

# DOCUMENTOS SOBRE ESPERANZA LOTHRINGER OBRANTES EN EL IIMCV-UCA. DOS CONFERENCIAS

SILVINA LUZ MANSILLA

Universidad Nacional de las Artes / Universidad de Buenos Aires / Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

silvi.mansilla50@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1726-7233>

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.372.2023.13>

## RESUMEN

Se ofrece una aproximación a documentos relacionados con la pianista argentina Esperanza Lothringer, ingresados al Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" en 2015, a partir del legado de Juan Pedro Franze. Siguiendo investigaciones anteriores, se dilucidan nuevos aspectos de su actividad artística, así como sus intervenciones como conferencista. El objetivo principal es socializar la existencia de estas fuentes primarias y ofrecer una primera interpretación sobre la actividad teórica de la pianista y sus alcances pedagógicos, a partir de la transcripción de dos textos hasta ahora inéditos. Se colabora así con una línea de investigación desarrollada en la Universidad Nacional de las Artes, que promueve la búsqueda, puesta en valor y estudio de trayectorias artísticas y académicas de personas ligadas al Conservatorio Nacional de Música, institución próxima a alcanzar su primer centenario de existencia.

**Palabras clave:** conferencia, estética musical, piano, Guastavino, música sacra.

## DOCUMENTS ABOUT ESPERANZA LOTHINGER PRESERVED AT THE IIMCV-UCA. TWO LECTURES

### ABSTRACT

**14** We offer an approach to documents related to the Argentinean pianist Esperanza Lothringer, entered to the Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ in 2015, on Juan Pedro Franze’s legacy. Following previous research, new aspects of her artistic activity are elucidated, as well as her interventions as a lecturer. The main objective is to socialize the existence of these primary sources and offer a first interpretation of the pianist’s theoretical activity and its pedagogical scope, based on the transcription of two unpublished texts. In this way, we collaborate with a line of research developed at the Universidad Nacional de las Artes, which promotes the looking-for, enhancement and study of people with artistic and academic trajectories linked to the Conservatorio Nacional de Música, an institution which its first centenary is forthcoming.

**Keywords:** dissertation, musical, aesthetics, piano, Guastavino, sacred music.



### Introducción. Hallazgos escalonados<sup>1</sup>

Hacia mediados de 2023, impartí un seminario optativo de doctorado dedicado a estudios sobre música y prensa periódica, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Conociendo las fuentes hemerográficas allí conservadas, planifiqué una actividad práctica con las personas inscriptas, en el Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’. La idea era promover un acercamiento de primera mano a recortes periodísticos que se relacionan directamente con un texto contenido en la bibliografía recomendada para el seminario: el llamado ‘Cuaderno Esperanza Lothringer’ —*CL*, en adelante—,

---

<sup>1</sup> Expreso mi agradecimiento a Silvia Lobato por sus sugerencias y atenta lectura de este texto y a Julián Mosca, por el acceso a los materiales obrantes en el IIMCV.

fueron la fuente primordial del estudio realizado por Silvia Lobato (2009), motivador este desde el plano pedagógico, por sus múltiples aciertos.<sup>2</sup>

Para mi sorpresa, además del *CL*, me esperaba una caja de archivo con otros materiales, que indicaba el nombre de la artista. Revisando el contenido, encontré rápidamente que constituye un corpus que excedía el asunto del seminario, puesto que comprende —además de un segundo pequeño cuaderno con hemerografía adherida— programas de conciertos, tarjetas, esquelas y dos textos extensos en versiones tanto manuscritas como mecanografiadas.

Procedí en los días posteriores a realizar fotografía digital y preservación básica de esa agrupación documental, ingresada —lo supe luego— dentro del fondo Juan Pedro Franze, en 2015.<sup>3</sup> En este trabajo, propongo una descripción del contenido y una dilucidación de dos conferencias que Lothringer pronunció, al menos, en 1937 y 1939 —de las cuales ofrezco también una transcripción—.<sup>4</sup> El objetivo principal apunta a socializar la existencia de estos materiales y ofrecer una primera interpretación sobre la actividad teórica de la pianista y sus alcances pedagógicos, que complementa estudios anteriores referidos a otros aspectos de su quehacer.<sup>5</sup> A su vez, al sumar estos documentos al *CL*, único corpus del que se disponía hasta ahora, se pueden obtener algunas correcciones de datos y detectar conexiones y concomitancias que, escalonadamente, van permitiendo construir una historia sociocultural que toma en cuenta los espacios, instituciones y personas con las que se relacionó la pianista.<sup>6</sup>

Intento así colaborar con una línea de investigación desarrollada en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras ‘Carlos López Buchardo’ de la Universidad Nacional de las Artes —institución próxima a alcanzar su primer centenario de existencia—

---

<sup>2</sup> El texto de Lobato (2009) ha servido casi completamente para las referencias sobre Lothringer que aporta De Marinis en su diccionario de pianistas argentinos (2014: 216-218).

<sup>3</sup> Esta donación al IIMCV-UCA procedió de la Institución Cultural Argentino-Germana (ICAG), a la cual Juan Pedro Franze (1922-1997) legó todos sus bienes. El musicógrafo, cantante y profesor, nacido en Buenos Aires, era de ascendencia alemana (García Muñoz, 1997: 129). Otra parte de su acervo, incluida la que perteneció a su padre Johannes Franze, fue donada al Centro DIHA —Centro de Documentación de la Inmigración de Habla Alemana— de la Universidad Nacional de San Martín, creado en 2013.

<sup>4</sup> Normalizo la ortografía a la actual y edito la versión más completa de cada texto, indicando en notas al pie, las distintas versiones, puesto que he contado con más de un original.

<sup>5</sup> Adhiero a la insistencia reciente de Lobato en su afirmación de que “en Argentina, los y las investigadores/as hacemos trabajo heurístico e interpretativo, en cada proyecto de investigación que abordamos” (2022: 2).

<sup>6</sup> El mismo Juan Pedro Franze parece haber sido sensible a la situación de la mujer en la música, si juzgamos su escrito destinado a la Conferencia Interamericana Especializada sobre Educación Integral de la Mujer (Franze, 1972).

que promueve la búsqueda, puesta en valor y estudio de recorridos artísticos y académicos de personas ligadas a su historia.<sup>7</sup>

## La trayectoria de Esperanza Lothringer

16

“Larga actuación, notable pianista, el público y la crítica han hecho cumplida justicia a sus excelentes cualidades. Sensible temperamento, preparación y técnica impecable le han hecho triunfar en obras de autores y épocas distintas”. (Schiuma, 1956: 298).

Poco examinada, la trayectoria de Esperanza Lothringer (1885-1960) comprende aristas hasta ahora muy difíciles de documentar.<sup>8</sup> Desde mediados del siglo XX, menciones como la que citamos antes dan idea de alguien que destacaba por múltiples cualidades artísticas, aunque sin ahondar en detalles sobre sus aportes. Las facetas de instrumentista, pedagoga, compositora y —más brevemente— la de investigadora y gestora cultural han sido exploradas, como dije, en un único texto científico, de autoría de Silvia Lobato (2009). Para un congreso dedicado a temas pianísticos, otro aporte, breve (Mansilla, 2016), ofreció una comprensión de la relación maestra-alumno entre la pianista y el compositor Carlos Guastavino.<sup>9</sup>

Perteneciente a una familia de los fundadores de la ciudad de Esperanza, en Santa Fe, Lothringer comenzó sus estudios en la capital de esa provincia argentina y los

<sup>7</sup> El proyecto PIACyT código 34/0712, de la programación 2023-2024, está bajo mi dirección y cuenta con la codirección de Silvina Martino. Se denomina “Trayectorias II. Nuevos estudios en torno al Conservatorio Nacional de Música”. Lo integran los investigadores Pablo Banchi, Romina Dezillio, Hector Gimenez, Ricardo Jeckel, Laura Otero, Silvia Trachcel, Emiliano Turchetta, Florencia Zuloaga y las estudiantes de grado Marina Chiara, Trinidad Kempny y Azul Perez Morienega.

<sup>8</sup> Una de ellas es el año de nacimiento que, si bien se aceptó hasta ahora como establecido en 1887, modifiqué a 1885 en base a una fuente hemerográfica que considero fidedigna. Agradezco a José Ignacio Weber por advertirme de esta nota —a página completa y con una fotografía— publicada en noviembre de 1907, donde se lee: “Es indiscreción pedir a una señorita su edad; sin embargo, podemos asegurar, sin preguntárselo, que la señorita Esperanza Lothringer [sic] tiene 22 años” (Sísifo, 1907: 21).

<sup>9</sup> Al trasladarse Guastavino a Buenos Aires, en 1938, se reencontró con su primera maestra, participando como invitado en sus clases y en audiciones de alumnos (Mansilla, 2011: 45). Aprovecho aquí para rectificar mi yerro (Mansilla, 2016: 71) en la fecha de estreno del *Estilo*, de Guastavino, obra dedicada a Lothringer, que daté el 18 de octubre de 1954 en el Teatro Cervantes —donde se anunció como *Preludio-estilo a la manera popular*—. Según los programas de mano encontrados recientemente, fue interpretada por lo menos dos veces antes de esa fecha: en La Plata, en el aniversario de su fundación, el 19 de noviembre de 1952, en el Teatro Argentino, bajo el título *Estilo, a la manera popular*; en Roma, el 07 de marzo de 1953, en el Instituto Ítalo-Argentino, bajo el título *Preludio en estilo popular*. Como era frecuente en la época, seguramente la indicación “1ª audición” aludió a la ciudad donde se estrenó más que a una efectiva primera presentación pública de la obra.

continuó en Alemania.<sup>10</sup> Luego de regresar al país y de establecerse primero en Santa Fe y posteriormente en Buenos Aires, fue nombrada inspectora del Ministerio de Educación y profesora de piano en el Conservatorio Nacional de Música (Sosa de Newton, 1972: 208).

A partir de los textos presentes en el *Cuaderno Lothringer*, que contiene hemerografía, programas de conciertos, entrevistas publicadas y otros materiales, Lobato reconstruyó la imagen de la artista a lo largo de varias décadas. Propuso que, en su conjunto, puede ser comprendido como una unidad narrativa completa que obró como una suerte de autorretrato de la artista. Basándose en que algunos documentos están intervenidos con su autógrafa, otros están traducidos del alemán o con anotaciones al margen, dedujo que el *CL* le perteneció y que la fuente constituye una llave de acceso a las distintas facetas de su actuación (Lobato, 2009: 172).

