIX pero se cristaliza en esta fecha, que proyecta su sentido y se reproduce en los intelectuales de los años siguientes, encontrando su mayor expresión en las realizaciones próximas a la conmemoración de la fundación de Buenos Aires.

En los años cercanos al Centenario, desde la literatura, la historia, el arte o la música se moldea la imagen de los protagonistas de la historia que participaron en el siglo transcurrido, quienes forjaron la nación, en campos de batalla, en la vida política, la educación o la vida civil. El indio, que desde la Campaña al Desierto era identificado con un personaje asociado al salvaje que debía ser eliminado, es recuperado en las primeras décadas del siglo XX, en consonancia con el impulso americanista que surgía en Latinoamérica, aunque confinándolo a una época legendaria. En este trabajo nos centraremos en la representación que nace en este momento a la sombra de los héroes, la imagen del indígena y las construcciones simbólicas sobre su cultura, en un corpus de producciones realizadas para ser representadas en el teatro musical en las que se revisita el universo prehispánico y la conquista española del Río de la Plata, en libretos para ópera, poemas sinfónicos o proyectos musicales inconclusos. Analizaremos cuatro textos pertenecientes a distintos momentos ligados al espíritu de 1910 y 1936: *Caaporá* (1915), de Ricardo Güiraldes (1886-1927), *Siripo* (1937), con libreto de Luis Bayón Herrera (1889-1956), *La leyenda del urutaú* (1934), escrita por José Oliva Nogueira (1873-1945) y *Lin-Calél* (1934) de Víctor Mercante (1870-1934). Estas obras, han sido analizadas por musicólogos argentinos como Enzo Valenti Ferro (1992, 1997), Pola Suárez Urtubey (2009) u Omar Corrado (2010), aunque sin profundizar en el plano literario. Los libretos en general están inspiradas en textos anteriores de autores reconocidos; en primer término, se encuentran las óperas basadas en fuentes literarias, como *Lin-Calél*, estrenada en 1941 en el Teatro Colón con música de Arnaldo D'Espósito (1907-1945) inspirada en el poema épico homónimo escrito por Eduardo Holmberg (1852-1937) en 1910, y *Siripo*, estrenada en 1937, de Felipe Boero (1884-

1958) centrada en la figura legendaria de Lucía Miranda²; en segundo lugar, se encuentran las composiciones que se inscriben en la línea ideológica de Ricardo Rojas (1882-1957), y sus obras *El país de la selva* (1907), *La restauración nacionalista* (1909) o *Blasón de plata* (1910), en constelación con otros intelectuales como Joaquín V. González (1863-1923), sobre todo en *La tradición nacional* (1891), o *Mis montañas* (1923), Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, donde se pone en evidencia la compleja articulación de ideas que expresan la defensa de la lengua española, la raza y el territorio, ahondando en el “alma nacional”. En este segundo grupo encontramos el proyecto para ballet de Ricardo Güiraldes, *Caaporá*, concebido junto a su amigo, el pintor amateur Alfredo Garaño, en cuya musicalización se interesaron Pascual de Rogatis, primero, e Igor Stravinsky después, aunque en ambos casos los proyectos quedaron inconclusos³; o la ópera *La leyenda del urutaú*, estrenada en el Teatro Colón en 1934, después de haber sido premiada en un concurso del mismo teatro, el año anterior, con música de Gilardo Gilardi (1899-1963) (Corrado, 2010:169).

La representación del indígena en los textos seleccionados se desprende de una serie de variables determinadas por el contexto cultural e ideológico en que se gesta, por lo que antes de analizarlos debemos introducir estos términos. En principio, adelantamos que la visión de los autores sobre el indígena recupera y actualiza la perspectiva del conquistador español del siglo XVI, por lo que su representación evoca la imagen de un otro desconocido e inferior que se vincula a lo demoníaco, en oposición al cristianismo, al imaginario oriental y a la idea medieval del salvaje natural. En el Río de la Plata, este imaginario atraviesa la mirada de los autores en un momento en que la actividad intelectual se esfuerza por definir los contornos de la esencia nacional. Por lo tanto, el corpus propuesto surge como producto de esa tarea literaria y propagandística en torno a los temas del nacionalismo cultural que comienza con el modernismo y tiene su primera condensación en los años del Centenario (Altamirano, Sarlo, 1997: 161). La inquietud sobre la identidad nacional no era nueva hacia el Centenario, pero la cuestión

² En el libreto de la ópera se aclara “Tragedia de ambiente histórico-americano, escrita por el primer dramaturgo del Río de la Plata, Don Manuel J. Lavardén en el año 1600”, pero aclaramos que Lavardén vivió entre 1754 y 1809, y que su obra, estrenada en 1789 se encuentra perdida. Señalamos, además, que la leyenda de Lucía Miranda se inicia, al menos en un registro escrito hacia los primeros años del siglo XVII, con el relato de Ruy Díaz de Guzmán, incluido en *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata*, y posee otras reescrituras como las de Eduardo Mansilla o Rosa Guerra, ambas de 1860.

³ Aunque el proyecto nunca se concretó se conservan una versión manuscrita de veintitrés folios y tres transcripciones mecanografiadas, junto a pinturas del vestuario y la escenografía, que se encuentran en el “Museo Ricardo Güiraldes”, en San Antonio de Areco (Babino, 2010).

dio lugar a un nuevo tipo de cristalizaciones ideológicas. Como señalan Sarlo y Altamirano, la emergencia de este nacionalismo, que surgía como reacción frente a la cultura positivista y laica, se relacionaba por un lado, con la presencia del nacionalismo francés, católico y monárquico, cuyos principales exponentes fueron Barrés, Maurras y León Daudet, y, por otro, con el hispanismo que reconsideraba la “herencia española”, abriendo paso a una nueva visión del pasado basada en el mito de la raza (Altamirano, Sarlo, 1997: 164). El fuerte hispanismo que atravesó los festejos del Centenario, intensificado por la repercusión que tuvo la presencia de visitas ilustres como Ramón del Valle Inclán, Jacinto Benavente o Vicente Blasco Ibáñez, entre otros, pero sobre todo la de la Infanta Isabel de Borbón, había tenido antecedentes ineludibles en 1892, cuando para la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América, se promulgó el 12 de octubre como “día de la raza” y en el Teatro Colón, que esperaba inaugurar su nueva sala para la fecha que le daba su nombre, estrenaba *Cristoforo Colombo*, con libreto de Luigi Illica. Esta impronta que privilegiaba la llegada de los españoles a América, y su triunfo sobre las poblaciones indígenas, se continuó en la producción intelectual posterior, colocando en primer plano la actuación de Pedro de Mendoza, quien se transformaría en el gran héroe fundador, gracias a sus virtudes hispanas, dejando en segundo plano a Juan de Garay, a pesar del signo trágico de la primera fundación -recordada por el hambre, la muerte temprana de Mendoza y el prematuro despoblamiento de Buenos Aires.

