

“La música argentina ha sido creada”. Algunas reflexiones acerca del proyecto intelectual del nacionalismo musical argentino desde la pluma de Alberto Williams.

Vanina Giselle Paiva.

Cita:

Vanina Giselle Paiva (2017). *“La música argentina ha sido creada”. Algunas reflexiones acerca del proyecto intelectual del nacionalismo musical argentino desde la pluma de Alberto Williams. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/71>

Institucionalización y configuración del espacio musical argentino. Algunas reflexiones en torno al proyecto intelectual del nacionalismo musical argentino desde la perspectiva de Alberto Williams.

Paiva Vanina Giselle

Eje 1 Cultura, significación, comunicación

Mesa 32 Pasado, presente y futuro de la idea de Nación: debates contemporáneos identidades y símbolos

IIGG-UBA, IDAES-UNSAM

vanygpaiva@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone reflexionar sobre el proceso de institucionalización del arte musical académico argentino a partir de una selección de escritos publicados por la Editorial La Quena, siendo Alberto Williams su director y una figura clave del campo artístico-intelectual argentino entre finales del Siglo XIX y mediados del siglo XX. Se indagará en la configuración del mito fundante de la música argentina el cual, propuesto por el músico, operó como eje referencial en los posteriores debates históricos y musicológicos acerca del punto de origen de la música “auténticamente nacional”. Se analizarán también, las concepciones acerca del rol del arte musical en el proceso institucionalizador, provenientes de los sectores dominantes de la sociedad argentina, que este músico promovió a través de su labor intelectual y de gestión.

Palabras clave:

Nacionalismo Musical – Institucionalización – Alberto Williams - Argentina

Introducción

Alberto Williams fue un músico e intelectual nacido en 1862, año en el que durante el gobierno de Mitre se designó a la Ciudad de Buenos Aires como capital de la República. El país transitó desde aquel momento y hasta 1880, un período donde se crearon las instituciones y leyes que lo llevarían a incorporarse al resto del mundo capitalista bajo la

premisa de guiar hacia la “civilización” a la “barbarie” existente. Hacia 1879, bajo la presidencia de Avellaneda comenzó la denominada “Campaña del Desierto” que por los siguientes cinco años aniquilaría y subyugaría a las poblaciones locales. El Régimen Oligárquico llevó al país hacia una acelerada modernización (que incluyó redes de comunicaciones, transportes, mejoras en las condiciones sanitarias) y estableció un modelo agroexportador, y con él, un gran crecimiento que llevó al país a ocupar un importante lugar en la escena internacional. Junto a esta expansión económica surgió la necesidad de poblar rápidamente el país debido a la gran demanda de mano de obra. En 1876 se sancionó la *Ley Nacional de Inmigración* para poblar el país, y para el primer cuarto del siglo XX la población extranjera ascendía al 29,9%¹.

Habiéndose dado por concluida la sangrienta “Campaña del Desierto”, el indio y el gaucho ya no eran una amenaza, ante la gran ola inmigratoria y los conflictos que el ingreso al mundo capitalista lleva consigo, era necesario dar al país una identidad “auténticamente argentina”. Hacia el centenario se desplegó un fuerte financiamiento estatal para el proyecto homogeneizador de la República, que incluyó un gran trabajo institucional en escuelas y otras instituciones estatales (milicias, universidades, institutos), un censo, una gran campaña de propaganda, monumentalización y difusión de la cultura nacional y fue central aquí la influencia de literatos y artistas en su rol de intelectuales.

Alberto Williams fue una gravitante figura de este período y compuso diversos proyectos por encargo estatal, entre ellos tres versiones del Himno Nacional: una para voces masculinas, una para coro de niños y una última en la tonalidad original. La versión compuesta por el músico para voces de niños fue la utilizada durante los actos realizados en las plazas centrales del país (Pickenhayn,1979). En este contexto el Consejo Nacional de Educación lanzó hacia el centenario un censo sobre los gustos musicales de los niños argentinos, a partir de él se evaluó el progreso del plan nacionalizador de la cultura. Se puede percibir así el importante rol que ocupaba la formación de una cultura estética local, la formación del gusto orientado a la europea y la uniformidad en la formación estética de nativos e hijos de inmigrantes.