17

### Nuevos documentos

El contenido del subfondo Lothringer, correspondiente al fondo Franze del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, abarca programas de conciertos, tarjetas autografiadas, esquelas, un número de una publicación periódica en alemán, tarjetas postales, páginas algo deterioradas de un cuaderno que contiene hemerografía y dos textos manuscritos en lápiz y en tinta, que también se hallan mecanografiados [Figura 1].

Dentro de los programas de mano, que son treinta y nueve —y se añaden a los otros cinco contenidos en el *CL*—, podemos encontrar un arco temporal que va desde 1908 hasta 1958. Estos documentos refieren recitales tanto de Lothringer como solista, como de otras personas con quienes compartió escenarios, o bien, interpretó alguna música de cámara. Una cantidad de esos programas —diecisiete, para decirlo con exactitud— corresponde a conciertos mayormente grupales de sus estudiantes de piano.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> En Leipzig, había estudiado piano con Alfred Reisenauer, un discípulo de Franz Liszt (Mansilla, 2011: 44).

<sup>11</sup> Además de los recitales grupales (en los que aparecen Nelly D. de Molinari, Rina Reisenmann, Estela Kersenbaum, Emilio Dublanc, Clotilde Bértola, Irma Kuhl, Gerardo Diehl, Ana Recoder, Rina Krumann, Cristina Dagnino y otros), se conservan programas de conciertos individuales de Silvia Kersenbaum (quien estudió también con Vicente Scaramuzza); y de Nino Fassa (pianista procedente Lobos, provincia de Buenos Aires).



Figura 1. Los documentos referidos a Esperanza Lothringer obrantes en el IIMCV-UCA

Entre las personas citadas en esos programas aparecen desde Ferruccio Cattelani, Carlos Pessina, Remo Bolognini y Pedro Napolitano en violín, hasta Francesco Amicarelli, Aldo Romaniello y Rafael González en piano. Las presentaciones de ella como solista reflejan repertorio de gran envergadura correspondiente a compositores europeos como Bach, Scarlatti, Beethoven, Chopin,<sup>12</sup> Liszt, Brahms, Schubert, Rachmaninov, Prokofiev,<sup>13</sup> Falla y otros. También hizo música de algunos autores argentinos, que en ciertas ocasiones constituyó la totalidad de un concierto. Un programa para la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, del 17 de junio de 1929, incluyó, por ejemplo, obras pianísticas de Athos Palma, Ricardo Rodríguez, José Torre Bertucci, Felipe Boero, Ernesto Drangosch, José Gil, Carlos López Buchardo, Cayetano Troiani y José André, compositores ligados tanto al Conservatorio Nacional de Música y Declamación como a la Sociedad Nacional de Música y/o al Consejo Nacional de Educación.

Las intervenciones de Lothringer como solista con orquesta merecen una atención especial. Así, está el programa del recital N° 150 de la Asociación Argentina de Conciertos, realizado el 03 de julio de 1944 bajo la dirección de Carlos Olivares, en

<sup>12</sup> Una elogiosa reseña publicada en el N° 13 de la revista *Tárrega* destaca su interpretación de la *Balada en Sol menor*, de Chopin, en una noche en la que esta obra se interpretaba en tres conciertos simultáneos por tres diferentes intérpretes (07-1926: 55). Puede consultarse esa fuente hemerográfica completa en el sitio electrónico del Instituto “Carlos Vega”, de la UCA: [https://iimcv.org/archivos\\_externos/revista\\_tarrega/](https://iimcv.org/archivos_externos/revista_tarrega/)

<sup>13</sup> Según el programa del 25 de octubre de 1935, Lothringer habría ofrecido la primera audición argentina de la *Sonata N° 3, opus 28*, de Prokofiev, en el Teatro Odeón, de Buenos Aires. Esto lo confirma una reseña en *La Nación*, donde se menciona “que se escuchaba por primera vez” y que era una “obra escrita dentro de las características saliente de este autor y de real interés” (26-10-1935).

el cual interpretó el *Concierto en La menor*, de Edward Grieg. También, se detecta hemerografía correspondiente al *Concierto N° 1*, de Ludwig van Beethoven, que presentó con el Conjunto Orquestal ‘Miguel Gianneo’ dirigido por Bruno Bandini, el 05 de mayo de 1932. De épocas tempranas en cambio, consta en la hemerografía deteriorada del cuaderno incompleto, la ejecución del *Concierto N° 2, op. 18*, de Rachmaninov, para la Sociedad Orquestal Bonaerense, bajo la batuta de Ferruccio Cattelani. Este concierto lo había interpretado también el 15 de febrero de 1907, con sus cerca de veintidós años, en un concierto-evaluación de alumnos del Conservatorio de Leipzig, según lo hizo constar L. Wambold (1907: 222), en el semanario *Neue Zeitschrift für Musik*, conservado como parte de este acervo.<sup>14</sup>

19

### Las dos conferencias

Si bien Lobato (2009: 170-171) no duda en asignar a Lothringer un papel de investigadora, al conocer ahora el contenido de las dos conferencias que pronunció hacia fines de la década de 1930, se puede comprender que su alcance no iba más allá de ofrecer disertaciones previas a sus conciertos, con fines didácticos.<sup>15</sup> Esto no quita mérito a sus aportes, toda vez que tanto desde el punto de vista filosófico como desde los aspectos pianísticos que incluyen, los argumentos desarrollados reflejan su pensamiento reflexivo y su personal experiencia como instrumentista, recogidos a partir de la original indagación de lecturas teóricas y del conocimiento de numerosas personalidades del arte. Si se la pone en contexto, resulta notable que su interés histórico por el piano y su ‘evolución’ como instrumento corre en paralelo a la época en que Isabel Aretz, María Teresa Maggi, Silvia Eisenstein y otras mujeres músicas de Buenos Aires —flamantes graduadas del Conservatorio Nacional— se estaban iniciando en la musicología como disciplina científica, a través del acercamiento al joven investigador que era entonces Carlos Vega.<sup>16</sup> Por otra parte, la ‘conferencia-concierto’, como formato mixto, se iba afianzando entonces, en un ambiente donde ya la conferencia era una práctica cultural instalada por excelencia,

---

<sup>14</sup> La reseña del evento menciona que la “Srta. Lothringer, de Buenos Aires, demostró sus avanzadas habilidades en dos movimientos del *Concierto para piano en Do menor* de S. Rachmaninoff, no sin revelar cierto rasgo picante” (Wambold, 1907: 222). La traducción me pertenece. También aparece favorablemente comentado ese concierto de graduación en la nota publicada a su regreso a la Argentina (Sísifo, 1907: 21).

<sup>15</sup> En tal sentido, considero a la conferencia, siguiendo a Giaccio, “como una intervención pública oral, una puesta en escena en la que el orador pronuncia un discurso —que previamente compuso para la ocasión— ante un público determinado” (2024: 2), en el cual quien habla utiliza su palabra y su voz, pero también sus gestos y otros recursos expresivos, para captar la atención del público.

<sup>16</sup> Sobre este contexto que reunió a las primeras graduadas con Carlos Vega, véase Dezillio (2021).

desde décadas anteriores.<sup>17</sup> De hecho, fueron emblemáticas algunas intervenciones tanto de escritores e intelectuales argentinos como extranjeros, entre los que se encuentran Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Belisario Roldán, José Ortega y Gasset, Rubén Darío y muchos otros (Giaccio, 2024: 8-9).

De ambas disertaciones se encuentran tres versiones, sean manuscritos de puño y letra de la pianista o bien copias mecanografiadas. La primera conferencia se titula 'La ilusión en el arte' y está fechada el 21 de junio de 1937. Se detecta en tres versiones cuya genealogía podría deducirse así:<sup>18</sup> una manuscrita en lápiz, bastante borroneada, con correcciones en tinta; otra, manuscrita en tinta, que está escrita con mayor prolijidad y tiene pocas correcciones en lápiz [Figura 2]; y la tercera, que es una copia mecanografiada en la que hay algunas correcciones a mano, en tinta.<sup>19</sup>

Por fortuna, gracias a la hemerografía del *CL*, se cuenta con la recepción crítica de esta conferencia, que tuvo lugar el viernes 25 de junio de 1937.<sup>20</sup> [Figura 3]. Acompañada de un concierto a cargo de la misma pianista, se sabe que se realizó en el local de ALBA —ubicado en Avda. Santa Fe 2428— y que fue seguida de obras de Soler, Gallés, Anglés, Galuppi, Graun, Albéniz, Debussy, Ugarte y Chopin.<sup>21</sup>

En este escrito, Lothringer elabora una serie de pensamientos en torno al arte. Si bien no olvida que su presentación precede a un concierto de piano —por lo que se esperaba hablase del instrumento, su historia y pedagogía—, busca la manera de plantear ideas filosóficas acerca del concepto de arte, tomando como punto de arranque el ensayo de León Tolstói *¿Qué es el arte?* Así, realiza una serie de planteos del orden moral, discutiendo —más allá de la cita de autoridad que representaba el escritor ruso en cierto ambiente educativo de Argentina durante la década de 1930— acerca de la utilidad del arte y la función social que desempeña. Dando por sentada la existencia de un horizonte de expectativas que incluye el conocimiento de los aportes de Tolstói —como su novela *La Sonata a Kreutzer*—, retoma sus ideas sobre la igualdad de los hombres en una perspectiva desde la caridad cristiana, sin eludir hablar desde un punto de vista estético y emitiendo juicios de valor que denotan por momentos una suerte de idealización rousseauiana del arte popular.

---

<sup>17</sup> La conferencia, entonces, constituye una instancia de transmisión de ideas y contenidos, emparentada, por su carácter doctrinal, con el sermón y con la disertación de un maestro ante sus estudiantes (Giaccio, 2024: 3).

<sup>18</sup> En las notas al pie del apéndice, las abrevio como MS-L (manuscrito en lápiz), MS-T (manuscrito en tinta) y MC-N (mecanografiada en negro).

<sup>19</sup> En la transcripción tomé como base la versión mecanografiada e introduje tildes que faltaban, indicando en notas al pie las diferencias notables entre las tres versiones, cuando lo consideré necesario.

<sup>20</sup> En el *CL* hay recortes de los diarios *La Nación*, *La Prensa* y *El Mundo*.

<sup>21</sup> Han sido infructuosas por el momento, las averiguaciones para determinar el nombre de la institución cultural "ALBA", que suele aparecer citada como 'agrupación', 'asociación' e incluso 'peña'.