Los libretos analizados están atravesados por la necesidad de encontrar “lo nacional”, indagando el pasado, y por otro, por la influencia de las tendencias europeas del momento, que determinaban patrones musicales y estéticos. La producción musical estaba condicionada por estas tendencias de las que se transformaba en caja de resonancia mientras buscaba su propia personalidad. Debemos señalar que en ese momento el teatro era un medio fundamental para la circulación de ideas y representaciones por lo que autores y compositores se esforzaban por crear estereotipos de identificación masiva.

La irrupción del inmigrante y su progresivo protagonismo en la escena cultural y política de la argentina en las primeras décadas del siglo XX estimula la conformación de dos posiciones antagónicas: la que propiciaba la fusión entre nativos y extranjeros, como modo de lograr una cultura nacional y quienes veían en el inmigrante una amenaza, en el mismo sentido (Cazap, Massa, 2002: 94). A pesar de la proliferación de imágenes gloriosas y optimistas en los momentos de celebración de comienzos del siglo

XX, algunas preocupaciones empañaban la visión de algunos intelectuales; los mayores problemas a resolver eran la cohesión social y la cohesión política (Devoto, 2010: 43). Si por un lado se impulsaba el pretendido progreso y se alzaba la bandera de la civilización como resultado de las políticas desarrolladas en las décadas anteriores, el entusiasmo provocaba incertidumbres relacionadas con el control de ese mismo proceso, sobre todo en lo que respecta a la conformación de una sociedad heterogénea, producto de la apertura a la inmigración, que debía ser cohesionada y que alteraba la vieja dicotomía civilización-barbarie como categorías geopolíticas. En este sentido, Rojas expresaba su optimismo al recuperar las tradiciones indígenas y la herencia hispánica en la trama de la historia, corriéndose de la antinomia propuesta por Sarmiento, cuando el inmigrante europeo provocaba sospechas y se acercaba, junto al cosmopolitismo extranjerizante, a la idea de “barbarie”. Rojas propuso la fórmula exotismo - indianismo, que instaba a salirse de una perspectiva eurocéntrica y abogaba por la revalorización de las “cosas americanas”:

Por eso yo diré en adelante: “el Exotismo y el Indianismo”, porque esta antítesis, que designa la pugna o el acuerdo entre lo importado y lo raizal, me explican la lucha del indio con el conquistador por la tierra, del criollo con el realista por la libertad, del federal con el unitario por la constitución –y hasta del nacionalismo con el cosmopolitismo por la autonomía espiritual. ([1910] 1986: 115)

En el mismo sentido, en *Eurindia* (1924) agregaba: “No queremos ni la barbarie gaucha ni la barbarie cosmopolita. Queremos una cultura nacional como fuente de una civilización nacional [...]” (1951: 21). La tensión entre lo importado y lo propio, que conduce a un repliegue hacia el interior geográfico y espiritual, se condensa en la resignificación de la naturaleza y la indagación del relato colonial y prehispánico. En esa búsqueda intelectual la intención de poner en primer plano las culturas indígenas provoca, en los argumentos seleccionados, atravesados por el fuerte hispanismo que impera en el espíritu de la época, una valoración del conquistador y su raza, en contraste con la inferioridad del indígena. Siguiendo las perspectivas teóricas sobre las relaciones de colonialidad, estudiadas por autores como Edward Said (1978, 1993), Aníbal Quijano (2000), Roger Bartra (1997, 2011), o Boaventura de Sousa Santos (2009), observamos que, en los libretos analizados, se construye la oposición entre un “nosotros” identificado con el conquistador, o la raza española, y el “otro” indígena, y los autores reproducen matrices narrativas coloniales en las que la perspectiva

hegemónica del siglo XVI se corresponde con la del intelectual de comienzos del siglo XX frente a su objeto de inspiración. Las matrices narrativas coloniales se definen, en términos de Silvia Tieffemberg, como:

[...] estructuras profundas que se visibilizan mediante estructuras de superficie que varían a través del tiempo, y que, en América Latina, nacen producto de la expansión de occidente sobre nuestro continente. Y están, por lo tanto, fuertemente implicadas en las operaciones de construcción/invención geopolítica de aquellos espacios que se desea anexionar, aún cuando perviven mucho más allá de ese momento inicial. (2012: 345)

El concepto de matrices narrativas coloniales resulta útil para reflexionar sobre el modo en que el discurso colonial se actualiza, cambiando desde su momento inicial pero manteniendo su esencia, en la colonialidad⁴. En los libretos seleccionados estas matrices emergen en relatos sobre el pasado en escenarios locales del interior del país, sin pretensiones etnográficas o indagaciones profundas sobre las comunidades indígenas. En este sentido, es significativo el caso de *Lin-Calél*, ya que Víctor Mercante se aparta de la intención de Holmberg, su fuente literaria, por conocer y valorar la cultura pehuenche y retoma la anécdota de la tragedia indígena para proponer su propia visión de la historia y el mestizaje. El distanciamiento o acercamiento a determinadas líneas de pensamiento, en cada uno de los escritores, depende del grado de adopción de procedimientos narrativos de tradición europea en los que se tipifica la forma de describir al otro, desconocido por la cultura occidental, en el espacio de la naturaleza. En la producción intelectual de comienzos del siglo XX cristalizan modos de representar el espacio y sus habitantes que encuentran en el escenario del interior del país, opuesto a la ciudad moderna y cosmopolita, el sustrato de leyendas y mitos de identificación colectiva, y que conducen a idear una matriz identitaria en el pasado, como un equivalente de la antigua Grecia para la civilización occidental europea. El “espíritu de la tierra” o el “crisol de razas” conjugados al “alma nacional” se articulan como reacción a la tendencia positivista que se imponía en los intelectuales del cambio de siglo, aunque no la deseche en todos sus aspectos.

