

Convergencia cultural y progreso artístico en la conformación del campo musical porteño. Un primer acercamiento a la revista *El Teatro* (1901)

Pedro Augusto Camerata. Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | pedroacamerata@uba.ar
ORCID: 0009-0000-8007-8673

DOI: <https://doi.org/10.46553/riimcv.392.2025.13>

Resumen

Este artículo examina el rol de la revista *El Teatro* (1901) como espacio de interacción entre autores italianos, españoles y argentinos en un momento de desarrollo del campo intelectual porteño. En un contexto marcado por la inmigración masiva y por el crecimiento de discursos críticos hacia el lugar hegemónico ocupado por la ópera italiana, el semanario dirigido por el livornés Darío Niccodemi se configuró como un órgano que buscó integrar a la colectividad peninsular en la vida intelectual local. El análisis de sus críticas, perfiles y colaboraciones revela una doble operación: el apoyo al desarrollo de autores y músicos argentinos y, simultáneamente, la defensa de la centralidad estética de la tradición lírica italiana. Así, *El Teatro* permite observar cómo la comunidad italiana negoció su posición en el emergente campo cultural de Buenos Aires, participando en los debates sobre identidad artística y modernización en el cambio de siglo.

Palabras clave: historia de los intelectuales, revistas culturales, ópera italiana.

Cultural Convergence and Artistic Progress in the Shaping of the Buenos Aires Musical Field. A First Approach to *El Teatro* Magazine (1901)

Abstract

This article examines the role of the magazine *El Teatro* (1901) as a space of interaction among Italian, Spanish, and Argentine authors during a formative moment in the development of the intellectual field in Buenos Aires. In a context marked by mass immigration and growing presence of critical discourses challenging the hegemonic position of Italian opera, the weekly —directed by the Livorno-born Darío Niccodemi—emerged as a platform seeking to integrate the Italian community into local intellectual life. The analysis of its reviews, profiles, and collaborations reveals a dual operation: support for the development of Argentine writers and musicians, and simultaneously, the defense of the aesthetic centrality of the Italian lyric tradition. In this way, *El Teatro* allows noticing how the Italian community negotiated its position within the emerging cultural field of Buenos Aires, actively participating in debates on artistic identity and modernization at the turn of the century.

Keywords: Intellectuals History, Cultural Magazines, Italian Opera.

* * *

Introducción¹

En la ciudad de Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX, ir al teatro se convirtió en uno de los principales entretenimientos para un público que se ampliaba año a año gracias a la explosión demográfica propiciada por la inmigración masiva. Entre la gran variedad de géneros en oferta, sobresalía la ópera italiana como el más importante. Promovida desde los primeros años de independencia por las élites hispanofóbicas que veían en la ópera un signo de progreso civilizatorio, había alcanzado para los últimos lustros del siglo una popularidad que atravesaba las barreras de clase: tanto en el aristocrático Teatro de la Ópera —lugar de reunión de las élites argentinas— como en el humilde Teatro Doria —frecuentado por los trabajadores inmigrantes— se representaban los títulos de Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini y Pietro Mascagni.

De la mano del crecimiento del género fue conformándose un circuito de compañías líricas italianas que hacían temporada en la ciudad durante los meses de invierno, para luego continuar viaje hacia otras urbes de la región. Alrededor de estas compañías líricas comenzó a configurarse una incipiente industria del espectáculo local, dominada por italianos que ocuparon la mayoría de los puestos laborales. Algunos de ellos eran itinerantes: los cantantes, los directores de orquesta y la mayor parte de los instrumentistas y coristas se iban al terminar la temporada. Otros decidieron radicarse en el país: empresarios y críticos, sobre todo, pero también algunos miembros de la orquesta. Estos últimos, devenidos en profesores de conservatorio para sustentarse, fueron pioneros en la creación de sociedades orquestales para la realización de conciertos, en los cuales se interpretaban tanto extractos de óperas como sinfonías y piezas de cámara. Comenzaba así a configurarse el campo musical porteño, dentro del cual se establecieron dos corrientes principales: la de la ópera y la de la música sinfónica.

Estos profesionales formaban parte de la élite de la colectividad peninsular y buscaron integrarse con la alta sociedad local, a través de intereses en común en el plano de las artes y otras actividades de recreación. Sin embargo, en un contexto dominado por el positivismo, la ópera italiana comenzó a ser cuestionada desde el también incipiente campo intelectual, activo en las páginas de diarios y revistas. Frente a las innovaciones musicales de los compositores sinfónicos —principalmente alemanes y franceses—, las melodías líricas italianas resultaban arcaicas o superfluas. Ante este escenario de disputa, las publicaciones periódicas italianas del período mantuvieron su promoción de la música sinfónica, pero como un género subordinado a la ópera, aún central en el paisaje cultural. Asumieron también una función pedagógica que buscaba educar al público argentino, todavía artísticamente inmaduro según sus estándares y se posicionaron como tutores de los artistas locales, apoyando su desarrollo profesional.