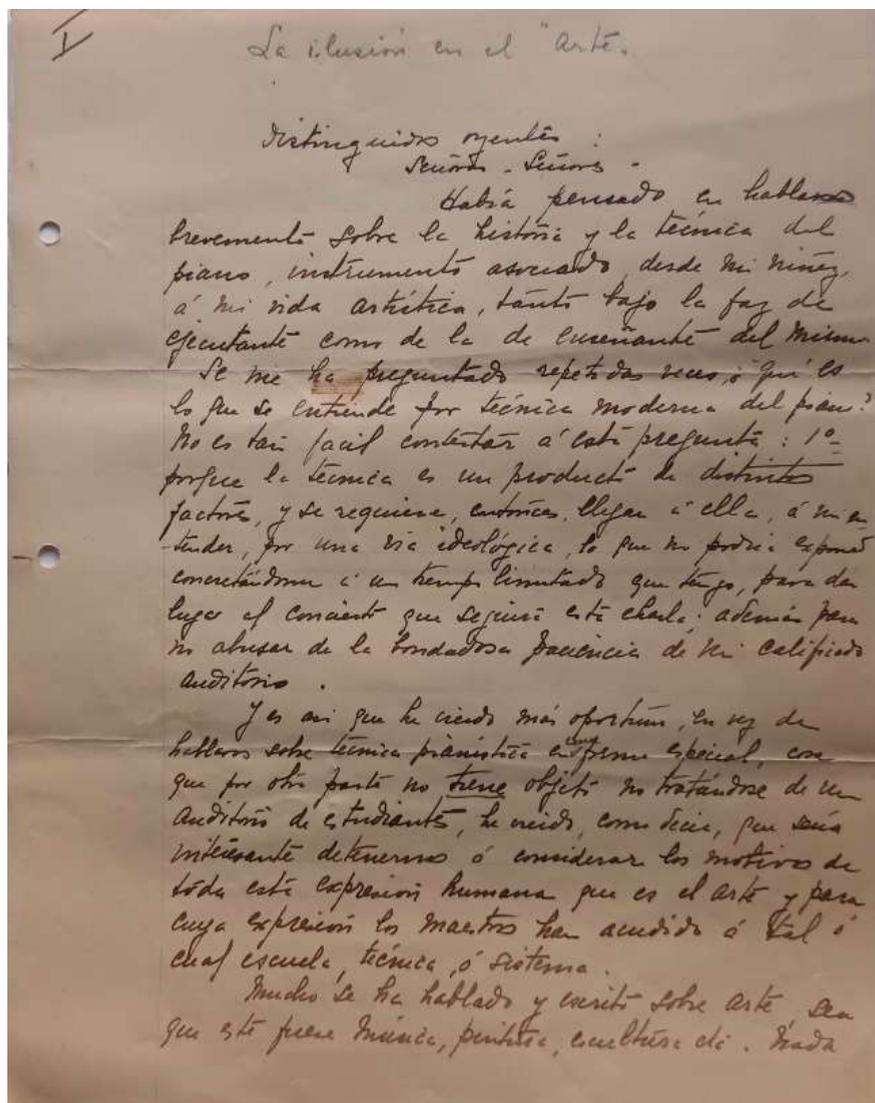


Figura 2. MS en tinta de la conferencia 'La ilusión en el arte', de E. Lothringer



Figura 3. Fotos en *El Mundo* (26-06-1937). Conferencia 'La ilusión en el arte', de E. Lothringer

Otro autor al que convoca la pianista en su conferencia es Herbert Spencer.<sup>22</sup> Con una mirada esencialista propia del evolucionismo imperante en el pensamiento musical de la época (Pérez González, 2010: 72-74), plantea conceptos sobre los 'grandes' compositores del pasado europeo y su significado. Así, Bach es humano y a la vez un místico, mientras que Beethoven, con sus tragedias, representa el equivalente de Pascal. De un modo mecanicista y positivista, además, relaciona el devenir histórico musical con los distintos contextos sociohistóricos. En tal sentido, la lectura pormenorizada de la conferencia —que solo puede realizarse ahora—

---

<sup>22</sup> Sobre la problematización de las ideas de Spencer en el ámbito de la cátedra de Estética de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, hacia los años 20 y 30, véase Ibarlucía (2017: 83).

modifica la anterior inferencia de un supuesto “enfoque más que novedoso” (Lobato, 2009: 171) en el planteo historiográfico de la pianista quien, por otra parte, se confesaba admiradora del filósofo británico decimonónico.

El contenido de este texto fue retomado parcialmente en una entrevista publicada en la revista *Caras y Caretas*, de marzo de 1939.<sup>23</sup> Algunos párrafos que allí se pueden leer resultan casi idénticos a los contenidos en los manuscritos del IIMCV. Con una foto de Wanda Landowska y otra de Esperanza Lothringer, la nota abarca dos páginas completas y anuncia que está produciendo “una historia del piano”, enfocando el instrumento “en lo político y en lo social”. La periodista Zulma Núñez (1939: 24-25) no duda en atribuir a la pianista el estudio de la vinculación de la historia del instrumento con las luchas sociales, desde varios siglos hasta el presente. En la nota, le cede la palabra ampliamente, casi como un monólogo con escasas preguntas. Algunas ideas no vinculadas en la conferencia sí lo están en la entrevista: por ejemplo, se mencionan las visitas de Landowska a Tolstoi en su vejez, cuando ya se había aislado y se retoma su actuación artística para traer a colación el clave como antecesor del piano.

La segunda alocución lleva por título ‘Impresiones sobre música religiosa’ y está fechada el 14 de julio de 1939. De este texto, se hallan tres versiones: una manuscrita en tinta, con pequeñas correcciones en lápiz; dos, mecanografiadas, una de ellas en tinta azul y la otra en tinta negra [Figura 4].<sup>24</sup> Las copias escritas a máquina evidencian distintas intervenciones como tachaduras y palabras —o, a veces, frases— agregadas a mano.<sup>25</sup>

Como género literario, podría decirse que este segundo texto tiene un corte ensayístico, toda vez que ella misma lo denomina ‘impresiones’ y no esconde su cercanía emocional con la música religiosa. En cuanto al contenido, sin ahondar en un examen minucioso, brinda ideas generales sobre los compositores que resultan emblemáticos en ese tipo de repertorios a lo largo de los siglos XVIII y XIX, que parecen influidas por la corriente del cecilianismo vigente dentro de la música sacra de principios del siglo XX. De hecho, el modo como evalúa los aportes de Berlioz y la influencia de la ópera italiana en ciertos repertorios sacros, la ubica del lado de la búsqueda de austeridad estilística, que evite todo lo que se pudiera acercar a la superficialidad y el artificio. La inclusión de locuciones en francés —no muchas—

---

<sup>23</sup> Lobato (2009: 171) comenta esta nota desconociendo la fecha de publicación, que ahora pude inferir a partir de la digitalización disponible en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>24</sup> Refiero a las tres versiones, en el apéndice, así: MS-T (manuscrito en tinta), MC-A (mecanografiada en azul) y MC-N (mecanografiada en negro).

<sup>25</sup> En la transcripción del apéndice tomé como base la versión mecanografiada en negro [Figura 4]. Introduje tildes ausentes e indiqué en notas al pie las diferencias notables entre las tres versiones, cuando resultó adecuado.

habla de guiños a sus interlocutores, a quienes también ruega clemencia por sus posibles deficiencias desde el punto de vista literario.

24

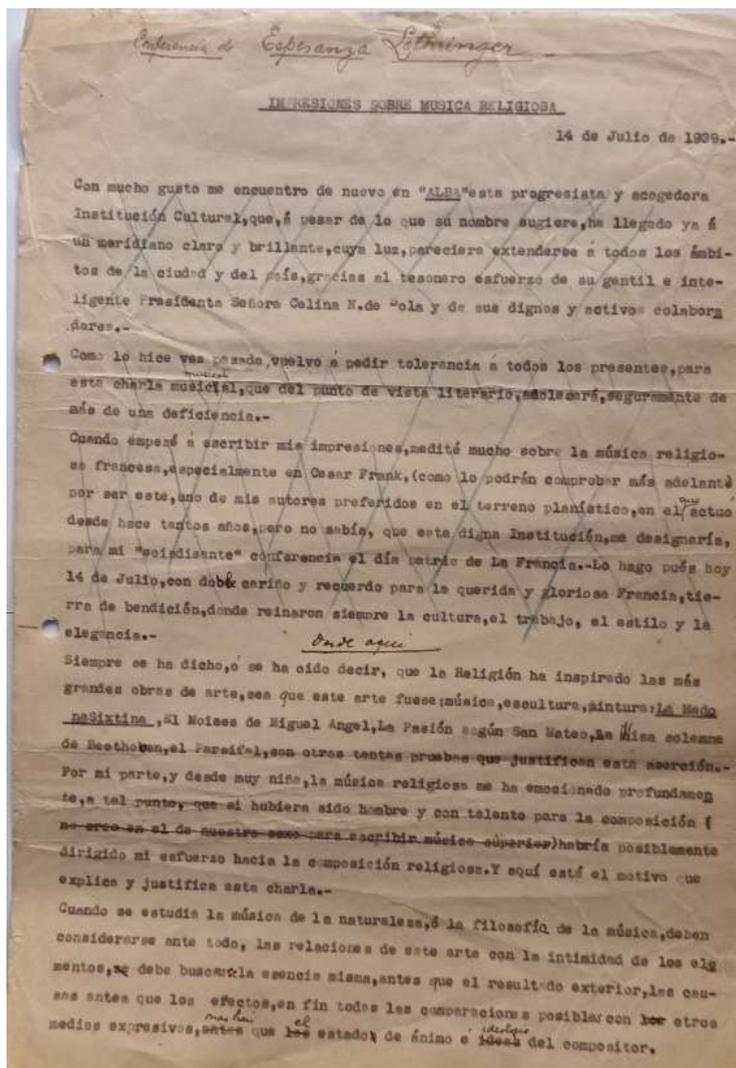


Figura 4. Copia mecanografiada de la conferencia 'Impresiones sobre música religiosa', de E. Lothringer (14-07-1939)

Es necesario destacar una línea de esta segunda conferencia, ubicada en el tercer párrafo, que desmiente la afirmación de Lobato (2009: 170), cuando descarta la posibilidad de una autoexclusión de Lothringer del campo de la composición musical. Se lee en ese párrafo un concepto que, si bien aparece en las tres versiones, en la mecanografiada en negro está tachado, a manera tal vez de una autocensura [Figura 4]. Al comentar su apego emocional hacia la música religiosa desde muy niña, Lothringer menciona que, de haber “sido hombre y con talento para la composición”, habría escrito música religiosa; luego, añade entre paréntesis: “no creo en el de nuestro sexo [se refiere al talento] para escribir música superior”.