⁴ Tomamos la definición de colonialidad de Aníbal Quijano, en la que se postula la continuidad de las relaciones asimétricas de poder, que establecen nociones de superioridad e inferioridad, en el transcurso del tiempo: “[...] la idea de raza [...] Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. Implica, en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico.” (Quijano, 2000: 201)

Las perspectivas teóricas sobre las relaciones coloniales y poscoloniales desarrolladas por los autores mencionados anteriormente nos permiten comprender el marco ideológico que atraviesa los libretos seleccionados en un momento en que surgía en Latinoamérica la tendencia a rescatar las propias tradiciones. En este sentido las obras forman parte de la llamada literatura indigenista, a la que José Bengoa define como “aquella escrita por personas no indígenas, que habla del indígena y por lo general lo defiende denunciando sus condiciones de vida” (2007: 36). Es interesante, en principio, señalar el uso de la voz del indio por parte de una cultura letrada ajena a ese universo pero interesada en conocerlo y ubicarlo en el centro de sus preocupaciones. Sin embargo, en los libretos analizados la intención está lejos de conformarse en una reivindicación o lucha por los derechos del otro y tiende, en general, a la construcción de una imagen del indio desprotegido y débil, inocente y natural, conectado a, o parte integrante de, la naturaleza y un conquistador español erigido como héroe y origen de un linaje de glorias nacionales. En este sentido proponemos que, en el corpus seleccionado, la perspectiva del conquistador español se identifica con la intención del autor, y que esta correspondencia reproduce la relación asimétrica de poder en la que se conforma un “nosotros” occidental cristiano, que equipara al conquistador español y el escritor, y un “ellos” separado espacial y temporalmente, con características diferentes a las propias. En *Cultura e imperialismo*, Edward Said refiere a esta asimetría como una lógica del poder imperial, siguiendo su idea, ya expuesta anteriormente en *Orientalismo* (1978), de una geografía imaginaria en la que se traza la frontera que separa el “nosotros”, conformado por la cultura occidental, de los “otros”, identificado con la cultura extranjera.

Todas las culturas tienden a construir representaciones de las culturas extranjeras para aprehenderlas de la mejor manera posible o de algún modo controlarlas. [...] Para estudiar a la vez esas representaciones y el poder político que expresan, se requiere el estudio del saber occidental o de las representaciones del mundo no occidental. (Said 1993: 170)

Said se refiere a la perspectiva eurocéntrica que conforma las bases del saber, a partir de la cual se define al otro. La idea de frontera que separa y delimita representaciones y territorios rige el proceso de subjetivación de la cultura occidental que reconoce al otro como inferior, primitivo y geográficamente lejano. En los textos analizados, la mirada sobre el indio, aunque se produce en Buenos Aires, reproduce la visión del etnólogo europeo, en la que se muestra al indio como una pieza de museo que

ha dejado de estar en contacto con el hombre blanco, creando una imagen anterior a todo contacto intercultural.

En la composición musical, la tendencia a interesarse por temáticas indígenas comenzó a fines del siglo XIX y se afirmó como movimiento estético en la producción de las próximas décadas, haciendo eclosión hacia 1937, en el IV Centenario de la fundación de Buenos Aires. Las ideas de Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones, entre otros, sirvieron de inspiración y despertaron un sentimiento americanista inédito, que se articuló con el nacionalismo imperante, en el ámbito de la producción musical. El indoamericanismo, que encuentra en las primeras décadas del siglo XX un notable vigor, con obras como el poema sinfónico *Zupay* o *Evocaciones indígenas*, dedicadas a Rojas, y las óperas *Huemac* y *La novia del hereje*, de Pascual de Rogatis, *Corimayo* y *Chasca*, ambas de Enrique Mario Casella, *Las vírgenes del sol*, de Alfredo Luis Schiuma, *Lin-Calel*, de Arnaldo D'Espósito, *El oro del Inca*, de Héctor Iglesias Villoud, *La leyenda del urutaú*, de Gilardo Gilardi, o *Siripo* de Felipe Boero, pierde su fuerza, con lo que el ambicioso ideal de crear un teatro lírico nacional es dejado de lado y sus obras olvidadas⁵ (Valenti Ferro 1997: 74-5).

La temática americanista que se entronca con el nacionalismo se presenta como objeto buscado en libretistas y compositores que tienden a rescatar del pasado las leyendas del universo indígena, por lo general incaico o guaraní, y crear un sincretismo musical entre formas provenientes del imaginario vernáculo y matrices europeas⁶. Observamos que tanto en el plano de la composición musical como en el de la escritura de argumentos, la incorporación de temas indígenas conduce a la concentración de estereotipos sobre lo que se entiende, desde la perspectiva europea, como exótico. La indagación por la tradición nacional, impulsada por el americanismo que surge en Latinoamérica, produce tipificaciones ligadas a un imaginario europeo que son, en definitiva, constitutivas de lo que podría llamarse el imaginario local. En este sentido, el modo en que el indígena es construido en estos argumentos sigue la tradición del salvaje natural del medioevo europeo o la visión del exótico oriental que describen su identidad.

⁵ Observamos que entre 1877, fecha en que se considera el comienzo de la dramática musical argentina, con *La gatta Bianca*, de Francisco Hargreaves (1849-1900), y 1937, se estrenan 58 óperas de 26 compositores argentinos, el 38% de las óperas estrenadas en ese período.

⁶ En un primer momento, la fusión musical entre lo hispano y lo indígena estaría señalada por la incorporación de motivos trasladados de composiciones europeas, identificados con lo exótico, como el uso de la escala pentatónica, que caracteriza el repertorio inca (González, 2007, 74).

I. “Nosotros” y el “otro”

En los argumentos de las obras seleccionadas, la temática indigenista se desarrolla a partir de un tópico clásico de la ópera europea y de literatura occidental: la traición amorosa que pone en riesgo la armonía del universo. El triángulo, compuesto por dos hombres pertenecientes a facciones enfrentadas y una mujer pretendida debe resolverse al finalizar la representación, de manera trágica y aleccionadora.