Con el objetivo de ahondar en el estudio de los espacios de interacción entre élites nacionales y en los debates dados en el campo musical a comienzos del siglo XX, en este artículo tomamos como caso de estudio la revista *El Teatro*, distribuida durante 1901. Dirigida por el peninsular Darío Niccodemi, esta publicación resulta de utilidad para analizar las estrategias esgrimidas por la colectividad italiana a la hora de fomentar la integración entre inmigrantes y nativos, a la vez que

¹ Este texto se desprende de mis estudios doctorales actuales, realizados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Concretamente, corresponde a una monografía inédita que elaboré para el seminario *Intelectuales, cultura y política en el cambio de siglo*, impartido por el Dr. Francisco Reyes. Realizo el doctorado con una beca UBACyT y acompaño mis estudios, dentro del proyecto "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)" de la programación 2020 de la UBA, mi director de tesis, Dr. Aníbal E. Cetrangolo; mi codirectora, Dra. Silvina Luz Mansilla; y como Consejero de Estudios, el Dr. José Ignacio Weber.

permite explorar los debates estéticos entre defensores y detractores de la ópera italiana en un período en el cual su valor artístico fue continuamente puesto en duda.

2. Contexto histórico

Como mencionamos anteriormente, hacia el tramo final del siglo XIX, la ciudad de Buenos Aires contaba con un mercado teatral en expansión. Luego de 1880, la estabilidad política y el crecimiento de la economía posibilitaron la construcción de nuevos teatros, dedicados a toda clase de espectáculos y entretenimientos. Compañías extranjeras de ópera, opereta, zarzuela, teatro de prosa y circo, entre otros géneros, cruzaban el Atlántico para hacer temporada en la ciudad y luego seguir su itinerario por otras regiones del país o de países limítrofes.² El aluvión inmigratorio del período amplió la demanda de estas compañías por parte de varios sectores de la sociedad más allá de las familias adineradas, y trajo consigo, además, agentes que empezaron a ocupar diversos puestos de trabajo en esta incipiente industria del espectáculo, marcadamente cosmopolita. En conjunto con la expansión de la vida cultural y el crecimiento explosivo de la prensa gráfica,³ comenzó a configurarse a lo largo de este período el campo intelectual porteño.

Tal como lo define Bourdieu, un campo intelectual,

“a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo”.⁴

Estos agentes ocupan una posición particular en el campo, dotada de un peso funcional, que es determinado por la autoridad que detenta el agente en cuestión. Cabe aclarar que este enfoque es válido en la medida en que el campo intelectual —y, por lo tanto, el campo cultural— cuente con una autonomía relativa que permita tratarlo como un sistema regido por sus propias leyes; es decir, no determinado por factores externos, por ejemplo, políticos o económicos.⁵ En las circunstancias que nos conciernen, este proceso de autonomización del campo intelectual se encontraba en pleno desarrollo.

En el mundo del espectáculo porteño resultan de interés dos líneas en esta dirección, hasta cierto punto relacionadas entre sí: la aparición de críticos especializados y las disputas estéticas al interior del campo musical. Antes de adentrarnos en ellas conviene explorar una imagen panorámica de la cuestión. A lo largo del siglo XIX hubo un género que, con altibajos, se destacó entre los demás y se estableció como central en la vida cultural de Buenos Aires: la ópera italiana. Un hito fundacional fue la primera representación de una ópera completa, *El barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini, en 1825. En aquellos primeros años de independencia, la ópera italiana era fuertemente promovida por las clases dirigentes, que veían en ella un símbolo de civilización y

² José Ignacio Weber, Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata, “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)”, en *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*, A. E. Cetrangolo y M. Paoletti (eds.), 64-107 (Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2021).

³ Claudia Roman, “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”, en *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 3: El brote de los géneros*, N. Jitrik y A. Laera. (dirs.) (Buenos Aires: Emecé, 2010), 15-36.

⁴ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Madrid: Montessor, 2002), 9.