En el programa homogeneizador impulsado desde la élite gobernante, como se presentará a continuación, el elemento folklórico gaucho, e incluso lo exótico del indigenismo, serán la piedra angular para la constitución de un “nosotros” que, emergido a partir de un “otro”

¹ Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010

que ya no tenía fuerzas suficientes para oponerse, había dejado de ser peligroso. El folclore y la tradición surgieron entonces, como parte de la cultura legítima ante una nueva amenaza que ya no viene del interior sino de los inmigrantes.

Williams y su posicionamiento intelectual

En el artículo *La crítica musical (1919)*, Williams hace un llamado a sus pares y expone la centralidad de la existencia de una crítica con “*conocimientos ‘técnicos’*”, una doctrina estética “*leal*”, “*sincera*”, “*ecléctica*”, “*libre*”, “*independiente*”, “*desinteresada*”, con “*erudición musical*”, “*que basan sus juicios en la sinceridad de sus emociones y la fuerza de sus conocimientos*”, “*puediendo contribuir en grande escala, a iluminar como los faros de las costas, la noche de la incertidumbre y ruta desconocida, a la juventud que se inicia en el manejo de la brújula, en el mar inmenso de los sonidos*” (Williams, 1919: 4-5). El lugar desde el que se posicionó Williams, y exigió a sus colegas críticos y la adjetivación en relación al rol del crítico musical es concordante con el que definieron sus homónimos franceses a partir del caso Dreyfus en Francia para definirse en tanto intelectuales: se repiten las ideas de independencia de poderes, pensamiento crítico, la idea del uso de la razón, y la existencia de una erudición, valores y una sensibilidad que le permiten ser guía para generaciones en formación (Neiburg y Plotkin, 2004; Altamirano, 2013a). En relación con la denominación de este grupo, Mannheim (1957) acuñó el término *Intelligentsia* describiéndolo como una *capa social* que se conforma entre clases. Considerando que sus miembros pueden y suelen pertenecer y alinearse a una determinada clase ante ciertos conflictos y alinearse también a un partido, teniendo por su formación, herramientas para posicionarse desde diversas perspectivas ante conflictos cotidianos. El término *Intelligentsia* llegó a Rusia y Polonia y también a parte de Europa (Alemania) pero terminó por eclipsarse ante el de *Intelectual*, pasando ambos términos a ser intercambiables como sinónimos (Altamirano, 2013a). Por su parte, Altamirano (2013b), haciendo referencia al rol de los intelectuales los posicionó, en términos de Shills, ante los *profanos*, en tanto formadores para la comprensión del mundo, brindándoles una capacidad perceptiva, abriendo miradas a las que sólo así podrían acceder, habilitando su participación en relación con aquellos valores principales del sistema social. Contribuyendo, además, a la legitimación del poder político, ofreciendo justificaciones para su sustento. Así las elites culturales estarían llamadas a ocupar un rol de proveedores de estrategias para definir un orden viable. Es esta concepción del rol de

los intelectuales aquella que promueve y a la que se inscribe Williams, quien repite una y otra vez de diversos modos que se propone:

“ilustrar el espíritu de los profanos y de las muchedumbres, acerca de los valores estéticos de los géneros de composición y de las obras dentro de ellos (...) estimular a los ingenios a la creación; en orientar a la juventud (...) timonear la nave que conduce los tesoros del arte nacional, para que lleguen al puerto codiciado de la fortuna y de la gloria; en señalar a propios y extraños, la evolución de las individualidades y de las colectividades musicales, con la imparcialidad y la buena intención del historiador que narra la historia del día” (Williams, 1919: 6)