En el proyecto para ballet de Ricardo Güiraldes, *Caaporá*, y el libreto de José Oliva Nogueira para la ópera *La leyenda del urutaú*, se narra la leyenda del urutaú, ave distintiva del Río de la Plata, perteneciente a la familia de la lechuza y protagonista de fábulas orales y crónicas de viajeros. Algunas versiones de la leyenda indican que el pájaro es el resultado de la metamorfosis de una india; la más popular cuenta que Ñeambiú, hija de un cacique guaraní, se enamora de un enemigo de su padre, quien lo hace matar. Ella enloquece de dolor y huye al bosque, donde se convierte en el pájaro que llora eternamente la muerte de su amado. En los textos analizados, este esquema básico agrega –como ya hemos señalado– la presencia de un pretendiente despedido que busca venganza, quien será, en lugar del padre, el que asesinará al amante de la princesa. Una diferencia sustancial entre los argumentos es que, mientras que en *Caaporá* el enemigo y el pretendiente son indios, uno aliado y otro contrario, en *La leyenda del urutaú*, el enemigo es un indio de una tribu contraria y el enamorado un conquistador español. A pesar de esta diferencia, en los dos textos la representación del indígena se produce a partir de la perspectiva de quien descubre al otro, quien posee el poder y pertenece a la cultura superior, en un caso identificado con el personaje del conquistador y en el otro con la presencia de una voz poética metadieética que se dirige a su heroína. De esta manera, cuando conquistador e indio se encuentran, en los textos se pone en funcionamiento la lógica colonial en la que uno es descubridor, quien posee el poder material y simbólico, y quien tiene la capacidad para declarar al otro como descubierto. Aquí se evidencia lo que Boaventura de Sousa Santos define como “la dimensión conceptual de los descubrimientos imperiales”, o sea la emergencia de la idea de inferioridad del otro, en la que “lo que se descubre está lejos, abajo, y en los márgenes, y esa *ubicación* es la clave para justificar las relaciones entre descubridor y descubierto.” (Santos 2009: 214)

I.1. El otro conocido

En el mismo sentido que en la cita que sirve de epígrafe a este trabajo, en *La tradición nacional*, Joaquín V. González promovía la exhumación de “nuestra literatura indígena”, algo que ya había muerto y que se encontraba dormido como un tesoro en el fondo de nuestras montañas o de nuestros desiertos. La asociación del paisaje con un contenido cultural propio implicaba la “manifestación primitiva del espíritu” (1980: 15), donde se encontraría el origen de la grandeza percibida hacia fines del siglo XIX⁷. Aquí González encarna la figura del intelectual representativo del espíritu de la época, el blanco ajeno a ese universo evocado, capaz de recuperar su contenido e insertarlo en el relato de la memoria nacional. La construcción que realiza González privilegia esa cultura como un tesoro, aunque reconociendo que se trata de un pasado clausurado, manifestación primitiva y lejana del origen de la civilización nacional.

Volvamos a las montañas; busquemos en sus secretos senderos y en sus espectáculos sorprendentes, las influencias que ejercieron sobre el temple de los pueblos que las habitaron; y después que hemos presenciado sus tempestades y admirado sus cuadros a la luz del sol o de la luna, preguntémosles cómo sentían y cómo admiraban aquellos hombres que nos precedieron en este nuevo paraíso. (González, 1980: 27)

El esfuerzo de los intelectuales de comienzos del XX, representado en esta cita por Joaquín V. González, por lo tanto, estaba dirigido a buscar ese relato de los comienzos que, tal como en occidente, se encontraban en oriente. En la producción local encontrar ese oriente conduce la mirada hacia las selvas del interior del país, donde, como manifestación de esta necesidad, aparecen los escenarios y los personajes buscados. Señalamos que del mismo modo que González asociaba habitantes y paisaje, en *Caaporá* Güiraldes se coloca en el lugar de quien descubre en la naturaleza el eco de la leyenda indígena, e identifica a su protagonista con esa naturaleza: “la selva está en su alma, es como la humanización del suelo.” (Güiraldes, 1915: 92). En *La leyenda del urutaí*, Oliva Nogueira también asocia la selva a lo femenino misterioso, lujurioso y mágico, y el paisaje se representa como exterioridad del “alma de la selva, como una virgen encantada” (1935:7).

⁷ En *El juicio del siglo*, las reflexiones sobre el siglo transcurrido desde 1810 condujeron a González a pensar la historia nacional con menos idealismo, aunque siguiera ahondando en las profundas raíces de la nacionalidad como resultado de siglos de generaciones anteriores, y más conciencia del precio de la buscada civilización: “[...] largas y dolorosas pruebas, sufrir muchos reveses, verter mucha sangre, contemplar muchos crímenes y cometer muchos errores [...]” (1910: 129)

En *Caaporá*, Ñeambiú y las demás mujeres indígenas se relacionan con el espacio a partir de sus rasgos exóticos, la sensualidad de sus movimientos sinuosos como los arabescos que expresan en sus bailes, adornadas con flores. Esta relación entre el exotismo y lo femenino, nos recuerda la idea de orientalización de Edward Said: la presencia de la convención europea dominante durante la segunda mitad del siglo XIX de poner mujeres orientales en el centro de cualquier práctica exótica (1993: 200). En *Caaporá* y *La leyenda del urutaí* las protagonistas se identifican con la imagen de un tipo de mujer con características orientales para representar lo exótico: bailarinas, esclavas, concubinas y bellezas de baños y harenes en las que se expresan las relaciones de poder y sometimiento. En *Lin-Calél* y *Siripo*, en cambio, estas características se depositan en las mujeres secundarias, traidoras o hechiceras, conectadas con los misterios de la naturaleza, ya que las protagonistas son católicas, una mestiza y la otra blanca, lo que las coloca en el lado opuesto a la idea de otredad.

La “orientalización” del salvaje se produce por medio del traslado de una representación del otro conocido por la cultura europea a escenarios de la selva argentina. Para los conquistadores españoles en el Río de la Plata, cuatro siglos antes, las posibilidades de acceder a mujeres indígenas y una vida más o menos holgada en las cercanías de Asunción, a orillas del Paraná, se les presentaba, de la misma manera que en la óperas, como “el Paraíso de Mahoma” (Salas 1960: 180).