⁵ Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador...”, 10.

buen gusto,⁶ en contraste con la tonadilla española, asociada al atraso colonial.⁷ Si bien durante el período rosista⁸ el género perdió algo de protagonismo,⁹ la vuelta al poder de las élites liberales impulsó su afianzamiento, sintetizado simbólicamente en la inauguración del primer Teatro Colón en 1857, coliseo que durante poco más de treinta años se establecería como uno de los principales centros de reunión de las familias de alta sociedad.¹⁰

Hacia la década de 1860 la ciudad de Buenos Aires contaba ya con un circuito lírico moderno: junto al flamante Colón, otros teatros como el Victoria ofrecían temporadas de ópera italiana, en las cuales el repertorio *belcantista* (Rossini, Bellini, Donizetti y el joven Verdi) era representado por las aclamadas divas, cuyo talento performático era evaluado en la prensa por críticos diletantes que buscaban educar al público (y a los demás críticos).¹¹ El protagonismo de los italianos en el campo cultural no se limitaba solamente a los artistas: empresarios como Antonio Pestalardo y Angelo Ferrari comenzaban a profesionalizarse y a tejer redes transnacionales para la circulación de sus compañías líricas por varias regiones de Sudamérica.¹² Estos parámetros de modernidad, según los cuales la ópera italiana marcaba el grado de civilización alcanzado por la sociedad, empezaron a ser cuestionados poco tiempo después por algunos sectores del incipiente campo intelectual.

Si bien la centralidad de la ópera italiana se mantuvo hasta entrado el siglo XX, ya en la década de 1870 comenzaron a aparecer voces que clamaban por una renovación de la oferta. Surgieron en aquel decenio varias sociedades que promovían la música sinfónica y de cámara (muchas de ellas conformadas por italianos pertenecientes a las orquestas de las compañías líricas), en la búsqueda de difundir un repertorio alternativo, propiamente musical y desligado de los condicionamientos de la escena. Estas agrupaciones fueron pioneras en introducir al público porteño en la obra de compositores como Beethoven, Mendelssohn y Wagner. Una de ellas, la Sociedad del Cuarteto, fundada en 1875,¹³ tuvo su propio órgano de difusión durante la década de 1880, la revista *El Mundo Artístico*. En su estudio de esta publicación, Nicolás Ojeda resalta que sus autores “recurrieron a debates que señalaban diferencias entre el italianismo y la escuela alemana moderna, manifestando sus preferencias por el wagnerianismo —y su ‘música tan elevada’— por encima del estilo de las óperas italianas —con sus ‘melodías banales’—”.¹⁴

Los conciertos orquestales en general y, puntualmente, la figura de Wagner, se erigieron como los estandartes del progreso artístico para quienes cuestionaban la hegemonía de la ópera italiana. Tal como señala Oscar Terán, en el paisaje intelectual porteño de fines del siglo XIX, “el juego de

⁶ Aníbal E. Cetrangolo. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015), 29-33.

⁷ Guillermina Guillamón, *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018), 86-95.

⁸ Vera Wolkowicz, “Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's *Norma* in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires”, *Nineteenth-Century Music Review* 19 (3), (2020): 403-425.

⁹ Benjamin Walton, “Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata”, *Revista Argentina de Musicología*, N.º 21 (1), (2020): 33-49.

¹⁰ César A. Dillon, *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología* (Buenos Aires: Sinopsis, 2019).

¹¹ Guillermina Guillamón, “Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, N.º 18, (2022): 21-48.

¹² Matteo Paoletti, “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares”, *Revista Argentina de Musicología*, N.º 21 (1), (2020): 51-76.

¹³ Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala, “La interpretación musical II (de 1876 a 1925)”, en *Historia general del arte en la Argentina. Tomo VI* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988).

¹⁴ Nicolás Ojeda, “Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico* (1881-1887)”, en *Historia contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, C. Biernat y N. Vassallo (coords.). (Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2022), 1086.

las culturas científica y estético-humanista avanzaba sobre el terreno de una cultura religiosa en retroceso [...]”.¹⁵ La primera de ellas, conformada por ideas provenientes del positivismo y el evolucionismo europeos, establecía como inexorable el avance de la humanidad hacia etapas superiores de desarrollo en todas las áreas del conocimiento y tomaba a las ciencias exactas como modelo de referencia. En el caso de la música, este progreso estaba asociado a la creciente complejidad de las estructuras armónicas en las sinfonías de compositores alemanes y franceses, que contrastaba con la simpleza arcaizante de las óperas *belcantistas* ya consolidadas en el repertorio.