Durante el período que va desde octubre de 1902 a mayo de 1905, Paul Groussac director de la Biblioteca Nacional, convocó a Alberto Williams para organizar y dirigir el ciclo de conciertos sinfónicos de la Biblioteca. Bajo la dirección de Williams, estos conciertos tuvieron un carácter más popular que sus antecesores, los conciertos que organizó hasta entonces el Ateneo también bajo su batuta, pero por convocatoria de Miguel Cané. El ciclo de conciertos del Ateneo fue ideado para la élite como un espacio formativo de públicos y transmisor de ciertos valores relacionados al espiritualismo estético y por oposición al materialismo moral (Weber, 1012). La elección de inclinarse por la programación de conciertos sinfónicos no fue casual, para la intelectualidad ilustrada de la generación del 80 la música sinfónica concentraba sus “expectativas artísticas” por oposición a la ópera italiana – en el siguiente apartado se profundizará sobre dicha oposición-. Este ciclo se proyectó para una difusión más amplia incluyendo conciertos sinfónicos populares y también de música de cámara, fue un espacio inclusión cultural, consiguiendo consagrarse como uno de los grandes acontecimientos artísticos de su época. El lugar de intelectual-mediador jugó entonces, un papel central en la formación de una cultura homogeneizadora encargada de promover determinados valores, y en el caso de los intelectuales ligados al arte, como se retomará más adelante, el “buen gusto”.

La revista

“La Quena” fue el nombre que Alberto Williams le dio a su editorial y revista musical trimestral. Esta última ideada fundamentalmente para difundir y promover las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires el cual, surgido en 1890, fue el primero en lograr continuidad en el tiempo y una importante expansión a nivel nacional (contando con 80 filiales en 1919 cuando se publicó el número 1 de la revista y 170 filiales al momento de la publicación del artículo Nacionalismo musical, tal como la misma revista

enuncia). Como función complementaria, la revista se propuso como un espacio de difusión de la cultura musical nacional.

Para comprender el contexto en que fue pensado este boletín, no puede dejar de hacerse referencia al logo que se encuentra encabezando el texto, la imagen elegida sintetiza la propuesta de este músico e intelectual argentino: presenta una quena con una lira detrás, que fue mutando en complejidad y forma con el correr de los años, desde su primera edición en 1919 hasta la que se puede observar en el número en cuestión. Adriana Cerletti (2015) realiza un análisis de la iconografía presente en la última versión del logo de la revista, donde la quena representada, es una réplica de una pieza situada en el Museo Etnográfico Nacional que, además, es el instrumento más antiguo hallado en investigaciones arqueológicas en suelo argentino (data de épocas precolombinas), con una lira detrás (como elemento europeo). Queda así expuesta la propuesta de Williams de una fusión surgida a partir del pensamiento intelectual del romanticismo latinoamericano: lo europeo sumado al elemento netamente folklórico. Cabe aclarar, sin embargo, que tal como Burke (1984) describe para el caso francés, el movimiento del romanticismo no es propio de Latinoamérica, sino que había llegado a Europa con la revuelta contra el clasicismo que había comenzado hacia finales del siglo XVIII, culminando hacia el siglo XX.

Sobre la lápida del payador. La emergencia de la “música argentina”

Michel de Certeau (2009) en referencia a la “cultura popular” devela la censura que antecede su emergencia: Si bien el autor se centra en el caso francés, el surgimiento del folklore y la gauchesca en Argentina, se vincula también a la amenaza que implica para la elite la proliferación de inmigrantes que llegan al país con una diversidad de idiomas, ideologías (como el anarquismo o el sindicalismo) y valores poniendo en riesgo su sustentabilidad. Ante tal peligro, la figura del gaucho pampeano, ya conquistado, eliminada la fuerza de su reclamo sobre la posesión de tierras, se presenta como un pasado añorado, como “buen salvaje”, asimilado –borrando de la historia la brutal masacre que implicó la denominada por los sectores dominantes “Campaña del desierto”- una vez que no tiene voz, dando nacimiento al mito fundacional de la identidad local.