I.2. El otro vegetal

En *Caaporá*, la acción, ubicada en un pasado mítico, comienza cuando el cacique guaraní, Ñandú, decide entregar en matrimonio a su hija, la princesa Ñeambiú, para lo que organiza una competencia. Este motivo que evoca la prueba de los pretendientes en la *Odisea*, de Homero, se traslada a orillas del río Paraná cuando jefes y príncipes de otras tribus se presentan y demuestran sus habilidades en pruebas como el arco y la flecha. El vencedor resulta ser Cuimbaé, príncipe de una tribu enemiga, lo que ocasiona el enojo del padre. Sin embargo la hazaña realizada convence y enamora a la joven Ñeambiú. El padre decide no entregar a su hija por lo que convoca a Caaporá, dios identificado con las fuerzas del bosque, de aspecto antropomórfico que, dotado de poderes hipnóticos, podría influir en la decisión de Ñeambiú. La hija entra en un penoso trance que provoca la lástima de los habitantes de la aldea. Ellos piden la presencia del sanador Aguará Payé, antiguo pretendiente desairado por la princesa, para que la cure.

Pero esta situación despierta en el curandero el deseo de venganza, por lo que le anuncia a Ñeambiú la falsa muerte de su amado. Ella huye desesperada y sumida en dolor se metamorfosea en urutaú, el mítico pájaro.

La relación entre la india y el espacio natural, llevado al extremo en la metamorfosis con el pájaro, nos conduce a reflexionar sobre el proceso de construcción de la identidad del otro. La relación entre identidad occidental y salvaje implica históricamente la diferenciación entre un orden civilizado y otro vinculado al espacio natural, donde reina el caos. La imagen del salvaje aparece en los textos analizados como una resignificación del mito original en el Río de la Plata. En términos de Roger Bartra, quien estudia, en *El salvaje artificial*, la mutación histórica del mito:

[...] la imagen del hombre salvaje, que en la Edad Media permitía afirmar por contraste la idea de un ser civilizado, fue usada en los tiempos modernos como metáfora para comprender el movimiento y los cambios, para construir el gran espacio histórico que separa la vida civil de la natural. (Bartra 1997: 13)

La antítesis naturaleza-civilización se resignifica en el tiempo, volviendo al concepto de matrices narrativas coloniales, y, agregamos, en el espacio. Al comenzar la ópera, la neblina que avanza sobre el territorio se disipa y entra en escena Garcés, el conquistador español perdido y mortalmente envenenado por una serpiente. La princesa, hija del cacique de la tribu guaraní, que aquí en vez de Ñeambiú se llama Mar-Amac, acude ante el lamento del hombre de quien se enamora instantáneamente. Ella recuerda un antiguo presagio fatal, pero se siente arrastrada por el amor hacia el español, envuelta en una pasión amorosa que nos recuerda a heroínas de óperas europeas, como Isolda de Wagner o Aida de Verdi. Mar-Amac cura la herida de Garcés, por medio de una fórmula realizada con savia vegetal, y él se enamora de ella. Contra su voluntad, Mar-Amac le dice: “Hija de la selva soy, yo debo odiarte, yo debo ver en ti un enemigo de mi hogar y de mi raza [...]” (Oliva Nogueira 1935:13). Ambos son concientes de la transgresión que cometen al no controlar sus sentimientos y saben que su relación es imposible, que existe un límite. Mar-Amac no refiere discursivamente a la frontera que separa al español del indio sino a la polaridad naturaleza-hombre: la princesa no dice ser india sino hija de la selva, lo cual marca una frontera que define habitantes y espacios, los enfrenta y separa. Esta resignificación del cuerpo humano de Mar-Amac en cuerpo

de la naturaleza se refuerza cuando Garcés le dice: “Tu blanda mano tiembla como una rama verde.” (Oliva Nogueira 1935: 13)

Mar-Amac y Ñeambiú, en la ópera y en el ballet respectivamente, se asocian a la selva y son caracterizadas como parte del paisaje que atrapa y arrastra a la caída. En la ópera, el conquistador español penetra el lugar desconocido y encuentra a la mujer salvaje que lo rescata y lo pierde en su pasión amorosa. De esta manera aparece el mito del hombre salvaje de la Edad Media como contenido de la visión del conquistador español que ante lo que no comprende busca una explicación. En el ballet y la ópera, la naturaleza se presenta como un espacio imaginado por la cultura occidental donde se establecen patrones de reconocimiento dentro del orden.

II. El otro salvaje

La imagen del indígena sumiso e inferior que cristalizó en la iconografía del Centenario, entraba en diálogo con la imagen que había servido como referencia durante décadas, la que había creado Ángel Della Valle cuando pintó, con motivo del cuarto Centenario del Descubrimiento de América, en 1892, *La vuelta del malón*, para exhibirla en la gran exposición que se llevaría a cabo en Chicago al año siguiente. El cuadro escenificaba un malón de indios que después de un saqueo llevaba en su regreso los despojos de una iglesia profanada y una mujer blanca, cautiva. La violencia de la imagen en la que se profanaban los símbolos cristianos y se ponía de manifiesto el peligro que implicaba la posibilidad de violación de la mujer y el consecuente mestizaje, se correspondía con las ideas de la élite ilustrada de fin de siglo, dentro del proceso de conformación de una estructura identitaria nacional en la que se enfrentaban los opuestos civilización-barbarie (Malosetti Costa 2001: 241-242).

El cuadro de Della Valle permitía percibir que, luego de la campaña militar de Julio Argentino Roca, los indios, ya eliminados del territorio ahora desértico, comenzaban a ser una amenaza del pasado⁸. Las fuerzas militares y la cultura letrada trabajaron desde los ámbitos materiales y simbólicos por derrotar al indio, negarlo y correr su presencia a los márgenes de la construcción de la identidad nacional. De esta manera se actualizaba la visión colonial que reponía los opuestos conquistador cristiano

⁸ Entre 1850 y 1880 el recién estructurado Estado Nacional decidió asegurar sus fronteras interiores, ya que desde la época colonial más de dos tercios del actual territorio argentino permanecía bajo el control de los pueblos indígenas. La Ley Nacional 215 de 1867, que resolvía trasladar la frontera sur hasta el río Negro, sentó las bases jurídicas que legalizaron estas campañas de destrucción del otro.