Por el lado de la cultura estético-humanista, intelectuales como Miguel Cané añoraban un supuesto orden moral perdido, ante las transformaciones que traía consigo el efervescente desarrollo económico del país: “en términos generales, se apeló al acervo romántico que resentía del desgarramiento que la modernidad introducía en el seno de una realidad cuya anterior organicidad se añoraba”.¹⁶ Ante este escenario de disgregación, se proponía una vuelta a los valores humanistas de unidad y armonía entre las partes vinculados a las culturas de la Antigüedad clásica. Nuevamente los conciertos se presentaban como un aliciente para estos nostálgicos. Con Beethoven como principal modelo de referencia, los compositores sinfónicos apuntaban a una organicidad cada vez más acabada de la forma musical, en la cual las partes tuvieran una relación coherente con el todo. Esto era lo opuesto a lo que sucedía con las óperas italianas, formalmente mucho más flexibles a las exigencias de la interpretación o del público.¹⁷ A su vez, el carácter comercial y percibidamente frívolo del género lírico contrastaba con la búsqueda espiritual de los sinfonistas: el ideal romántico que enaltecía a la música como superior a las demás artes, por su capacidad para evocar emociones inefables, continuaba vigente.¹⁸

Como síntesis de estas ideas y de la mano con el crecimiento de su influencia a nivel internacional, la obra de Richard Wagner —quien idolatraba a Beethoven como parte de su propia agenda nacionalista—¹⁹ se estableció como el modelo artístico a seguir para la *intelligentsia* porteña. Como señala Ricardo Pasolini:

“La mayor parte de los intelectuales argentinos, desde mediados de 1880 hasta aproximadamente 1920, fueron apasionadamente wagnerianos. En algún sentido, la apelación a la estética wagneriana resultaba un potente tópico muy funcional para establecer jerarquías de prestigio diferenciales en la composición de la audiencia, y al mismo tiempo, ilustraba una serie de afectividades ideológicas donde los intelectuales intentaban dirimir su lugar en la sociedad, como detentores de los misterios del arte”.²⁰

A la manera de un iniciado capaz de decodificar la complejidad intrínseca de las obras wagnerianas o de los conciertos sinfónicos, emergía en el campo intelectual la figura del crítico especializado, con conocimientos técnicos sobre el funcionamiento de la música, así como sus vínculos, en el caso de la ópera, con la poesía y el drama. Esta autoridad le proveía un mayor peso

¹⁵ Oscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la “cultura científica”* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 14.

¹⁶ Terán, *Vida intelectual en...*, 20.

¹⁷ Era usual, por ejemplo, recortar partes consideradas innecesarias o hacer veladas de “miscelánea” en las que, en vez de representarse una ópera completa, se ponían en escena actos separados de distintas óperas.

¹⁸ Enrico Fubini, *Estética de la música* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 121.

¹⁹ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Volume 3: Music in the Nineteenth-Century*, (Oxford: Oxford University Press, 2009), 540.

²⁰ Ricardo Pasolini, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II, Fernando Devoto y M. Madero, (dirs.) (Buenos Aires: Taurus, 1999), 231.

funcional en el campo, que el obtenido por los críticos diletantes, demasiado centrados en la *performance* de los cantantes y en la reacción del público.

En línea con este proceso, y como parte de una avanzada nacionalista, algunos intelectuales argentinos buscaron captar para sí el nicho de la música sinfónica, de mayor prestigio por los motivos esbozados. En una carta abierta publicada en *La Nación*, el mencionado Miguel Cané elogió al Festival Wagner, concierto en el cual Alberto Williams dirigió preludios y oberturas del alemán en el Teatro de la Ópera en 1894, como la inauguración de los conciertos sinfónicos en la ciudad. Esto le valió el reproche de varios periodistas de *El Mundo del Arte*, publicación ligada a la colectividad italiana, que le recriminaron su omisión de los aportes de los inmigrantes peninsulares.²¹

A pesar de estos desencuentros, la élite de la colectividad italiana apuntaba a confraternizar con la alta sociedad argentina, a través de publicaciones culturales que resaltaban los intereses en común en el terreno de las artes y los deportes. Sin embargo, como veremos más adelante, esto no se daba sin dificultades. Como señala José Ignacio Weber:

“Un modo de comprender esta publicística es enunciar una permanente tensión inherente, irresoluble, entre la convergencia y la divergencia; entre la aceptación de las condiciones culturales impuestas para la asimilación y la conservación de rasgos culturales cuya estructuralidad resulta inasimilable; entre la clausura monológica y la apertura pluralista”.²²

Publicaciones como la mencionada *El Mundo del Arte* (1891-1896), *La Revista Teatral* (1898-1907) y *La Revista Artística* (1908-1909) promovieron la importancia de los conciertos y del sinfonismo como factores de progreso artístico; buscaron una convergencia con los nuevos críticos wagnerianos, pero mantuvieron a la ópera como el género más importante y con mayor grado de desarrollo civilizatorio, en divergencia con la posición dominante en el campo intelectual porteño.