El artículo “Nacionalismo musical”, publicado en 1936 pero repetido en contenido en diferentes oportunidades, por ejemplo, en la Revista musical Polifonía en 1948² y en un artículo de su libro *Estética, Crítica y Biografía* en 1952³ se inicia con la presentación de tres variables que, para el autor, mantienen una relación de paralelismo: la excelencia en las “aptitudes musicales” de ciertos pueblos, la “*fuerza de su intelecto y el grado de adelanto que alcanzaron*” (Williams:1:1936). Aquí presenta a los pueblos egipcios, hebreos y griegos para la antigüedad y a italianos, franceses y germanos para los tiempos modernos. La cultura legítima se crea a sí misma, por sobre la estética popular que tiene una connotación necesariamente negativa para la primera (Bourdieu: 1998). Esas “*aptitudes musicales*”, “*intelecto*” (asociadas positivamente hacia la cultura legítima y negativamente a la popular) y el “*adelanto alcanzado*”, que Williams repetirá a la hora de adentrarse en el caso argentino representan la meta perseguida por la elite gobernante de las primeras décadas del siglo XX.

El gran proyecto modernizador ejecutado durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX habían traído grandes adelantos técnicos, así como en salud y transportes, introdujo al país dentro del capitalismo mundial en un lugar de dependencia, llegando a cumplir un papel central en tanto proveedor de materias primas. Pero junto con el capitalismo llegarían las consecuencias excluyentes del modelo. Hacia el centenario las resistencias y huelgas de obreros anarquistas y comunistas comenzaron a multiplicarse cada vez con más fuerza, y el gobierno lanzó la Ley de Defensa Social N°7029 que tuvo como consecuencia directa la restricción y prohibición del ingreso a miles de inmigrantes, la censura y clausura de imprentas y los símbolos relacionados al anarquismo fueron penados con la cárcel, sumada a la deportación, el confinamiento a Tierra del Fuego y hasta pena de muerte de reclusos (Echezarreta , 2014).

Teniendo en consideración que ya hacia finales del siglo XIX el 39% de todas las personas de la Ciudad de Buenos Aires dedicadas a la actividad comercial eran de origen italiano (Cetrangolo, 2015: 11), la Ciudad se hallaba inmersa en una diversidad cultural que amenazaba su estabilidad. Ante esta situación, la élite oligárquica que ya no veía como un potencial peligro a indios y gauchos, pero sí a los inmigrantes, perfiló un plan artístico-cultural de reivindicación de la *tradición* nacional y se reeditó alrededor de ella el mito fundante de la nación. Williams expuso la fórmula sostenida por artistas y literatos

² Alberto Williams. (1948). Orígenes del arte musical argentino. Revista musical Polifonía, segunda época, año III, Nro. 20, septiembre 1948 (páginas 11)

³ Alberto Williams (1952) “Orígenes del arte musical argentino” en *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo IV. Estética, Crítica y Biografía. Editorial “La Quena”, Casa de Música: Buenos Aires. PP.15-19

adherentes a las ideas promovidas por el romanticismo nacional durante el siglo XIX y hasta entrado el siglo XX, tomando elementos del tradicionalismo y el costumbrismo, a fin de generar y reforzar una identidad local: *“Las fuentes musicales brotan, al principio, del alma popular; pasan después al templo, depuradas y escogidas por el buen gusto de los sacerdotes, y por último, se derraman, como ríos fecundadores, por los campos de las escuelas que formulan los cánones y conservan las tradiciones, de donde surgen, a su turno, los artistas individuales que las renuevan y las encauzan por sendas otrora desconocidas.”* (Williams, 1936: 1)

La producción popular es arrancada de su origen y reconfigurada de modo que le resulta ajena, ya no le pertenece, la cultura legítima toma su forma, la vacía de contenido y se construye un halo de inocencia, pureza, naturalidad (de Certeau, 1999; Burke, 1984) de su procedencia que es complejizada para el oído diestro de las técnicas compositivas europeas. La cultura popular se transforma en patrimonio y configura la identidad argentina.