25

Como en el caso anterior, la conferencia tuvo lugar en ALBA. Según *La Nación* del 16 de julio de 1939, fue seguida de la obra *Preludio, coral y fuga*,<sup>26</sup> de César Franck, que hizo “en forma inobjetable, haciendo gala de su mecanismo y comprensión [...] de las intenciones del autor”. La reseña, contenida en el *CL*, resume el contenido de la exposición y dice que Esperanza es “una de las artistas que goza de mayor prestigio en nuestro ambiente musical, como intérprete y como educadora”. Destaca que “la calificada concurrencia manifestó su aprobación [...] con nutridos y calurosos aplausos, debiendo esta ejecutar varias composiciones como bis”.<sup>27</sup>

### A manera de epílogo

Sin desmerecer el carácter riguroso del estudio de Silvia Lobato publicado en 2009 —cuando la perspectiva desde los estudios de género era todavía infrecuente en la musicología latinoamericana—, en este artículo he querido avanzar unos pasos más en la comprensión de la atractiva personalidad artística de Esperanza Lothringer, una de las varias mujeres destacadas de la actividad musical de conciertos, en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Los nuevos documentos hallados —viejos en realidad, si se considera que estuvieron en posesión de Juan Pedro Franze hasta 1997; de la Institución Cultural Argentino-Germana hasta 2015; y del Instituto “Carlos Vega” de la UCA desde entonces— permiten corroborar algunas aseveraciones repetidas en la bibliografía de referencia y corregir o matizar otras, en base a la comparación y el contraste de fuentes que ahora se ven auxiliados por nuevas y mejores herramientas tecnológicas.

---

<sup>26</sup> Tocó esta obra también, al año siguiente, para la Asociación de Profesores Nacionales de Música, en un acto conmemorativo de los cincuenta años de la muerte de César Franck. El concierto tuvo lugar en el Conservatorio Nacional, el 31 de octubre de 1940. Luego de una disertación de Oscar Beltrán titulada ‘Evocación lírica de César Franck’, se escuchó a Lothringer como solista y luego, un dúo de violín y piano ofreció la conocida *Sonata*.

<sup>27</sup> “En el salón de A.L.B.A., Esperanza Lothringer dio una conferencia-concierto”, *La Nación*, 16-07-1939.

Así, cruzando metodologías de la vieja musicología —el peso de la documentación constituye la principal fortaleza de este aporte— con enfoques de la musicología actual, intenté reconstruir un nuevo fragmento de la historia musical argentina. La actividad concertística de Lothringer, según se avizora por la colección de programas de mano, parece haber sido sólida y basada en un repertorio que combinó piezas de bravura con trozos emblemáticos de la literatura pianística. En cuanto a la función divulgativa de las conferencias-conciertos, seguramente, iba ligada a su desempeño como funcionaria del Consejo Nacional de Educación, donde asumió un cargo de Inspectora desde mediados de la década de 1920. Las ideas filosóficas enfatizadas en sus disertaciones —en la intersección entre la historiografía musical de cuño evolucionista vigente entonces y algunos progresos introducidos desde la llamada ‘nueva escuela’, que se impulsaban en el campo pedagógico de la época— la muestran como una persona de amplia cultura general, con una notable capacidad comunicativa.

En contraste, los modelos patriarcales acerca de la composición musical que Esperanza acusa en su segunda conferencia no dejan lugar a dudas sobre su posición diferente respecto del grupo de compositoras coetáneas que en Buenos Aires — como muestran investigaciones recientes— actuó en solidaridad, progresivamente, desde fines de la década de 1930. La lectura de los documentos, por otro lado, nos ayuda también a analizar huecos, que parecen hablar por sí mismos. De hecho, no encontramos que entre el abultado repertorio argentino de obras pianísticas que Lothringer asumió en conciertos, haya habido algún trozo de Lita Spena, Isabel Aretz o Elsa Calcagno, por mencionar tres compositoras y pianistas cuyas carreras estuvieron intrínsecamente ligadas a la institución clave de formación que fue el Conservatorio Nacional, en el que la pianista desarrolló su actividad docente. La excepción, destacada ya por Lobato (2009), se constituye por alguna breve obra vocal de su propia autoría o bien, por pequeños arreglos o transcripciones propias, que evidencian conocimientos y posibilidades básicas para la escritura musical.

Socializar la existencia de estas fuentes escritas —accesibles a quien interese—, que coadyuvan a una mejor comprensión del pasado musical de nuestro país, ha sido la meta de este artículo a casi cien años de la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, producida en 1924.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Marinis, D. (2014). *Nuestra escuela pianística. De semillas, jardines, flores y árboles. Diccionario de pianistas argentinos*. Mendoza. Zeta Editores.
- Dezillio, R. (2021). *Primera serie criolla*, de Isabel Aretz: la creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico. *Neuma (Talca)*, N° 2, pp. 158-189. <https://neuma.utralca.cl/index.php/neuma/article/view/7/8>
- Franze, J. P. (1972). *La participación de la mujer argentina en el campo de la música*. Buenos Aires. Ministerio de Cultura y Educación, Centro Nacional de Documentación e Información Educativa.
- García Muñoz, C. (1997). Juan Pedro Franze (1922-1997). *Inter-American Music Review*, Vol. 16, N° 1, pp. 129-130.
- Giaccio, L. (2024). La conferencia de escritor en Buenos Aires (1880-1914). Representaciones de una práctica cultural. *Culturales*, Vol. 12, N° 1, e781, pp. 01-41. <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/1161>
- Ibarlucía, R. (2017). Mariano Antonio Barrenechea: cursos de Estética 1922-1930. *Boletín de Estética*, N° 41, pp. 65-93.
- Lobato, S. (2009). La trayectoria musical de Esperanza Lothringer. Procesos de recepción, auto-representación y legitimación artística. *Música e Investigación* N° 17, pp. 145-176.
- \_\_\_\_\_. (2022). Mujeres que miran, mujeres que narran. *Caminhos da Educação. Diálogos, Culturas e Diversidades*, Vol. 4, N° 1, pp. 01-08. Texto que integra el dossier *Contemos outras histórias: olhando com lupa o ensino musical no Brasil e Argentina em periódicos (1853-1940)*, Inês de Almeida Rocha y Silvia Susana Mercáu (coords.). <https://periodicos.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/2934/2570>
- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires. Gourmet Musical Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2016). Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino: pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias. *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología: El piano. Historia, didáctica e interpretación*, pp. 66-73. Buenos Aires. 9 al 11 de noviembre de 2016. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (FACM-UCA). <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/esperanza-lothringer-guastavino-pedagogia.pdf>
- Núñez, Z. (18 de marzo de 1939). Del clavicordio al piano. *Caras y Caretas*, N° 2111.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

Schiuma, O. (1956). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires. Asociación Cristiana de Jóvenes.

‘Sísifo’. (15 de noviembre de 1907). Esperanza Lathringer [sic]. *La Revista Artística y Teatral de Buenos Aires*, año IX, N° 12.

Sosa de Newton, L. (1972). *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires. La autora.

Wambold, L. (28 de febrero de 1907). Leipzig. *Neue Zeitschrift für Musik*, N° 9.

## Apéndice. Transcripción de las dos conferencias conservadas en el IIMCV

### Conferencia 1. *La ilusión en el arte*

Esperanza Lothringer

21 de junio de 1937

Distinguidos oyentes; señoras-señores,

Había pensado en hablaros brevemente, sobre la historia y la técnica del piano, instrumento asociado desde mi niñez, a mi vida artística, tanto bajo la faz de ejecutante como de la de enseñante del mismo.

Se me ha preguntado repetidas veces ¿qué es lo que se entiende por técnica moderna del piano? No es tan fácil contestar a esta pregunta; primero, porque la técnica es un producto de distintos factores y se requiere, entonces, llegar a ella, a mi entender, por una vía ideológica, lo que no podría exponer concretándome a un tiempo limitado que tengo, para dar lugar al concierto que seguirá a esta charla; además, para no abusar de la bondadosa paciencia de mi calificado auditorio.

Y es así, que he creído más oportuno en vez de hablaros sobre técnica pianística en una forma especial —cosa que por otra parte no tendría objeto no tratándose de un

auditorio de estudiantes—, he creído, como decía, que sería interesante detenernos a considerar los motivos de toda esta expresión humana que es el arte y para cuya expresión los maestros han acudido a tal o cual escuela, técnica o sistema.

Mucho se ha hablado y escrito sobre arte, sea que este fuese música, pintura, escultura, etc. Nada pues, de importante ni de nuevo, voy a agregar a tanta idea buena y bien expresada. Pero quisiera por un momento y partiendo de la definición sobre Arte, que el gran maestro de Yasnaia Poliana, Conde León de Tolstoi, hacía en una de sus más importantes obras psico-analíticas *¿Qué es el arte?*; quisiera, a vuelo de pájaro, entrar en un breve paréntesis.

Hay dos grandes filósofos cuya obra moralista y experimental ha ejercido enorme influencia en la época en que actuaron, y para quienes el Arte, especialmente la música, constituyó una preocupación importante, surgida de todos sus otros ideales humanos, como quien dijera, en el orden moral; un estado dentro de otro estado. Estos hombres, que en sus respectivos países actuaron en la misma época, de 1820 a 1910, fueron Tolstoi y [Herbert] Spencer. Tan diferentes por su raza, por su religión y su cultura, como semejantes por sus ideales de humanismo y por la profunda e inefable bondad que albergaban sus espíritus privilegiados.

Sobre los conocimientos y teorías filosóficas de Tolstoi respecto de la música, estamos todos más o menos enterados, no habiendo quizá nadie que no haya leído su célebre novela: *La sonata a Kreutzer*.

Para Tolstoi, el arte es una forma de la actividad humana que consiste en que un hombre, consciente y voluntariamente, transmite a otro, y por medio de determinados signos exteriores, sus propios sentimientos. Indudablemente, esta teoría es luminosa, pero no inobjetable. ¿Es posible, por ventura, que todos los hombres sean sensibles a esos sentimientos que, según el apóstol ruso, un hombre especialmente dotado puede transmitir a otro? Un examen más profundizado os convencerá de que, primero, no todos los hombres son igualmente capaces de experimentar del mismo modo los sentimientos humanos; segundo, que no es suficiente expresar esos sentimientos ante un hombre para que este los sienta a su vez, de inmediato. Para que este efecto se produjera, sería necesario que esos sentimientos fuesen expresados en un lenguaje de signos inteligibles al sujeto.<sup>28</sup> Y hay que confesar (o convenir) que ciertas obras de arte no son comprendidas sino por un número restringido de individuos, mientras otras impresionan un círculo más grande y otras logran impresionar la casi totalidad de los hombres. Para Tolstoi, sería este arte que impresiona a toda la humanidad, el verdadero, el positivo. En su ansia de caridad cristiana y su afán de igualar a los hombres, Tolstoi, no admite un arte de

---

<sup>28</sup> En MS-L y MS-T, aquí hay punto-aparte.

selección que no tenga como fin alguna utilidad o conveniencia práctica para el género humano.