3. La revista *El Teatro*

3.1. Presentación

El Teatro fue una publicación semanal dedicada principalmente a las artes escénicas. En la actualidad, se conservan diez números en la Academia Nacional de la Historia, fechados desde el 11 de abril hasta el 27 de junio de 1901. Dirigida por el ya mencionado Darío Niccodemi,²³ la revista se inserta en una genealogía de publicaciones culturales ligadas a la colectividad peninsular que abogaron por la integración entre inmigrantes y nativos. Una primera prueba de esta intención radica en su lista de colaboradores, donde podemos leer nombres de intelectuales y artistas

²¹ José Ignacio Weber, “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina*, Silvina Luz Mansilla (dir.) (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 61-100.

²² José Ignacio Weber, “Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)”. Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016), 403.

²³ Nacido en Livorno en 1874, emigró a la Argentina a los diez años. En Buenos Aires se desempeñó como crítico teatral en el diario *El País* y en otras publicaciones, y escribió dos comedias en castellano (*Duda suprema* y *Por la vida*). En 1900 conoció a la actriz francesa Gabrielle Réjane y empezó a trabajar como su secretario; adaptó y tradujo obras italianas para su compañía. Decidió mudarse a París en 1902 para seguir colaborando con ella. Además de autor de comedias burguesas en francés e italiano, fue crítico literario y director de puesta en escena. En esta última actividad se destaca su participación en el estreno de *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello en el Teatro Valle de Roma, en 1921. Murió en Roma en 1934. Salvatore Canneto. “Niccodemi, Darío”. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volumen 78 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013).

argentinos —entre otros, Belisario Roldán, Alberto Ghirardo, Enrique García Velloso, Ricardo Rojas y Alberto Williams—, italianos —Evaristo Gismondi, Vincenzo di Napoli-Vita— y españoles —Enrique Frexas, Francisco Grandmontagne—.

El programa de la revista establecía al teatro como “la manifestación artística más intensa que se produce en nuestra ciudad” y dictaminaba que se aplicaría un criterio de crítica culta a los espectáculos, “basado en la más *absoluta independencia*”.²⁴ Se señalaba allí que también tendrían cabida en las columnas de la publicación la pintura, la escultura y la música de concierto. [Figura 1].

Entre los artículos o secciones recurrentes encontramos crónicas de las compañías activas en los teatros de Buenos Aires —Ópera, Politeama, Odeón, San Martín, Victoria, entre otros—, perfiles de creadores e intérpretes, relatos breves, poemas, extractos de obras teatrales, partituras, crónicas de conciertos e información sobre conservatorios, además de una galería de imágenes de los principales artistas activos en los escenarios porteños. [Figura 2].



Figura 1. Izquierda. *El Teatro. Semanario Ilustrado de Arte y Actualidades*, N° 1. Nota de la dirección, 11 de abril de 1901. / Figura 2. Derecha. *El Teatro. Semanario Ilustrado de Arte y Actualidades*, N° 4. Tapa.

Fuente: Academia Nacional de la Historia

3.2. Convergencia

Sumadas a la lista de colaboradores de varias nacionalidades y al hecho de que la publicación se escribía en castellano, otras características demuestran la búsqueda de convergencia por parte de

²⁴ La Dirección, “El Teatro”, *El Teatro*, N° 1, 11 de abril de 1901, 3. Énfasis en el original.

la revista.²⁵ La primera a señalar es el apoyo explícito que daba la redacción a los artistas argentinos, entre los cuales podemos mencionar a los dramaturgos Martín Coronado y Enrique García Velloso, así como a los compositores Arturo Berutti, Héctor Panizza, Constantino Gaito, Ernesto Drangosch y Alberto Williams. Tanto Berutti (1858-1938) como Panizza (1875-1967) tuvieron una mayor presencia en las páginas de la publicación por dedicarse a la composición de ópera, género de central importancia en la concepción estética de *El Teatro*. En la configuración en desarrollo del campo musical porteño, estos dos jóvenes compositores quedaron fuertemente asociados al ámbito lírico, en el cual los italianos ocupaban gran parte de las posiciones relevantes. Desde estos lugares procuraron impulsar a Berutti y Panizza al mercado operístico internacional.²⁶

Un ejemplo ilustrativo de este apoyo lo da Giuseppe Pacchierotti —con seudónimo Dream—, quien escribió un artículo sobre *Khrysé*, la nueva ópera de Berutti en preparación, en la que él mismo participaba como traductor del libreto al italiano. Veía en el sanjuanino

“[...] un compositor latino —o, mejor dicho— de la *joven escuela italiana*, alejada de las vulgaridades de la antigua, pero siempre inspirada, melódica, sincera, apasionada en el canto, y habiendo aprovechado en la armonía y en el instrumental de todos los progresos modernos, alemanes y franceses, sin perder su idiosincrasia”.²⁷

Si bien, según el mismo Pacchierotti, Berutti habría incurrido en óperas anteriores en un excesivo uso de la técnica del *Leitmotiv* wagneriano, el periodista encontraba ahora en su música una mayor influencia de los compositores italianos modernos —Franchetti, Mascagni, Puccini—, que se acoplaba a sus conocimientos previos de Wagner y Massenet. De esta manera, buscaba establecer a Berutti como un compositor de estilo fundamentalmente italiano en el campo musical.