Aquí aparece el alma popular como símbolo de pureza, el gusto legítimo como “buen gusto” y ese lugar al que está llamada la elite que expropia la música surgida del pueblo y la “depura”, pasando por las escuelas europeas -franco germana- y transformándose en un producto cultural extraño para su original productor. Bourdieu propone que *“...la música representa la forma más radical, más absoluta de la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el ethos burgués induce a esperar de todas las formas de arte”* (Bourdieu, 1998: 16). Es la música de todas las artes, la más espiritual, su escucha se vincula con la interioridad, con la pureza, dentro del alma de la concepción burguesa se encuentra esa división entre cuerpo y espíritu, la apreciación de la música, al no tener texto, ni expresión física, se basa en un acuerdo tácito entre los valores y expectativas del público (Bourdieu, 1998). Es así como la exclusión o inclusión de determinados grupos a su lenguaje es más imperceptible que para otras actividades enclasantes. Es en este movimiento donde los sectores populares son expropiados e invisibilizados. La música de gauchos e indígenas remite a un pasado ya extinto, el indio, el gaucho no eran lo “auténticamente nacional”, lo argentino se componía a partir de esta nueva creación, donde prima el “buen gusto” de los sectores dominantes de la sociedad

La gauchesca emerge, ya no como *barbarie* que hay que superar en el camino hacia la *civilización*, sino como símbolos patrios que el *progreso* puso en riesgo de disolución. La formación de una identidad nacional necesitaba de mitos que promovieran una

identificación colectiva. Literatos y artistas fueron los encargados de moldear la identidad nacional trabajando bajo financiamiento estatal, y con gran apoyo de la elite patricia. Altamirano y Sarlo (1997) ubicaron el momento de cristalización del gaucho como mito fundante en el movimiento de revaloración del Martín Fierro, como texto fundador de la nacionalidad, generaba dos beneficiarios principales: daba a la elite de los “criollos viejos” el derecho tutelar sobre el país, anulando esta posibilidad a los extranjeros y a los literatos que podían legitimar así, su nueva posición en la estructura social en tanto *espiritualizadores* del país. Lugones se ubica como médium afirmando “... *Mi palabra no fue sino la abeja cosechera que llevó el mensaje de la flor silvestre a la noble rosa del jardín*” (Lugones, 1961: 16). Así como los literatos consiguieron afirmar su posición social en tanto voz del tradicionalismo, los músicos académicos compartieron dicho rol, componiendo obras –algunas de ellas cumpliendo el rol de símbolos patrios tales como himnos y marchas- que representen el ser nacional. Bourdieu (1999) señala que en esta búsqueda de legitimación por parte de intelectuales se mantiene desde la época romántica una relación “*encantada*” entre “*creador*” y “*creación*”. Así, se coloca al campo intelectual en una aparente posición de neutralidad, obviando su lugar en el espacio social, en los conflictos entre grupos y en el campo de poder.

1890 el año de la creación

Williams planteó que “*El origen de la música folklórica argentina, está en el alma de los payadores de la pampa*” (Williams, 1936: 2) y luego en quienes denomina “*precursores de la cultura artística*” a Juan Pedro Esnaola y a su abuelo materno, Amancio Alcorta, a quienes tildó de aficionados (a pesar de haber realizado estudios musicales en el país, y Esnaola incluso en el conservatorio de París) por haberse dedicado a la política como actividad central y no de lleno en la música. Posteriormente llegaron los primeros músicos profesionales y el primer conservatorio estatal: Williams hacía alusión al antiguo Conservatorio de música y declamación de la Provincia de Buenos Aires, fundado por su tío Santiago Alcorta en 1874 (quien era además ministro de Gobierno), que tuvo una corta vida de tan solo tres años, (aunque el autor lo denomina “Conservatorio”, fue legislada con el nombre de “Escuela” y no de “Conservatorio”), la firma de la misma fue realizada por Amancio Alcorta (padre de Santiago Alcorta y abuelo de Alberto Williams Alcorta) y fue dirigida por Esnaola.