30 Pero si el arte que ejerce influencia sobre la mayoría de las gentes fuese el mejor, el arte de la élite, es decir, de selección, pasaría simplemente a ocupar el rango de arte inferior. Prefiero admitir la existencia de un sentido estético inexplicable y distribuido muy desigualmente entre los hombres.<sup>29</sup> Este sentido tiene como función la percepción artística, gracias a la cual estamos en condiciones de reconocer que una manifestación es o no artística, lo mismo que por el tacto nos damos cuenta de que un objeto es sedoso, o que, por los ojos, percibimos que este u otro objeto, es rojo o azul.

Le toca a la inteligencia el asimilar este sentido; solo ella nos hace reconocer que esta o aquella proposición es sensata o estúpida. Además, esta asimilación es muy variada según los individuos y se puede afirmar que entre el idiota y el hombre superior no existen dos seres de inteligencia exactamente igual.<sup>30</sup> Y otro tanto sucede en lo que se relaciona al sentido estético. Hay hombres totalmente desprovistos de él, a quienes ningún artista logrará hacer llegar sus impresiones y emociones.

Por otra parte, los hay que son capaces de percibir únicamente impresiones artísticas elementales y, a esta categoría pertenece la gran masa de la humanidad. Y de este medio ambiente ha surgido el llamado arte popular, cuyo culto se ha perpetuado más o menos según los países e influencias exteriores. Y convengamos sinceramente, que las manifestaciones de este arte popular revisten enorme interés, responden a menudo a una gran frescura de espíritu, a la vez que a un profundo encanto y honda emoción.

Este arte popular, noble y emotivo, tiene su peor enemigo en ese otro arte caricaturesco; el del café concierto, poderoso agente de perversión artística y social, que ejerce entre las esferas populares el más nefasto contagio. Arte odioso, pero arte, *malgré tout*, si le aplicamos el criterio del contagio artístico, inevitable en todos los ambientes de arte, aún en los más puros, refinados y selectivos, donde la obra real artística es apreciada solo por un número limitado de individuos. Y si no ¿cuál es el músico que no se ha contagiado de arte oyendo a los grandes maestros?<sup>31</sup> Y ¿cuál el pintor o escultor que no ha experimentado otro tanto frente a las grandes producciones de su arte?

Se puede, como quisiera Tolstoi, admitir, en cierta manera, que el arte desempeña una función social, pero convertir el arte en una actividad utilitaria únicamente sería

---

<sup>29</sup> En MS-L y MS-T dice “irregularmente” en vez de “desigualmente”.

<sup>30</sup> Esta oración finaliza con la palabra “idéntica” en vez de “igual”, en MS-L y MS-T.

<sup>31</sup> En las tres versiones dice “contaminado”. En MC-N está tachada la palabra y reemplazada por “contagiado”, a mano y en tinta.

desconocer la esencia del mismo y la creación artística así mirada, se convertiría en una obligación. Tampoco puede calcularse el valor de una obra de arte por el efecto producido porque, por un lado, solo el que lo ha experimentado conoce el efecto que ambicionó el artista y por el otro, una verdadera obra de arte siempre quedará como tal, aunque no exista sobre la tierra un solo hombre capaz de apreciarla.

El artista creador no se sienta a su mesa de trabajo pensando que va a comunicar a sus semejantes esta u otra emoción. Trabaja porque está impelido por una fuerza interior, que yo llamaría “necesidad de crear” y, en esto, reconozco una condición esencial del arte: la de su falta absoluta de utilidad práctica. Se me objetará, quizá, que el arte aplicado a las industrias es de gran utilidad, pero esta derivación constituiría tema para un capítulo aparte, que nada tiene que ver con el fondo de mi disertación. De manera que, a pesar de comprender y respetar el punto de vista Tolstoiano, también podemos colocarnos en un plano diferente.

El arte no es del todo independiente de la idea de Belleza y aunque la belleza no pueda definirse, no es menos cierto que cada hombre sabe lo que entiende por ella, sin necesidad de explicaciones y así es, como encadena su noción de belleza a su noción de arte. En fin, que, aunque creo que el asignar al arte como único fin el deseo de agrandar sería rebajarlo un tanto, no estoy segura de que este placer experimentado por el arte mismo sea tan despreciable. ¿Será lo agradable, acaso, tan fuertemente inferior a lo útil? Claro está, que las flores podrían carecer de perfume y que todos los pájaros podrían revestir uniformemente, plumajes negros o grises. ¿Hay cosa más inútil por ventura que el canto del ruiseñor?<sup>32</sup> También las frutas podrían ser insípidas sin dejar de ser nutritivas. En resumen, que toda la belleza y placer humanos podrían desterrarse de la vida sin que el mundo dejara de existir.

Pero sería posible así, que la vida traída únicamente a funciones indispensables ¿fuese vida? No, mil veces, no. La vida humana comienza en el punto preciso donde empieza lo inútil. Lo superfluo es para el hombre lo más indispensable. Tan pobre como pueda ser, no le da verdadera importancia sino a lo que no le sirve para nada. Las cosas necesarias como útiles, las tolera casi a regañadientes. Solo suspira y lucha por aquellas cosas ilusorias,<sup>33</sup> agradables, hasta misteriosas, que pueblan el reino de su fantasía. Ese obrero, que trabaja penosamente diez o doce horas diarias, no lo hace solo para proveer a su vida animal o vegetal, sino para poder ofrecerse al fin de su jornada, ese minuto de solaz y de ilusión que encuentra en su pequeño café o taberna de barrio, donde se juntará con sus compañeros a beber una copa de olvido a su diaria fatiga, a comentar este o aquel ideal social, religioso o político; o a

---

<sup>32</sup> En esta oración decía “acaso” en vez de “por ventura”; evidentemente, Lothringer evitó repetir palabras.

<sup>33</sup> En todas las versiones dice “superfluas”. En MC-N, el término ha sido corregido por “ilusorias”, desde donde podría proceder la idea central que da título a la conferencia.

canturrear la más melancólica canción popular que oyera desde su niñez o el último *couplet* de tal o tal *chansonnier* en boga.<sup>34</sup> Y es porque las cosas son así, que de tanto en tanto vienen al mundo seres de excepción, extraños, hasta mal equilibrados, que llamamos artistas. Su función es la de producir un cúmulo de cosas que no sirven para nada práctico.<sup>35</sup> Leed, si no, la vida de los más notables de entre ellos y veréis que esas gentes producían sin cálculo, por puro instinto y necesidad creadora, y no, como lo insinúa un tanto Tolstoi, solo para ganar dinero. ¿Dónde está esa bendita tierra en la que los artistas navegan en el oro? Si Tolstoi hubiese temporariamente habitado el Montmartre parisiense o cualquier otro barrio bohemio en otras tierras, habría visto que por uno o dos que han llegado a la riqueza, el inmenso rebaño de los condenados del arte sufre mil privaciones y prefiere carecer de lo más necesario antes que renunciar a sus ensueños de ilusión y de gloria. Podría fácilmente probaros que esta necesidad creadora hizo sufrir de hambre y frío a miles de artistas sinceros. Por esa necesidad creadora que experimenta el artista, y, que supone en el *amateur* igual necesidad de la cosa creada, es que hay hombres predestinados cuyas vidas son todo un culto por el arte. El hombre precisa del Arte para que el esfuerzo diario dignifique su vida. ¿Acaso no dijo Cristo: “no solo de pan vivirá el nombre”?

No hay individuo que experimente mayor necesidad de amasar el pan o confeccionar zapatos. Hace lo uno y lo otro porque el pan y el calzado son artículos de primera necesidad y porque ese sí que es un trabajo prácticamente útil, y con él cumple el que lo hace, con su pequeño aporte al contrato social. Lo que justamente distingue la producción artística, es que ella no es la resultante de un contrato entre creador y *amateur*. El creador expresó lo mejor que pudo de sus sentimientos y emociones, impelido por esa fuerza interior ya comentada; una vez creada y producida su obra, son otros los que se apoderan de ella y por su intermedio entran en contacto con el autor. Todo esto es libre, impensado, sin cálculo. Se han visto artistas produciendo toda su vida sin preocuparse de la suerte corrida por su última obra. Schubert, quizá el menos práctico de los hombres, escribía a borbotones y veinte años después de su muerte se descubrieron aún tesoros de su fenomenal herencia artística. César Franck escribió en la calma y el silencio sus más admirables monumentos artísticos,<sup>36</sup> sin preocuparse jamás de lo que ocurriría con ellos; solo lo movía el deseo de crear y no el afán de manifestarse a sus semejantes. Y, sin embargo, las principales obras de Franck son de esas a las que ni el mismo Tolstoi negaría calidad artística y de buen arte, arte Cristiano.<sup>37</sup> Pero, el tiempo me apremia y para poder referirme brevemente al instrumento de mi predilección tampoco puedo dedicar a Spencer, más que de

---

<sup>34</sup> En MS-L y MS-T, aquí hay punto-aparte.

<sup>35</sup> La palabra “práctico” con que finaliza esta oración ha sido agregada en lápiz en el MS-T. También, hay punto-aparte aquí, en MS-L y MS-T.

<sup>36</sup> El apellido de César Franck aparece escrito en todos los documentos, manuscritos y mecanografiados, como “Frank”.

<sup>37</sup> La mayúscula para Cristiano solo está en MC-N.

paso, mi pequeño párrafo de admiración.<sup>38</sup> Pocos son los que saben que este gran filósofo inglés también dedicó una buena parte de su tiempo a la música y que este arte ejerció en sus costumbres una influencia práctica considerable. Spencer escribió a los 37 años un ensayo llamado *Origen de la música y su función*,<sup>39</sup> el que, juntamente con sus memorias, contiene la historia detallada de su vida moral, física, intelectual y social; y nos prueba en este ensayo que la música fue para él, un arte reducible a los conceptos de la ciencia experimental y a sus teorías hipotéticas sobre la evolución.