– indio idólatra, adorador del demonio. El universo visual construido por Della Valle justificaría la eliminación del indio al poner el énfasis en su violencia y su salvajismo.

El texto de Victor Mercante, presenta a Lin-Calél, hija de Tomen-Curá y una cautiva blanca, prometida por su padre a Auca-Lonco, cacique de los Pehuelches. Lin-Calél se resiste a casarse con él porque se encuentra secretamente enamorada de Colikeo, cacique de otra tribu Mapuche, los Puenches. El triángulo amoroso está establecido y el drama vuelve a poner en riesgo la armonía del mundo, ya que Auca-Lonco había prometido a Tomen-Curá aliarse a otras tribus para combatir contra los blancos, con la condición de que le permita unirse a su hija. El romance oculto es descubierto por la pitonisa Parnopé, quien advierte a Auca-Lonco sobre la traición y provoca el trágico final. Los pretendientes se batan a duelo y Colikeo mata a su rival por lo que puede unirse a Lin-Calel. Cuando hacia el final las centurias furiosas alzan sus lanzas en señal de guerra fratricida, Colikeo alza la piedra azul de los Andes y trae la paz al mundo, provocando la unión entre indios y blancos.

Como sucedía en *Caaporá* y *La leyenda del urutaí*, el núcleo argumental avanza a partir del triángulo amoroso, la lucha entre el bien y el mal, y la resolución de la traición, de la que depende el orden del universo. A diferencia de los otros textos, aquí al choque entre indígenas y blancos se deja de lado, en apariencia, focalizando en el mestizaje como posible encuentro entre ambos mundos, la esperanza futura. Para determinar la intención de Mercante al respecto nos detenemos en el modo en que reacciona Lin-Calél, hija de un cacique y una cautiva blanca, cuando el padre la promete a Auca-Lonco: ella lo rechaza argumentando que es violento y salvaje, porque “dicen que es inhumano; que degüella a los niños...”, y luego describe, horrorizada, la escena del malón:

¡Ah! El malón ¡Oh padre! espanta:
los cuerpos atravesados
por la lanza y el cuchillo;
charcos ¡ay! de sangre, llanto y lamentos;
las madres desoladas, los gritos
de criaturas; el saqueo,
el incendio; el exterminio, la muerte;
sobre las ancas del rapto ¡qué horror!...
¿Y después? La carcajada

¡Y la orgía! ¡qué horror, qué horror! (Mercante 1941: 12)

Lin-Calel, representante del mestizaje, rechaza al indio colocándose en el lugar de enunciación del blanco cristiano que justifica el exterminio; en este lugar se refugia cuando invoca a Dios y reza por su pueblo –por ejemplo, en la Escena II del Primer Cuadro termina rezando un “Ave María”-. Por otra parte, Colikeo, quien se erige como el sucesor de las tribus indígenas y el intermediario entre ellos y los blancos, promete, cuando Lin-Calél le entrega la piedra azul, convertirse al cristianismo, con lo que, sin que se explique demasiado, la piedra azul que trae la paz se asocia directamente con el poder de Dios sobre mundo. Observemos, entonces, que aquí Lin-Calel se coloca en el lugar de la debilidad y la sumisión y rechaza a quien se erige como posibilidad de resistencia y continuidad para el indígena, el pretendiente rechazado.

En el poema de 1910, Holmberg expresaba en el personaje de Lin-Calel la síntesis de las tradiciones de blancos e indios, cristianos e infieles, civilizados y salvajes, encarnando de esta manera un modelo del ser nacional que no fue y que podía haber sido (Bruno, 2011: 169). Esta idealización de la unión de las razas, en un momento en que el indígena dejaba de ser considerado un peligro y circulaban las ideas indigenistas, está ausente en la ópera y el poema es utilizado para reponer la matriz colonial del saber que actualiza la asimetría, el dominio y la supremacía del blanco cristiano. En el libreto de Mercante, la mirada de Lin-Calél sobre su mundo indígena se cristaliza en la imagen del malón, acercándose a la propuesta de Ángel Della Valle en *La vuelta del malón*, o sea, el horror ante la violencia satánica.

II.2. La otra blanca

Siripo, la ópera de Felipe Boero, reescribe la leyenda de Lucía Miranda, referida por primera vez en *La Argentina* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán, donde se origina el tópico de la cautiva blanca en el Río de la Plata. En este texto de Luis Bayón Herrera, Lucía y su marido, Sebastián Hurtado, aparecen como integrantes de la expedición de Sebastián Gaboto, en 1526⁹. Después de fundar Corpus Christi, el conquistador viajó a España, con el propósito de dar cuenta de sus hallazgos, dejando a Nuño de Lara a cargo

⁹ Según los documentos, por orden expresa de Carlos V, en esa expedición estaba prohibido llevar mujeres por lo que la leyenda podría corresponder a la armada de Pedro de Mendoza, donde sí las hubo. (Lojo 2007: 28-9).

del fuerte. Hasta ese momento la relación entre los conquistadores españoles y los indios timbúes había sido amistosa, pero cuando el cacique Mangoré comenzó a pretender el amor de Lucía se quebró la armonía y se desató el conflicto. La fidelidad de Lucía hacia su marido imposibilitaba el acercamiento de Mangoré, por lo que el cacique, aprovechando la ausencia de Hurtado, que había salido en busca de bastimentos, organizó un ataque a la fortaleza con el fin de arrebatar su presa por la fuerza. Después de una sangrienta lucha, en la que Mangoré perdió la vida en manos de Nuño de Lara, quedaron cinco mujeres entre las que se encontraban Lucía y algunos jóvenes. Siripo, hermano de Mangoré, la llevó con él, seducido por su belleza.

Hurtado volvió al fuerte y se enteró de los penosos acontecimientos. Decidió rescatar a su mujer cautiva, por lo que decidió entregarse a los indios. Una vez apresado, Siripo le perdonó la vida a instancias de Lucía, que prometió fidelidad al cacique, pero buscaba en la oscuridad de las noches los momentos para reencontrarse con su marido. Una india celosa de Lucía los descubrió y los delató, por lo que Siripo los castigó mandando a Lucía a la hoguera y entregando a Hurtado a unos mancebos que lo mataron a flechazos. El ajusticiamiento de los esposos introduce en la tragedia la evocación de los mártires cristianos, ya que Lucía es sacrificada en la hoguera como Santa Lucía, mientras que Sebastián es asañado como el mártir Sebastián.