Este recorrido histórico por el que Williams introduce al lector, que se inicia en la antigüedad y vía Europa llegó a Latinoamérica, destacando el papel de la Argentina como “excepcional” y a su familia como iniciadora, le permitió posicionarse en la escena tanto nacional como internacional, poniendo en pie de igualdad a las naciones europeas y la argentina, gestando el mito que lo autoproclama como el creador de la música “auténticamente argentina”:

“El arte musical argentino surge recién en 1890. Hicimos en esa fecha un viaje por las estancias del sur de la Provincia de Buenos Aires, que nos puso en íntimo contacto con dos payadores que vestían poncho, chiripá y botas de potro. Los conocimos en un rancho de Juárez donde vivía con su chinita Julián Andrade, el compañero de aventuras del famoso Juan Moreira. A raíz de dicho viaje, y hondamente impresionados por el ambiente musical gauchesco, nos propusimos dar a nuestras obras un sello genuinamente nacional. Y así pasaron los ritmos de la hueya, a nuestra composición “El rancho abandonado”, escrito en aquel mismo año de 1890. Es ésta la primera obra artística inspirada en el folklore de nuestros gauchos. (...) Estamos los argentinos de parabienes: la música argentina ha sido creada” (...) todos, los de casa y los de afuera, tienen que reconocer que la labor realizada, desde 1890 hasta hoy, ha culminado en un nuevo canto castizamente argentino que se incorpora, con juvenil arranque, a las demás nacionalidades musicales. (Williams, 1936: 3-4)

El artículo de Alberto Williams remite a la idea de una “tradición”, aquello que representa “lo nacional”, el modo en que fue reivindicado y lo que se optó por incorporar a la historia del origen de la nación, implicó una selección de prácticas y significados (y por tanto una exclusión de tantos otros) que remiten a un pasado significativo dentro de una hegemonía determinada (la de la élite patricia argentina) y que resulta parte constitutiva de la organización social (Williams, R., 1988). De esta forma se realizó el “blanqueamiento simbólico” de Sudamérica; donde se consideró desértico el territorio, y por tal motivo las memorias locales fueron reemplazadas y lo imaginario colonizado. Así mismo, intelectuales progresistas han producido literaturas, y aquí se puede agregar también otras formas artísticas, indigenistas, negristas y gauchescas, dejando fuera del esquema las versiones orales y escritas producidas por los propios gauchos, negros e indios (Solomianski, 2003). Cuando el campo de luchas sufre transformaciones histórico-sociales y el “enemigo” cambia, esos antiguos enemigos que ya no resultan “peligrosos”, pueden pasar a ser “amigos” y elementos de lucha simbólica contra nuevas amenazas.

Estos elementos populares, tradicionales “desbarbarizados” se integraron formando lo oficialmente argentino. Solomianski (2003) afirma que así esta integración cumplió una doble función: se limpió la masacre realizada por la clase dominante en el pasado y se reforzó la oposición con el enemigo actual.

En una conferencia de estética musical dada en 1910 en el Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus sucursales, Williams afirma:

“La patria tiende en nuestros días a borrar las fronteras, a desbordarse en los ferrocarriles, los automóviles, los dirigibles y los aeroplanos, como las olas de agitado mar; tiende a constituir con la flor de la raza aria, con la raza europea del mediterráneo de occidente, y de sus emigraciones a ambas Américas, una sola patria inmensa, patria de superhombres europeos y de sus hijos los superhombres americanos...”

El tamiz de la selección natural ha ido separando las humanas razas a través de las edades, en tres grupos bien diferenciados, los negros, los amarillos y los blancos, que son como las fases sucesivas de una misma evolución.

La inteligencia del blanco, triunfa por doquier. Más que otros hombres tiene el blanco, la misteriosa intuición de la belleza...” (Williams, 1947: 179)

Durante ese mismo discurso, se pregunta sobre el lugar de los indios americanos en estas tierras, a quienes reconoce como “dueños y señores de otro tiempo”, así como por los “negros y amarillos”, su respuesta es entonces:

“Porque la norma de la vida es progresar, la mezcla de aquellas razas con la raza blanca, significaría una regresión, un salto atrás hacia el antro de las fealdades, hacia las tinieblas de la ignorancia (...) Seleccionar, seleccionar es el grito de la conciencia moderna. Mejorar la raza (...) del salvaje un civilizado ...” (Williams, 1947: 183-184)