Si Spencer se hubiere contentado de indicar una posible asimilación de la música a un producto orgánico, esa sola indicación valdría la pena de un estudio como aporte filosófico; pero no, este gran filósofo tuvo una visión muy precisa y avanzada respecto del objeto de su investigación. Sentó una teoría completa de la que no se sabe qué admirar más; si la severidad de su lógica o su originalidad, atributo estético del filósofo, tanto como del poeta y del artista.

Spencer parte de esta observación: que en los animales como en el hombre, las sensaciones y emociones agradables o desagradables ponen a todos sus músculos en juego.<sup>40</sup> “Todos los sentimientos (escribe el filósofo inglés) tienen esa particularidad común, de ser pequeños agujeros del sistema muscular”. Es realmente fantástico si se piensa que esta teoría de enervación muscular estrechamente vinculada a la voluntad o actividad cerebral —y que es la que en nuestros días sirve de base a la moderna técnica del piano— haya tenido en Spencer y a ochenta años de distancia,<sup>41</sup> uno de sus más fervientes propagandistas. Y la admiración no tiene límites, entonces, si se considera que Spencer fue un filósofo dedicado a múltiples problemas metafísicos,<sup>42</sup> y para quien el culto de la música fue un placer, por instinto, y luego una preocupación, por su cultura, que no le permitía mirar por encima ninguna actividad del espíritu humano, sea cual fuera ella.

He dicho al principio de mi charla, que la técnica es un medio de la expresión y estado de ánimo de las gentes o de los pueblos, como queráis llamarlo. Creo firmemente que a tal época —con sus problemas, sus costumbres, sus aspiraciones—, tal técnica adecuada. Si esa época fue la de los siglos XVI, XVII y XVIII, en que la buena música era patrimonio y entretenimiento de las clases privilegiadas, que se reunían en aristocráticos salones para ejecutar u oír música de cámara placentera, estilizada, en concepto y forma, la técnica pianística debía necesariamente responder a ese espíritu, es decir: debía ser liviana, final, frívola, como eran la mentalidad, la educación y costumbres de aquella sociedad en que se

---

<sup>38</sup> En MS-L y MS-T, aquí hay punto-aparte.

<sup>39</sup> En el borde superior hay una suma de 1820 más 37, que da por resultado 1857.

<sup>40</sup> En todas las versiones dice “nuestros músculos”. En MC-N está cambiado por “sus”.

<sup>41</sup> En la parte superior de la hoja, en MS-L ha restado en números 1937 a 1857, para deducir los ochenta años transcurridos.

<sup>42</sup> En MS-L dice “preocupado por” en vez de “dedicado a”.

cultivaba.<sup>43</sup> Wanda Landowska que, cual sacerdotisa de un rito antiguo dedica, en su cenáculo de Saint-Leu-La-Forêt, su vida al estudio y búsqueda de todas las obras para clave, que aquella época de inspiración y exquisito buen gusto produjo, es la imagen viva del espíritu que animó la técnica que los autores de entonces necesitaban para su interpretación. También los instrumentos precursores de nuestro moderno pianoforte: el *clavecytherium*, clavicordio, *spinetto*, *harpsicorde* [*harpsichord*], con su pobreza de sonido y recursos limitados, respondían con creces a las necesidades técnicas de la música de esa época.<sup>44</sup>

Pero, sobrevino la conmoción social, el mundo comenzó a inquietarse, y el afán por el estudio salió de los claustros y palacios que fueron su albergue, para extenderse a todos los ambientes. Los problemas de la vida se multiplicaron y para expresar el ansia y el dolor humanos, también las combinaciones armónicas hubieron de enriquecerse y multiplicarse. Lo propio ocurrió con la pequeña orquesta de cámara, engrandecida con tanto instrumento nuevo, para el cometido que le reservaran los nuevos poemas sinfónicos.

A las sencillas, purísimas e ingenuas páginas del [de] Pergolese [Pergolesi], Rossini, Händel y Scarlatti,<sup>45</sup> sucedieron otras profundas, inquietantes, dolorosas, como fueron las de Bach, quien anticipándose a su época dejó esa obra inmensa, misteriosa, sobrecargada de ideas como una catedral gótica; era la esperanza terrena subiendo al cielo, obra llena de muerte cristiana que conducía a las bienaventuranzas; su adoración y su sollozo son humanos a fuerza de ser místicos. Y esas otras páginas de Beethoven, que contenían toda la tragedia humana; se diría la de un hombre que vivió todos los siglos de la humanidad y aun los que quedan por venir.

Él fue el Edipo, Orestes en sus terrores y también fue Pascal en sus oraciones, Pascal en sus vértigos, Pascal en sus meditaciones sobre el infinito y sobre la humana debilidad.

Y así, refiriéndome a dos de los más grandes compositores del siglo XIX y pasando por Mendelssohn, Schumann, Brahms, Liszt y tantos otros, para culminar, con los modernos rusos o franceses, tan complejos y sutiles hasta lo incomprendible, a veces, tenemos que convenir que, si para ejecutar la Música de Rameau, Couperin y demás clavecinistas era suficiente la presión superficial de los dedos en el clave, para que las escalas y adornos se sucedieran rápidos y finos, no es menos cierto que para ejecutar una sonata de Beethoven o de Chopin o un concierto de Liszt o Prokofiev, cargados de armonías y de contrapuntos, tenemos que poner en juego además de los dedos,

---

<sup>43</sup> En MC-N, en esta enumeración dice: “la educación, los trajes y costumbres”. Quitó “los trajes”, por estar tachadas ambas palabras. También hay punto-aparte al concluir esta oración.

<sup>44</sup> En MS-L y MS-T, la frase “de la música” está agregada.

<sup>45</sup> En MS-L y MS-T dice “Händel y hasta Mozart”, sin mencionar a Scarlatti, que está agregado en MC-N, que tengo en cuenta.

muñeca, brazo, antebrazo, el cerebro, centro movilizador de toda esa complicada máquina humana que es nuestro cuerpo y que envía, según la teoría de Spencer, sus órdenes a los músculos para que ellos, por medio de aquellos, cumplan con los deseos expresados en el pentagrama por toda esa falange gloriosa de compositores.

Asimismo, aquel poético clave, tan estilizado como pobre de sonido, sufrió diversas transformaciones sugeridas por los mismos compositores,<sup>46</sup> quienes manifestaban a los fabricantes del instrumento sus deseos y necesidades para esta nueva técnica que debía cambiar sus medios de expresión porque también había cambiado el espíritu de los pueblos y del mundo.

## Conferencia 2. *Impresiones sobre música religiosa*

Esperanza Lothringer

14 de julio de 1939

Con mucho gusto me encuentro de nuevo en “ALBA”, esta progresista y acogedora institución cultural que, a pesar de lo que su nombre sugiere, ha llegado ya a un meridiano claro y brillante, cuya luz, pareciera extenderse a todos los ámbitos de la ciudad y del país, gracias al tesonero esfuerzo de su gentil e inteligente Presidenta Señora Celina N. de Sola y de sus dignos y activos colaboradores.

Como lo hice vez pasada, vuelvo a pedir tolerancia a todos los presentes, para esta charla musical que, del punto de vista literario, adolecerá, seguramente, de más de una deficiencia.

Cuando empecé a escribir mis impresiones, medité mucho sobre la música religiosa francesa, especialmente, en César Franck (como podrán comprobar más adelante), por ser este uno de mis autores preferidos en el terreno pianístico,<sup>47</sup> en el que actuó desde hace tantos años. Pero no sabía que esta digna institución me designaría, para mi *soisdisante* conferencia, el día patrio de La Francia. Lo hago pues hoy, 14 de julio, con doble cariño y recuerdo para la querida y

---

<sup>46</sup> En vez de “diversas” dice “sus” en todas las versiones. He preferido “diversas”, por estar corregida así en MC-N.

<sup>47</sup> En el MS-T dice “quien es además un autor preferido mío en el terreno pianístico”.

gloriosa Francia, tierra de bendición, donde reinaron siempre la cultura, el trabajo, el estilo y la elegancia.<sup>48</sup>

Siempre se ha dicho, o se ha oído decir, que la Religión ha inspirado las más grandes obras de arte, sea que este arte fuese música, escultura, pintura; la *Madona Sixtina*, el *Moisés* de Miguel Ángel, la *Pasión según San Mateo*, la *Misa Solemne* de Beethoven, el *Parsifal*, son otras tantas pruebas que justifican esta aseveración.<sup>49</sup> Por mi parte, y desde muy niña, la música religiosa me ha emocionado profundamente, a tal punto, que si hubiera sido hombre y con talento para la composición (no creo en el de nuestro sexo para escribir música superior),<sup>50</sup> habría posiblemente dirigido mi esfuerzo hacia la composición religiosa. Y aquí está el motivo que explica y justifica esta charla.

Cuando se estudia la música de la naturaleza o la filosofía de la música, deben considerarse, ante todo, las relaciones de este arte con la intimidad de los elementos, debe buscarse la esencia misma, antes que el resultado exterior, las causas antes que los efectos, en fin, todas las comparaciones posibles con otros medios expresivos, más bien que el estado de ánimo e ideología del compositor.<sup>51</sup>

En cambio,<sup>52</sup> del punto de vista religioso y pasional, el análisis es muy diferente, porque sí, por ejemplo, ciertas sonoridades son enervantes o reposadas por su intimidad misma, esto no ocurre sino ocasionalmente, porque estos efectos dependen de la inspiración del artista, a veces, hasta de la manera de oír de los auditorios, más que del sonido en sí.

Es decir que la filosofía, y sobre todo la naturaleza, se refieren a la música a pesar casi de los músicos,<sup>53</sup> muy a menudo sin que estos hayan buscado el probarlo, mientras que el sentimiento religioso o pasional deriva del compositor y no del arte en sí mismo.

Y esto es tan cierto que, en los últimos casos, la designación nominativa nada significa; y que una música religiosa, si no está religiosamente sentida, puede producir un efecto contrario al recogimiento (como es el caso de ciertas

<sup>48</sup> Este párrafo completo tiene una línea atravesada en lápiz en MS-T, como si se lo hubiera querido eliminar. En la MC-N están los tres primeros párrafos tachados (como si hubiera utilizado el texto para otro fin, fuera de la institución ALBA).

<sup>49</sup> En MS-T, aquí hay punto-aparte.

<sup>50</sup> En MS-T, dice “hubiese” en vez de “hubiera” y la aclaración entre paréntesis dice “de las mujeres” en vez de “de nuestro sexo”. En MC-N, lo que está entre guiones aparece tachado [Figura 4]. En MC-A, la alusión está completa, con la palabra “sexo”.

<sup>51</sup> En MS-T dice “antes” en vez de “más bien”. Asimismo, dice “los estados de ánimo y las ideas del compositor” en vez de “el estado de ánimo e ideología del compositor”.