Aquí la violencia del encuentro entre blancos e indios vuelve a recordar la imagen del malón que reproducía el cuadro de Della Valle y que horrorizaba a Lin-Calél, porque nuevamente la posible armonía se quiebra ante el irrefrenable ánimo del indio salvaje. Luis Bayón Herrera, como Mercante, destaca la imposibilidad de la unión, enfatizando la bestialidad del indio en contraste con la bondad cristiana, llevada al extremo en la muerte de sus protagonistas como mártires, si no es anulando el peligro que implica su presencia por medio de la muerte o la incorporación a la fe cristiana. Así, al comenzar la ópera se escucha un coro interno que canta: "¡Gloria eterna a la estirpe americana / Surgida de aquel choque de titanes; / Crisol del continente que sellara / La fuerza santa de la fé cristiana!" (Bayón Herrera c.1937)

La fe cristiana triunfa sobre los indios y legitima la lucha por quebrar su espíritu indomable. La idea del sincretismo con la que abre el telón se transforma en una lógica de la conquista encubierta, en la que se exaltan las virtudes del héroe cristiano capaz de triunfar por medio de las armas y su misión evangelizadora sobre los indios. Aquí la religión cristiana aparece como agente pacificador y ordenador de la realidad en

correspondencia con las ideas de los comienzos del siglo XX que enaltecían las virtudes hispánicas y las utilizaban como elementos de cohesión social.

Conclusiones

En los registros oficiales sobre las actividades desarrolladas para los festejos de 1910, la mención de ejecuciones musicales es escasa, pero en la *Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo* se destina una suma de dinero a Alberto Williams, por haber organizado los conciertos de música argentina, y otra a Arturo Berutti por el encargo de su ópera *Los héroes*, sobre la gesta sanmartiniana, que no se estrenaría hasta 1919 (1910: 110-111). Durante la Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres, se ejecutaron piezas de Williams –“Marcha del Centenario”, la Segunda sinfonía “La bruja de las montañas”- y de Pascual de Rogatis –“Zupay”¹⁰-. En el programa de mano del concierto del 29 de septiembre de 1910, de Rogatis exponía algunas ideas sobre su obra:

El poema se desarrolla en la selva. El poeta, ante la naturaleza, siente los dolores de la raza indígena y por el mudo encanto de su veneración, del dios del bosque. [...] El alba despierta al poeta en el bosque y a su alrededor admira el robusto trabajo del progreso. Los leñadores han invadido la selva y comienzan a tallar con sus hachas la grandeza futura de la patria. (en Suárez Urtubey 2009: 87)

En el comentario de De Rogatis aparece la intención explícita de recuperar el universo indígena, pero no como un aspecto de la realidad sino como evocación de leyendas vinculadas a la naturaleza, Aquí se evidencia la articulación de una postura frente a la materia narrativa ligada a la perspectiva colonial que observa al otro y al paisaje, y los cataloga como inferiores, primitivos y lejanos, poniendo de relieve la tarea del progreso.

En el relato de la memoria nacional el nacimiento de la patria se debió al conquistador español y solo fue posible con la condición de que la presencia indígena fuera barrida por el progreso. El universo vital del indígena, la escenografía donde sucede la acción, se ubicaba en el espacio natural alejado de la ciudad, las zonas hacia donde fueron desplazados, como señala Chueco, integrándose a las geografías de los Andes o las selvas. Tanto en *Caaporá* como en *Siripo* se indica “a orillas del Paraná”,

¹⁰ La obra solo fue escuchada en 1910 y permanece manuscrita, no en partitura completa sino en las partes de cada instrumento o grupo instrumental (Suárez Urtubey 2009: 89)

mientras que en *Lin-Calel*, que se sitúa en los Andes, y *La leyenda del urutaú* el escenario se abre en un claro de la selva hacia el amanecer. En todos los casos el lugar está caracterizado por la falta de rasgos identificables, zonas de indeterminación que no presentan las marcas de la civilización, donde aparece el indígena asociado a la naturaleza por su salvajismo y por el descontrol de las pasiones que generan. En *Caaporá* y *La leyenda del urutaú* los hombres pierden la razón ante las mujeres indígenas que arrastran sus sentimientos, mientras que en las otras óperas los indígenas se someten a la voluntad de la mujer, también envueltos en su arrebató amoroso. En los cuatro textos las mujeres provocan pasiones que deberían ser controladas, pero que al estar conectadas al espacio natural y salvaje son irrefrenables. Esto ocasiona el desorden del universo y trae consigo la necesidad de reordenar, los sentimientos y el espacio, siguiendo las leyes civilizadas.

En *Lin-Calel* o *Siripo* el elemento que de manera engañosa funcionaría como unificador es el cristianismo, tabla de “salvación” o posibilidad de supervivencia para los pueblos aborígenes. Aunque en *La leyenda del urutaú* y *Caaporá* no se coloca en primer plano la religión, sí se construye un lugar de enunciación en correspondencia con la mirada del conquistador que pertenece a la cultura superior y desde allí observa al sujeto primitivo que lo maravilla como si fuera una aparición de la naturaleza.

A partir de los libretos analizados observamos que en los primeros años del siglo XX el impulso por crear un relato nacional, en el que se construyeran los héroes fundadores y se establecieran los contornos de lo propio, en sintonía con las tendencias nacionalistas de Ricardo Rojas o Joaquín V. González, condujo a una exploración del pasado que implicaba desplazar la atención hacia los paisajes naturales del interior del país. En esta búsqueda, que se entendía como exhumación de un tesoro perdido, se evocaba el universo indígena o se escenificaba el encuentro con los españoles. Esa representación separaba el “nosotros”, identificado con la perspectiva del conquistador, de los “otros”, los pueblos indígenas que pasaban a formar parte del estereotipo de los salvajes que habían vivido en épocas remotas, en espacios naturales. La emergencia del indigenismo nos permite pensar de qué manera, en la producción de representaciones, la cultura hegemónica asimiló al vencido y le imprimió el contenido de su propia visión. En los libretos analizados el indio se asocia al salvaje, a partir de diferentes acercamientos: en Bayón Herrera y Mercante, como en el cuadro de Della Valle, se enfatiza la violencia que horroriza, mientras que en Oliva Nogueira y Güiraldes se

indaga la relación con la naturaleza enigmática, que despierta pasiones que deben ser dominadas.