El caso del gaucho y el indio en la temática de la obra escrita y musical de Williams puede interpretarse entonces ya como un enemigo neutralizado, los paisajes pampeanos, y la vida de sus habitantes fueron vaciados de historia y reelaborados a partir de la obra de músicos nacionalistas, así la música auténticamente argentina no podía ser ni india, ni gaucha. La fórmula de la música argentina estaría signada por la técnica franco-germana (y así lo aclara en su artículo) y las rítmicas y temáticas gauchas. Williams escribió *El rancho abandonado* en 1890 y a partir de este momento su música quedó marcada el elemento folklórico gaucho. Pero no por iluminación, sino por obra de la razón, porque

se lo propuso. Hacia 1893 Williams fundó su Conservatorio de música de Buenos Aires y distribuyó filiales por todo el país, creó su editorial para difundir sus obras, ideales y libros (de historia, estética, metodología, etc.) y registró y difundió la actividad musical porteña, a partir de la revista musical La Quena que se inició en 1919 y, como se dijo al inicio, desde el nombre, y la imagen de una quena se dio representación de lo autóctono, pero más aún del elemento exótico, arcaico y extinto. El “indio” fue durante el siglo XIX “la otredad absoluta e irreductible” en términos de Solomianski (2003). Según esta concepción no vivió en sus tierras sino en el desierto, fuera del territorio argentino, fuera de la civilización, fuera de la vida humana.

Los nacionalismos latinoamericanos usualmente, y cómo es el caso argentino, reconocieron la existencia de minorías negras e indígenas, las elites escribieron sobre desde el inicio sobre ellas, por un lado, porque era necesario plantear su existencia para poder difundir una concepción acerca del mestizaje, en segundo término para que estas mismas elites pudieran diferenciarse como no-negras o no-indias (Wade, 2008). Williams realizó una presentación de la oficial de la identidad musical argentina para locales, pero también se lanzó ante el mundo proclamando un lugar de equidad cultural ante otras naciones. Esta idea de mestizaje, indigenismo y blanqueamiento, de negros, indios -y gauchos para el caso argentino-, fue el argumento de los nacionalismos latinoamericanos en relación a la formación de una población nacional y se sostuvieron sobre el argumento de un pasado inferior a superar (Solomianski, 2003; Wade, 2008; Poole, 2007). Esta idea de mestizaje se dio a escala internacional llevando a una vinculación entre mayor desarrollo y mayor blanqueamiento. La tensión entre universalismo y particularismo resulta el problema intrínseco de esta discusión: las naciones necesitaban formar ciudadanía, y la ciudadanía implica universalismo, homogeneidad, igualdad de derechos. Para lograr esa igualdad se debió centrar en la particularidad. El nacionalismo se da necesariamente frente a otro, implica dominación y opresión con lo cual, hay siempre tensiones y contradicciones en pugna. Además, en la relación entre racismo y nacionalismo, ambos tienen la misma contradicción como base y “el discurso nacionalista se refleja y exagera en el racismo: se convierten “ideas de tradición nacional” en “esencia racial”, o “verdadero ciudadano” en “elemento de estirpe puro”, etc.” (Wade, 2008: 122). El mestizaje es un “discurso nacionalista racializado”, elimina las diferencias, pero a la vez implica discriminación, jerarquiza la diferencia, en términos de Wade (2008).

Este mito fundacional consiguió instaurarse como punto de origen para la mayor de la historiografía musical argentina, aquellos que no toman *El rancho abandonado* como punto inicial -Vega, Veniard, Suarez Urtubey-, no dejan de considerar a dicha obra como central dentro del nacionalismo musical argentino (Plesch, 2008). Para concluir, se plantearán algunas hipótesis acerca del motivo del éxito de Williams para posicionarse como padre de la música nacional.