La otra gran promesa de la lírica argentina era el compositor Héctor Panizza. Mejor insertado en el ámbito lírico gracias a los contactos de su padre italiano, fue elogiado por la revista, que esperaba con ansias su nueva ópera titulada *Medioevo latino*:

“Conseguir que el editor Ricordi encargue una ópera a un joven extranjero: conseguir, además, que Luis Illica, el primer libretista de Italia se preste a colaborar con un principiante, era ya un éxito para el joven Héctor Panizza. Fué un éxito preliminar del que se dedujeron felicísimos pronósticos para el porvenir del artista argentino y para el venidero arte nacional, aún en pañales”.²⁸

El cronista señalaba además el éxito que había tenido esta nueva ópera en su estreno a fines de 1900 en el Politeama de Génova, con su público “tan perito en materia de música y tan severo para juzgarla”.²⁹ Como representante del incipiente arte nacional, Panizza quedó también fuertemente vinculado a la colectividad italiana.

Sumada a la promoción de artistas locales, la revista dio lugar en sus páginas a la participación de jóvenes intelectuales argentinos. Las diversas ideas expuestas por estos autores en torno al teatro como fenómeno social y artístico dan cuenta de la apertura pluralista de la publicación. Tomamos

²⁵ Buena parte de la prensa gráfica peninsular se escribía en italiano. Incluso la predecesora revista *El Mundo del Arte* (1891-1896), marcada por este mismo deseo de convergencia con la élite local, había sido una publicación bilingüe. Weber, “Modelos de interacción...”, 120.

²⁶ Es posible aventurar que era tal el afán de Arturo Berutti por formar parte del circuito lírico que agregó una doble “t” a su apellido, para italianizarlo. Por contraste su hermano, Pablo Beruti, también músico, no hizo modificaciones al nombre familiar.

²⁷ Dream [Giuseppe Pacchierotti], “Khrysé”, *El Teatro*, N° 1, 11 de abril de 1901, 6. El énfasis es mío.

²⁸ “Héctor Panizza”, *El Teatro*, N° 1, 11 de abril de 1901, 7.

²⁹ Ibidem.

como ejemplos ilustrativos las contribuciones de Alberto Ghiraldo, anarquista de orientación internacionalista; Ricardo Rojas, futuro referente del nacionalismo argentino; y Manuel Argerich, dramaturgo en busca de impulsar el teatro nacional.

En su artículo, Ghiraldo se posicionó en contra de los promotores del arte como un placer meramente intelectual y de quienes veían en el teatro una forma de negocio. Este debía apuntar fundamentalmente a tener una función social: “¿El drama por el drama? No: el drama por la vida; es decir, el drama por la idea. Lo demás será solo asunto de feria, espectáculo de circo: negocio, nada más que negocio. A lo sumo goce infecundo, placer de solitarios”.³⁰ Para Ghiraldo, era necesario que los artistas hicieran referencia en sus obras a los problemas reales que aquejaban no solamente a los argentinos, sino también a los pueblos de otros países:

“¿Qué han de hacernos llorar dolores convencionales y añejos cuando a la vista, tan cerca de nuestros ojos, tenemos tanto dolor fresco, que simboliza pena social, floreciendo en flores rojas y prolíficas! ¡Oh, poetas, hermanos míos! ¡Lanzad las cuadrigas de vuestras estrofas en pos del dolor actual, que es el de todos, ese dolor que irrumpe a gritos de las estepas de Rusia, de los muros de Monjuitch [sic], de las guillotinas de Francia, de las horcas de Chicago y hasta de la Isla del Diablo si queréis!”.³¹

Esta perspectiva internacionalista contrasta con el enfoque nacionalista esgrimido por Ricardo Rojas en su colaboración con la revista. En su escrito podemos apreciar los primeros esbozos de algunas ideas que el autor cristalizaría años después en sus influyentes obras *La restauración nacionalista* (1909) y *Blasón de plata* (1910). Como señala Fernando Devoto, Rojas explica en la primera de estas obras que el punto de partida para la doctrina del nacionalismo —entendida como fase superior del sentimiento patriótico— era la conciencia nacional, expresión de un “yo colectivo” conformado por una cenestesia colectiva, una memoria colectiva y una lengua nacional.³² Aún sin términos específicos, algunos elementos de esta conciencia nacional aparecen ya plasmados en el artículo de Rojas publicado en *El Teatro*:

“Estudiar esas fuerzas que han determinado el movimiento de nuestras sociedades, debe ser la obra indispensable de los autores que pretendan crear el teatro nacional. Así encontrarán unas que van desapareciendo, atenuándose, otras que van surgiendo recién al calor de las múltiples manifestaciones de la vida contemporánea, y otras, ya más fundamentales, creadas, principalmente, por nuestro ambiente geográfico. Estas últimas vienen actuando desde aquel tiempo remoto de Atahualpa y todavía seguirán gobernando nuestras sociedades por algunos siglos. Tomar estas fuerzas, como la ciencia ha esclavizado los agentes físicos para convertirlos en fuentes de bienestar, y condensarlos en un hombre que podría vestir armadura, frac o chiripá, ese sería el camino que nos llevaría al ideal, y ya veríamos cuántos manantiales de fuerte belleza artística y eminentemente nacional surgirían en su seno para el teatro americano. / Entonces todos [...] conjurémonos en contra de ese teatro pseudonacional, que pretende consagrar seres y figuras que nos avergüenzan y corrompen, y que, desde la altura de nuestras condiciones presentes, solo debe volver hacia ellos la sociología para sus enseñanzas, pero no el Arte para sus creaciones”.³³

Rojas veía como pseudonacionales a las figuras del gaucho y del compadrito, muy populares en la vida teatral de aquellos años: “tenemos que empeñarnos todos, por la civilización y por el arte, para matar en la escena y en la vida al gaucho y al compadrito, —el compadrito de la daga y el

³⁰ Alberto Ghiraldo, “Teatro de ideas”, *El Teatro*, N° 2, 18 de abril de 1901, 8.

³¹ Ibidem.

³² Fernando Devoto, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 62.

³³ Ricardo Rojas, “El carácter y el teatro nacional”, *El Teatro*, N° 5, 9 de mayo de 1901, 8.

gaucho del chiripá. Para la sociedad ambos representan un resabio del pasado [...]"³⁴ Es interesante señalar esta oposición de Rojas a la figura del gaucho como símbolo nacional, teniendo en cuenta que terminaría adquiriendo ese estatuto gracias a la canonización del *Martín Fierro* hecha por Leopoldo Lugones algunos años después.

Por último, mencionamos la colaboración de un joven dramaturgo llamado Manuel Argerich, quien en un breve artículo critica la actitud generalmente especuladora de los empresarios de teatro y llama a fomentar de diversas maneras a los autores nacionales:

"En Buenos Aires tenemos elementos de sobra, buenos, con tendencias artísticas que reunidas y perseverando en una misma idea, el arte, pueden constituir la verdadera y sólida base del teatro nacional. Háganse concursos, establézcanse conservatorios, estimúlese a los estudiosos y a los que demuestren condiciones y cualidades intelectuales: que no haya indiferencia, que se premie al mérito. En una palabra, demostremos al mundo que aquí no solo nos preocupamos de cosas materiales, sino que también tenemos pasión por todo aquello que es goce del espíritu y de la inteligencia"³⁵

Casi como una respuesta a este pedido, la redacción de *El Teatro* anunció en el número siguiente la creación de un concurso dramático nacional, que sería "...exclusivamente para escritores argentinos residentes en cualquiera de las provincias de la República [...]"³⁶ Además de obtener un premio de mil pesos moneda nacional, el ganador vería representada su obra por la compañía de la reconocida actriz española María Guerrero hacia el final de la temporada. Si bien finalmente este concurso no se realizó, la iniciativa demuestra la intención de la revista por fomentar a los artistas locales, a la vez que se incentivaba la colaboración con las compañías dramáticas itinerantes.³⁷

3.3. Ópera y conciertos en *El Teatro*

Si bien se le cedía bastante menos espacio que a las crónicas teatrales, la revista contaba con una sección recurrente dedicada a los conciertos, donde se publicaban las críticas de la ejecución y los programas con las obras interpretadas. Ubicada por lo general en las últimas páginas, esta sección da la pauta de que la dirección editorial de *El Teatro* apoyaba la realización de estos eventos como parte del progreso artístico al que debía aspirar la sociedad argentina, pero los consideraba de importancia secundaria con respecto a la ópera. En los primeros números de la publicación aparecen, además, gran cantidad de fotografías de los profesores y profesoras de los conservatorios de la ciudad, junto con imágenes de músicos de orquesta. Este interés por dar visibilidad a los instrumentistas, usualmente opacados por los cantantes, señala la intención de la dirección editorial de *El Teatro* por motivar el desarrollo de la escena musical por fuera de la sala de ópera.