Según Roger Bartra, cada época elabora su hombre salvaje, con sus peculiaridades distintivas, conformando un canon mítico cuya continuidad a lo largo de los siglos es posible comprobar (2011). La representación del otro como construcción mítica ligada al salvaje europeo, que en América adopta connotaciones demoníacas a partir de la llegada de los primeros conquistadores al continente, permite, en los textos analizados, negar la existencia física real del indígena, ya que se los presenta como una leyenda del pasado, poniendo en primer plano el etnocentrismo occidental y la dominación colonial. Esta idea del otro atravesada por el cristianismo vuelve a reponerse en las primeras décadas del siglo XX, en correspondencia con el hispanismo que recupera la visión del conquistador y su heroísmo; desde ese lugar se origina el horror de Lucía Miranda o Lin-Calel, cuando describe el malón.

La idea del el tesoro escondido en el interior de la naturaleza, como el eco al que alude Joaquín V. González en *Mis montañas*, nos permite observar el modo en que los autores trasladaron las nociones míticas europeas a la geografía y las culturas indígenas locales, volviéndolas funcionales al proyecto de construir el relato del pasado nacional. En el campo de la producción musical constatamos una tendencia a sostener el discurso colonialista, aún cuando la intención del momento haya sido encontrar el sincretismo entre lo criollo y lo indígena, porque precisamente esta fusión colocaba al intelectual en el lugar del europeo, o más bien de quien adoptaba una perspectiva eurocéntrica, y a partir de allí contemplaba y construía al otro. Los elementos ajenos, exóticos, orientales, salvajes y primitivos que pasaron a definir la representación de ese otro indígena pusieron en evidencia la colonialidad del saber que atraviesa los procedimientos epistemológicos de la cultura occidental y los ecos del propio relato nacional.

Fuentes:

- Bayón Herrera, Luis. [c. 1937] [s.d.]. *Siripo. (Tragedia de ambiente histórico americano, escrita por el primer dramaturgo del Río de la Plata, Don Manuel J. Albarden, en el año 1600)*. Buenos Aires: Carlos S. Lottermoser.
- Güiraldes, Ricardo; González Garaño, Alfredo. [1915] 2010. *Caaporá, Un ballet indígena en la modernidad*. Buenos Aires: Van Riel.
- Mercante, Víctor. 1941. *Lin- Calél (tragedia lírica en un Acto)*. Buenos Aires: [s.n.]
- Oliva Nogueira, José. 1935. *La leyenda del urutaú*. Buenos Aires: Pegoraro hnos.

Bibliografía:

- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz. 1997. “La Argentina del Centenario: vida intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Babino, María Elena. 2010. Estudia crítico a *Caaporá, Un ballet indígena en la modernidad*. Güiraldes, Ricardo; González Garaño, Alfredo. Buenos Aires: Van Riel.
- Bartra, Roger, 2011. *El mito del salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica.
- -----, 1997. *El salvaje artificial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - Ediciones ERA.
- Bengoa, José. 2007. *La emergencia indígena en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Bruno, Paula. 2011. *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cazap, Susana; Massa, Cristina. 2002. “Teatro nacional y realidad social”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (Dirigida por Noé Jitrik). Vol. 6: El imperio realista (Directora del volumen: María Teresa Gramuglio). Buenos Aires: Emecé.
Sud-Americana de Billetes de Banco.
- Corrado, Omar. 2010. *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Devoto, Fernando J. 2010. *El país del Primer Centenario. Cuando todo parecía posible*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Giusti, Roberto F. 1936. “Sinfonía de Buenos Aires”, en *Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires: Peuser.
- González, Joaquín V. [1910] 2011. *El juicio del siglo*. Buenos Aires: Eudeba.
- ----- . [1888] 1980. *La tradición nacional*, en *El ensayo de interpretación (1910-1930)*. Buenos Aires: CEAL.
- ----- . [1893] 2003. *Mis montañas*. Biblioteca Virtual Universal. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/71090.pdf>
- Halperín Donghi, Tulio. 1999. “Una ciudad entra en el siglo XX”, en *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. (Editores: Margarita Gutman – Thomas Reese). Buenos Aires: Eudeba.
- Holmberg, Eduardo L. 1910. *Lin-Calél*. Buenos Aires: L. J. Rosso.

- Jitrik, Noé. 1982. *El mundo del Ochenta*. Buenos Aires: CEAL.
- Lojo, María Rosa. 2007. Introducción a *Lucía Miranda* (1860), de Eduarda Mansilla. Madrid: Iberoamericana.
- Malosseti Costa, Laura. 2001. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- *Memoria de la Comisión del Centenario al Poder Ejecutivo*. 1910. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.
- Quijano, Aníbal. 2000. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Plesh, Melanie, 2008, “La lógica sonora de la Generación del ’80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música. Europa y Argentina*, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
<http://issuu.com/valeabraham/docs/www.mozarteumjujuy.org.ar?mode=window&pageNumber=12>
- Rojas Ricardo, [1910] 1986. *Blasón de plata*. Buenos Aires: Hispamérica.
- -----, [1924] 1951. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Buenos Aires: Losada.
- -----, [1907] 2001. *El país de la selva*. Buenos Aires: Taurus.
- Salas, Alberto, M. 1960. *Crónica florida del mestizaje de las Indias, Siglo XVI*, Buenos Aires: Losada.
- Said, Edward W. [1993] 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- -----, [1978] 2010. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2009. *Una epistemología del sur*. Buenos Aires: CLACSO.
- Suárez Urtubey, Pola. 2009. “1910: punto de encuentro de folklore e indigenismo, en la matriz europea de la música argentina”, en Revista *Temas, Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Nº 8. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Tieffemberg, Silvia, 2012. “Matrices coloniales: de Lucía Miranda al “encuentro de Cajamarca””, en *Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana*. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario (UNR).
- Valenti Ferro, Enzo. 1997. *Historia de la ópera argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