El éxito de la empresa de Williams

Con lo dicho hasta aquí se pueden seguir algunas pistas acerca del éxito de Williams para posicionarse en el espacio cultural argentino. En primer lugar, el músico, al provenir de una familia de la élite argentina con grandes influencias políticas (su abuelo materno era Amancio Alcorta y su tío Santiago Alcorta), consiguió colocarse en un lugar privilegiado en la escena cultural. Por otra parte, sus vínculos internacionales, surgidos a partir de sus estudios en Francia, lo haría una figura de difusión internacional y le permitieron traer al país técnicas y concepciones musicales de la escuela franco-germana y llamarse así heredero de ella. Pero más allá de estas razones que salen fácilmente a la luz, supo ubicarse en un espacio vacante de la escena nacional, asociándose con intelectuales tales como Miguel Cané o Paul Groussac, en base a una lectura de las necesidades culturales de las élites nacionales -de Europeizar a la francesa pero con identidad local-, ocupando un lugar de formador de las elites –a través de los conciertos del Ateneo y sus actividades ligadas a su conservatorio-, pero también de los sectores medios porteños –a través, por ejemplo, de los Conciertos de la Biblioteca Nacional-, consiguiendo así posicionarse como médium entre ambos sectores.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos (2013a) “Nacimiento y peripecias de un nombre”, *Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI, Págs. 17-36
- ----- (2013b) “Perspectivas sociológicas”, *Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI, Págs. 77-106
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1997) “La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en *Ensayos argentinos*. Buenos Aires, Ariel

- BOURDIEU, Pierre (1998). "Títulos y cuarteles de nobleza cultural", en *La Distinción*. Madrid: Taurus. Pp. 9-94.
- ----- (1999) "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase" en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, Págs. 23-42.
- BURKE, Peter (1984) El "descubrimiento" de la cultura popular. En *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel, 78-92. Barcelona: Crítica Grupo Editorial Grijalbo
- CERLETTI, A. (2015). 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, No.1.
- CETRANGOLO, Aníbal (2015). Óperas, Barcos y Banderas. El melodrama y la migración Argentina (1880-1920). Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- DE CERTEAU, Michel (1999). "La belleza del muerto", en DE CERTEAU, Michel et al., *La Cultura en Plural*, Nueva Visión.
- ECHEZARRETA, D. G. (2014). Represión del anarquismo en Buenos Aires. El rol de la policía de la Capital en los Orígenes de la Ley de Defensa Social de 1910. *Contenciosa*, N°2. En <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Contenciosa/article/viewFile/5056/7692>
- LUGONES, Leopoldo (1961) El Payador, Buenos Aires, Centurión, p.16
- MANNHEIM, Karl (1957) "El problema de la "intelligentsia"" en Ensayos de Sociología de la Cultura. Madrid, Aguilar, Págs 135-240
- NEIBURG, Federico y PLOTKIN, Mariano (2004) "Los economistas, el Instituto Di Tella y las nuevas elites estatales en los años sesenta", en Neiburg, Federico, Mariano Plotkin (eds) *Intelectuales y Expertos. La constitución del conocimiento social en Argentina*, Buenos Aires, Paidós, Págs. 231 – 264.
- PICKENHAYN, J. O. (1979). *Alberto Williams*. Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas.
- POOLE, Deborah. "Mestizaje, distinción y presencia cultural: la visión desde Oaxaca", en de la Cadena, Marisol, *Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán, Envión editores, pp. 197–232.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- WADE, Peter 2008. "Población negra y la cuestión identitaria en América Latina", en *Universitas Humanística*, no.65 enero-junio, pp. 117-137.
- WEBER, J. I. (2012). La "cultura estética" de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894). *Revista Argentina de Musicología*, 12(13), 315-341.-
- WILLIAMS, Alberto. (1947). Alocuciones, Discursos y Conferencias. En *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo III. Editorial "La Quena": Buenos Aires
- ----- (1952) "Orígenes del arte musical argentino" en *Literatura y estética musicales. Obras Completas*. Tomo IV. Estética, Crítica y Biografía. Editorial "La Quena", Casa de Música: Buenos Aires
- ----- "La crítica musical". La Quena, 1, Pag. 3 y 4. -612/1919. De <http://www.inmcv.gob.ar/?p=1370> Base de datos.
- ----- Nacionalismo Musical. La Quena, 67, Pag.1-4 12/1936. De <http://www.inmcv.gob.ar/?p=1370> Base de datos.
- WILLIAMS, Raymond. 1988. "Cultura", en *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.