<sup>52</sup> En MS-T dice “mientras”.

<sup>53</sup> En MS-T y en MC-A dice “a pesar casi de los músicos”, mientras que en MC-N dice “a pesar del músico”.

composiciones espirituales de Rossini, cuya marcha desencuadrada parece más bien incitar al baile, lo que armoniza poco con la contemplación) y que, por otra parte, el calor comunicativo, el entusiasmo personal del músico, logran a veces dar vida momentánea a obras de un fondo ficticio y hasta escritas con premura, lo que ocurre con frecuencia entre los músicos de la decadencia italiana.<sup>54</sup>

Debe pues estudiarse la religión y el amor en la música, en relación a sus facultades inspiradoras, en relación al resultado moral de las obras que tienen a esos sentimientos por base; en relación a la emoción particular que producen; ya que si la música expresa por excelencia todo aquello por lo que vibra nuestro corazón y se encienden nuestros sentidos, le pertenece a ella sola, el idealizar los entusiasmos, los delirios,<sup>55</sup> el impregnarlo todo con su efluvio sobrehumano; y es también por esta razón, que si la música aparece ante el filósofo como una ciencia abstracta, un resultado matemático a la vez que arte impresionista, no es menos cierto que existen sentimientos, situaciones, que la llaman casi involuntariamente y que ella aparece con toda naturalidad.<sup>56</sup>

La idea musical religiosa nace en el Arte mismo, no solo por su carácter íntimo, por el símbolo que de ella se desprende, sino porque para ser bien realizada y comprendida, obliga a los que la interpretan,<sup>57</sup> a profundizar su ideal y someter a su servicio tanto su conciencia como su esfuerzo. Y si es verdad que la Religión inspiró en todo tiempo las más hermosas realizaciones de Arte, no es solamente porque ella posee en su haber tan bellas tradiciones y magníficas leyendas; no es solamente porque los verdaderos creyentes son siempre los más convencidos y sinceros; es ante todo, porque la Religión verdadera proporciona la austeridad de vida y la serenidad de corazón; es porque aquellos que no saben engañarse a sí mismos, rara vez engañan a sus semejantes y porque un destello de la chispa que los anima recae sobre la obra a la que se consagran.<sup>58</sup> Y, como el Arte es siempre un reflejo del pensamiento íntimo, resulta que el arte surgido de sensaciones pasajeras o superficiales guarda siempre y a pesar de una factura habilidosa, algo artificioso, falso, mientras que el principio religioso siendo entre todos el más profundo, el más innato en el alma humana, como también el menos variable, ya que deriva de un dogma sobrenatural con impronta de eternidad, es lógicamente, más capaz de producir una inspiración pura, un entusiasmo sano, que toda otra causa mutable por esencia, interesada por su naturaleza.

---

<sup>54</sup> En MC-N, gran parte de este párrafo está tachada (desde el inicio del paréntesis).

<sup>55</sup> En MC-N, “los delirios” aparece tachado.

<sup>56</sup> En MS-T dice “arte de impresión” en vez de “arte impresionista”. También está corregido en lápiz “llaman” por “reclaman”.

<sup>57</sup> En MS-T dice “obliga a los que a ella se apegan”.

<sup>58</sup> En MS-T dice “engañan raramente”. Hay punto-aparte aquí.

El artista religioso no teniendo ni a quién gustar ni a quién encantar, puesto que se dirige a un poder Divino que conoce el fondo de su alma y al que no puede aplacar sino con la verdad de sus acentos,<sup>59</sup> es necesariamente más honesto, no hace concesiones, no trata de engañar a nadie con su obra. Y aún, si no escribe solo por la gloria de su ideal y satisfacción de su Credo, y aún hasta si quisiera impresionar al público, tratará sobre todo de elevarlo, de cambiar su emoción, de moralizar su comprensión, se dirigirá a su espíritu más bien que a sus sentidos. Y por esto, es que, del punto de vista ideal y de su trabajo, el músico religioso tiene ventaja sobre el músico pasional, a quien ocurre como a todos los que hablan mucho de amor, que no hacen más que dorar lindas historias y desgranar locuras y fantasías.<sup>60</sup>

El amor, encarado como inspirador del músico, tiene en contra suyo, la movilidad misma de su naturaleza. El enamorado se miente a sí mismo y cuando habla de lo eterno de su llama y de lo absoluto de su pasión, se ilusiona tratando de convencer. Pero pronto resuena en su voz algo de frío, de hueco, que advierte de la vanidad de sus palabras, así como en la sonrisa de los enamorados se entreven las futuras arrugas y se adivinan las primeras lágrimas.

No voy a negar que el amor pasional tiene todo lo necesario para inspirar los más dulces murmullos, las más suaves cantilenas; hasta puede llegar a exaltarse y consagrar al culto de una hermosa [mujer] todo lo que el cielo de Italia puede crear en barcarolas y todas las serenatas que puedan escucharse en una noche madrileña.<sup>61</sup> Pero, las mariposas no se detienen, vuelan de flor en flor y las rosas más fragantes se marchitan al sople del viento.

Por otra parte, el amor cuando se inmaterializa por el sacrificio, por el renunciamiento de la propia personalidad,<sup>62</sup> reviste inmediatamente una forma austera, un carácter religioso, lo que nos prueba que toda obra de arte tiene valor, especialmente por la sinceridad y conciencia de su creador; y, que solo los sentimientos libres de toda traba vulgar pueden dignamente alimentar la inspiración del compositor sellando su obra con un *cachet* definitivo.

El artista religioso de los siglos precedentes se distingue del de nuestra época por la divergencia general de las ideas, por la diferencia de sus puntos de vista, de sus

---

<sup>59</sup> En MS-T, “aplacar” está tachado y se ha corregido por “convencer”. En MC-N, también. Además, en esta se ha tachado “sino con la verdad de sus acentos”.

<sup>60</sup> En MC-N se ha tachado parte de la última oración e indicado un punto luego de “pasional”.

<sup>61</sup> En MS-T dice “todo lo que una noche madrileña pueda oír en serenatas”. En MC-N también y se ha corregido a mano lo que transcribimos.

<sup>62</sup> En MS-T dice “renunciación”.

sentimientos, más que por la manera de concebir y realizar, que en aquel entonces era del todo objetiva;<sup>63</sup> hoy, esencialmente interesada.

Los mismos autores religiosos primitivos representados por una mayoría creyente popular,<sup>64</sup> tanto cuanto por una selección de fieles convencidos, oran según su conciencia y espíritu y

no tenían en su concepto artístico sino la preocupación de la exactitud teórica a más de la sinceridad del acento y del respeto del sujeto; en una palabra, tenían fe.

Los intérpretes religiosos de hoy día encaran todo esto bajo una faz muy diferente; y así, como a la época que representan, se preocupan del decorado, del detalle, se inquietan por el efecto, tanto como por la causa; admiran de la religión más bien la pompa del rito que su significación simbólica, dejándose fascinar por el encanto natural que de ella se desprende.

Lo histórico de esta evolución puede resumirse en pocas líneas. Después de Schütz, el más grande de los maestros alemanes del siglo XVII que precedió a Bach —el divino Cantor de Leipzig cuya obra magna podría llenar de estudio la vida de un hombre— y de Händel, otro gran maestro religioso, se introduce en el oratorio el elemento dramático que se acentúa más y más con el *Réquiem* de Mozart, donde ya se dejan oír ternuras anunciadoras del drama religioso a lo Mendelssohn, quien a su vez ya deja entrever el uso escénico de personajes sagrados, en provecho de la ópera. Y es entonces cuando Berlioz, que no era nada creyente, se empeña en describirnos la exterioridad del Religiosismo, el efecto de luz de la aurora;<sup>65</sup> deja bordar a su imaginación, donde solo debía vibrar su alma. Se conmueve mucho más ante la pompa del Juicio Final que ante la moral que de ella se desprende; y comenta el espectáculo en vez de meditar la sentencia.

Berlioz, por la naturaleza misma de su talento y de su personalidad, debiera ser excluido del grupo de los religiosos de la música: es un rebelde con exaltaciones coléricas, sentimientos opuestos al principio evangélico, hecho de valor sereno y de resignación. Y es porque le faltaron en absoluto estas virtudes cristianas que, siendo Berlioz, un genio atormentado por fiebre y pasión, la adversidad lo aplastó y la injusticia humana lo hizo gemir, y por esto también es que si su fantasía sinfonizó toda la inquietud de su ensueño de artista y toda la ternura de su corazón, no encontró en cambio la calma ante el santuario donde se recoge el sufrimiento sin queja y el renunciamiento sin amargura.

---

<sup>63</sup> En MS-T dice “independiente” en vez de “objetiva”.

<sup>64</sup> En MS-T el párrafo inicia “Los músicos religiosos primitivos”.

<sup>65</sup> La frase “el efecto de luz de la aurora” aparece tachada en MC-N.

Como compositor religioso aparece Berlioz muy inferior a Cherubini, al que no hay que dudar en colocar entre los más profundos en su género y, quien, en medio del desorden romántico de su época, representa el elemento ponderado, así como en medio de nuestra exageración decadente de todo el siglo XIX, César Franck representa el partido de la seriedad.<sup>66</sup>

En la obra de Cherubini fulguran los últimos destellos del maravilloso estilo Palestriniano y con su *Misa de la Consagración* (escribió once misas de las cuales cinco se publicaron),<sup>67</sup> sus dos

*Requiem*, su *Credo* a ocho voces con órgano, sus treinta y ocho motetes, letanías, himnos, etc., representa Cherubini como último compositor de la escuela italiana, a uno de los músicos más profundos del siglo y ciertamente uno de los pocos que haya vuelto su mirada hacia atrás,<sup>68</sup> sin salirse por eso de la vía trazada a los que se imponen la misión de levantar y fortalecer los espíritus.

Es posteriormente a Cherubini que empieza a vislumbrarse el genio místico de la obra wagneriana naciente; luego, en la música extasiada de Gounod, que veló de satín rosa la reja del confesionario, mientras Massenet cubría de flores las losas del templo, haciendo cantar a sus pecadoras y convirtiendo el amor del culto, en el culto del amor.

Así, en el espacio de casi un siglo, la música religiosa que en su principio fue mutua oración, se humaniza con la extensión primera del oratorio; se vuelve descriptiva con Berlioz, teatral con Meyerbeer y Rossini; en fin, sensual con Gounod y femenina con Massenet.<sup>69</sup>

Y observad aquí, que cada época tiene la música que se merece. En la angustia y desolación de su alma, los maestros de antaño se nos aparecen severos, austeros como un monje que levantara la diestra al cielo, diciéndonos: “Esperad”.

En cambio, las melodías de Gounod, de Massenet, adormecen nuestro sufrimiento, nuestra inquietud. Tienen el encanto del olvido, la caricia del consuelo. No se oye en ellas al Dios de los ejércitos, pero se adivinan las delicias del Edén. Y, junto a aquella casa de oración donde nuestros abuelos se golpeaban el pecho, besando el suelo, aparece el lugar de refugio y consuelo donde viene a mecerse de ideal una humanidad de viejos con caprichos de niños.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> “el partido” está tachado en la versión MC-N.

<sup>67</sup> La frase entre paréntesis aparece tachada en MC-N.

<sup>68</sup> En MC-N está tachada parte de esta frase, para que diga “de los pocos que no se salieron de la vía”, etc.

<sup>69</sup> Este párrafo está tachado completamente en MC-N.

<sup>70</sup> Este plural está en las versiones mecanografiadas, MC-N y MC-A. En MS-T dice “niño”.

Massenet, que creó una nueva forma de oratorio al que titula “drama sagrado” y con el que se propone, según su misma expresión, deshumanizar a sus figuras bíblicas, es, a pesar de todo esto, un compositor exclusivamente pasional.

Es místico solo en apariencia y porque en todo exceso sensual hay un fondo de misticismo y también hay algo de religioso en todo sentimiento amoroso.

Y tan pronunciado es su ardor pasional que, en esa su admirable partitura titulada *La Vierge*, que debió ser escrita con pluma de seda sobre pétalos de lirio,<sup>71</sup> ha logrado hacer cantar a la Virgen María una especie de declaración al Señor,<sup>72</sup> prestándole una entonación ciertamente sobrehumana, pero de un ardor tan inquietante, tan heroico, que bien puede recordarnos algún personaje impío, quizá, Salomé. Es evidente que Massenet vio en la Virgen a la más sublime y bella de las mujeres; pero solo vio a la mujer. Así como Berlioz no consideró más que lo pintoresco del paisaje, Massenet se dejó deslumbrar por el esplendor de su personaje. Es pues, su obra religiosa, la de un gran artista, pero no puede ser ni la oración ni el cuadro de un creyente.

Esto no es ni elogio ni censura; es la prueba de un hecho que concurre a demostrar entre otras cosas,<sup>73</sup> que el individualismo y la personalidad nunca pierden sus derechos y que estos en que se especializan el idioma y el carácter, cambian rara vez de expresión, a pesar de hablar en otra lengua.

Massenet representa en absoluto y de la manera más perfecta el principio del modernismo francés.<sup>74</sup> La Religión, en su época, ocupa un lugar importante,<sup>75</sup> pero no su verdadero lugar. Luego pues, el Arte se desvía cuando las realidades se debilitan. Si el pintor reproduce lo que ve, tanto peor para el paisaje.<sup>76</sup>

César Franck, que vivió como un ermita[ño], sordo a todo ruido de afuera, que fue de una austeridad única —en una época en que se vive solo *pour la galerie* sometiéndonos a una coreografía externa, como si actuáramos ante un objetivo fotográfico—,<sup>77</sup> César Franck, a pesar de contener en su forma sinfónica y en su realización material audacias de innovador, nos trae sin embargo,<sup>78</sup> moralmente, el recuerdo de otro tiempo. Y tiene en la constancia de su aspiración, en la energía interior de su idea, no sé qué eco de viejos maestros de un siglo pasado, no sé qué sople poderoso cuyo manantial parecía agotado.

---

<sup>71</sup> En MS-T dice “escrita sobre pétalos de lirio con una pluma de seda”.

<sup>72</sup> En MS-T dice “a Dios”. En MC-N también dice “Dios”, pero ha sido corregido por “Señor”, a mano.

<sup>73</sup> En MS-T dice “que viene a probar”.

<sup>74</sup> En MC-N se ha tachado “en absoluto y de la manera más perfecta”.

<sup>75</sup> En MS-T dice “La Religión ocupa en su época un lugar importante”.

<sup>76</sup> La última oración de este párrafo ha sido tachada en la copia MC-N.

<sup>77</sup> El inicio de este párrafo, hasta aquí, ha sido tachado en la copia MC-N.

<sup>78</sup> En MS-T dice “representa sin embargo”.

Franck es algo así como el tipo de la buena fe musical. Representa una abstracción de la conciencia en medio de un torbellino de locuras; y, en verdad, que una de las rarezas de la historia es la de deslizar en ciertos períodos de agitación, de inquietud, entre los hombres locos y afebrados, una fisonomía reflexiva, grave, que opone a la exageración del ambiente, el espectáculo de una vida serena y ejemplar.<sup>79</sup> Tal hoy en día, un Rabindranath Tagore, un Alexis Carrell... Nadie en vida fue más desconocido que Franck. Sin embargo, no sufrió por esa injusticia e ignorancia.<sup>80</sup> Tenía la mirada tan clara y el corazón tan sereno, su fe era tan profunda, que según él mismo lo afirmaba, escribía solo por la gloria de Dios y se puede asegurar que, las tres cuartas partes de sus inspiraciones tuvieron origen bajo la bóveda de su Iglesia y no fueron sino la oración magnificada del músico más católico de la segunda mitad del siglo [XIX].

Franck, cuyo estado de ánimo era el de los maestros religiosos antiguos y que trabajaba en la contemplación, no trató de renovar la fórmula de aquellos. Es que tuvo que trabajar con los materiales de su siglo. Él hablaba a la muchedumbre, pero esta no podía hablar con él.<sup>81</sup>

Su obra maestra, la página más importante de su gran libro, es sin duda su fragmento bíblico llamado *Les Béatitudes* (*Las bienaventuranzas*). Allí, es donde colocándose en el plano de un Pastor, de un apóstol, puso toda su esperanza en la belleza del sacrificio. “Bienaventurados los que lloran”, “bienaventurados los mansos”, fueron las frases que mejor sentaban en labios de este Patriarca y que siempre las oiremos como él las cantó y como quiso revelarlas a nuestra conciencia.<sup>82</sup>

Todo lo que el contrapunto tiene de rigorismo y lo que la armonía admite de audacia, se encuentra en el conjunto de su producción, de donde fluye la sinceridad y donde vibran quejas compasivas y consuelos sublimes que compendian los dos títulos mágicos: *Béatitudes et Rédemption*.

Ahora bien, para comentar la obra religiosa de Wagner, se necesitaría como para Bach, aunque bajo otra forma, un volumen entero, ya que en toda su carrera se afirma la lucha de los sentidos y del sentimiento de abnegación. En su producción entera y durante su evolución artística hay una especie de holocausto a la Divinidad.<sup>83</sup> Sin embargo, hasta en su *Parsifal*, Wagner se muestra esencialmente filósofo, filósofo en el sentido que busca una filosofía y está en el caso de esos sabios psicólogos a los que no basta la ciencia y, por otra parte, choca el misterio.

---

<sup>79</sup> En MS-T concluye así: “el espectáculo de su severidad y serenidad de carácter”.

<sup>80</sup> Se tachó “e ignorancia”, en la copia MC-N.

<sup>81</sup> Aparece tachado este párrafo completo en la copia MC-N.

<sup>82</sup> En MC-N este párrafo está tachado desde “All?”.

<sup>83</sup> Esta oración inicia “En toda su producción” en MS-T. Está tachado y corregido como “En el total de su producción”. MC-N dice como lo hemos transcripto.

Si *Parsifal* tiene tanta importancia del punto de vista religioso, es porque es obra de raciocinio tanto como de fe. Es porque Wagner, después de haber abordado todos los géneros, discutido y meditado todos los dogmas, parece decirnos: “ya encontré”. Y esto no es el resultado piadoso o entusiasta de una creencia innata e invariable, sino la deducción lógica y mucho tiempo elaborada de un espíritu reflexivo que sondó todos los abismos y midió todas las alturas.

En 1848, Wagner ideó un drama que llamaba *Jesús de Nazareth*, en donde exponía las principales parábolas del Hijo del Hombre, de las que quería extraer una moral superior; esto quiere decir que treinta y cuatro años antes de su *Parsifal*, lo obsesionaba ya el mismo asunto, y cuando pone al pie de su fe todo lo que siente su alma y realiza su espíritu, nos dice mientras transcurre el motivo del Santo Graal: “toda investigación, todo sentimiento, es engañoso” y cuando otorga el triunfo a la ignorancia ingenua y pura de un adolescente inconsciente, el que no pudieron conquistar ni la sabiduría ni la valentía, Wagner no hace más que confirmar la sentencia sagrada: “Bienaventurados los pobres de espíritu”.

Han querido pues los destinos, que el siglo XIX, en el que varias veces el Arte se mostró impío, terminara en un inmenso “Credo” que no solamente resulta una apología y un santo sacrificio, sino una multa honrosa y una obra de arrepentimiento.<sup>84</sup> Dieciocho siglos después de realizada la divina epopeya, Ricardo Wagner recuerda a la humanidad olvidadiza, la parábola del rescate y de la redención; y todo el esplendor de su genio incomparable y la tenacidad de su labor que, por poder del Arte, lo elevaron al nivel de un Profeta, están contenidos en estas sus palabras, con las que me complazco en terminar estas impresiones: “El Arte y la Religión tienen un solo y un mismo espíritu, ya que, bajo distintas formas, expresan la misma tendencia especial, la misma aspiración insaciable de la naturaleza humana hacia el ideal”.<sup>85</sup>



### SILVINA LUZ MANSILLA

Directora del Área Musicología del Doctorado en Música (UCA), es docente investigadora de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad Buenos Aires.

---

<sup>84</sup> En MS-T dice una “multa honorable” y corregido en azul dice una “sentencia honrosa”.

<sup>85</sup> En MS-T dice “una sola y una misma alma”, y corregido en lápiz “un solo y mismo espíritu”. Lo mismo ocurre en la MC-N, donde dice “alma”.

SILVINA LUZ MANSILLA

Revista del IIMCV, Año 37, Vol 37 N° 2 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

Musicóloga graduada de la Pontificia Universidad Católica Argentina, completó asimismo estudios pianísticos en el Conservatorio Nacional de Música. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Autora de varios libros (tres de ellos dedicados a Guastavino), unos cuarenta artículos con referato y un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Actualmente coordina el Área Música del IAE (UBA), dirige proyectos de investigación en UBA y UNA e integra el Grupo de Trabajo 'Música y Periódicos', de ARLAC-IMS. Es socia fundadora de la Asociación Argentina de Musicología.