No obstante, a diferencia de otros medios más influenciados por el wagnerismo, que promocionaban programas compuestos exclusivamente por repertorio sinfónico o de cámara, la redacción de *El Teatro* procuraba difundir también conciertos en los que se interpretarían extractos de óperas, con cantantes líricos incluidos. Por ejemplo, en un concierto llevado a cabo por Giulio Bellucci el 20 de abril de 1901, anticipado en la revista, se interpretó la obertura de *Guillermo Tell*

³⁴ Rojas, "El carácter...", 7.

³⁵ Manuel Argerich, "Empresas Nacionales", *El Teatro*, N° 3, 25 de abril de 1901, 13.

³⁶ "Concurso dramático nacional. Promovido por El Teatro", *El Teatro*, N° 4, 2 de mayo de 1901, 4.

³⁷ Según la respuesta dada a un lector, el concurso fue cancelado por el malestar que generó en la redacción el desenlace del concurso dramático llevado a cabo por la compañía de Clara Della Guardia, que había servido de inspiración. En este, el ganador fue acusado de plagio. "Respuestas", *El Teatro*, N° 8, 6 de junio de 1901, 18.

de Rossini, junto con arias o piezas de conjunto de óperas de Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Ponchielli, Puccini y Mascagni, además de algunas composiciones propias de Bellucci.³⁸

Más allá del apoyo al repertorio de música instrumental, la ópera continuaba siendo el mayor acontecimiento artístico de la ciudad para la redacción de la revista. En ocasiones en las que el público o el resto de la crítica no demostraban el suficiente interés por la lírica, los cronistas de *El Teatro* no dudaban en tildarlos de frívolos o poco serios. Tal fue el caso de la inauguración de la temporada principal del Teatro de la Ópera, en cuya velada se interpretó *Tosca* de Puccini:

“¡Oh piadosos e indulgentes cronistas sociales, qué mentiras tan grandes decís cuando al hablar de la gran sociedad habláis de cultura artística, de progresos intelectuales, de buen gusto musical, etc., etc.! / Nuestra gran sociedad se parece a las grandes sociedades de las demás capitales del mundo en una sola cosa, en el modo de vestirse. Pero comparada con aquellas en sus demás manifestaciones queda relegada al papel de sociedad de gran aldea, de sociedad provinciana. En Europa las señoras y las niñas aplauden y, llegado el caso, también se permiten entusiasmarse: aquí no aplaude nadie, ni señoras ni caballeros. ¿Quare causa? El precio de los guantes”.³⁹

Pocas líneas después en el mismo artículo, esta condescendencia se repite hacia las demás publicaciones periódicas:

“Los diarios de la capital [...] apenas se dignaron dedicar al más grande de los acontecimientos artísticos que se realizan aquí, al único acontecimiento que honra el grado de civilización a que hemos llegado, unos sueltitos desganados, tan cortos como vacíos, tan insulsos como pedantescos y que dan la medida de lo mal que aquí estamos de crítica artística seria y desapasionada, lógica y equitativa”.⁴⁰

Es ilustrativo señalar que esta crónica está acompañada por una imagen de Richard Wagner, si bien el compositor no es mencionado en el cuerpo del texto ni en el resto del número. Sería posible interpretar esta adición como una demostración gráfica de imparcialidad estética por parte de la redacción o, en sus palabras, crítica seria y equitativa. Así como establecían a Wagner como un artista relevante con la publicación de su retrato, esperaban que el público y la crítica porteños reconocieran la importancia de los operistas italianos, representados en este caso particular por Puccini. A nuestro entender, queda en evidencia la tensión entre convergencia y divergencia de la revista para con los intelectuales wagnerianos.⁴¹

De la misma manera, se procuraba dar valor a la música propiamente teatral, distinta en su concepción y funcionamiento de la música sinfónica. Para la redacción de *El Teatro* lograr una partitura que sirviera para la escena requería una habilidad particular por parte del compositor. Por ejemplo, sobre *La reina de Saba* de Goldmark, representada en la Ópera durante esa temporada de 1901, se escribió:

“Caruso canta tan extraordinariamente la famosa romanza *magiche note* del segundo acto, que el público pasa por alto las insoportables pesadeces de la partitura de Goldmark, ensayo polifónico más que ópera, acabado estudio de instrumentación sinfónica, más que pieza de teatro”.⁴²

³⁸ “Concierto Bellucci”, *El Teatro*, N° 2, 18 de abril de 1901, 15. “Conciertos”, *El Teatro*, N° 3, 25 de abril de 1901, 12.

³⁹ “Tosca. Inauguración de la temporada. En la escena y en la sala”, *El Teatro*, N° 7, 23 de mayo de 1901, 3.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Weber, “Modelos de interacción...”, 403.

⁴² “Ópera”, *El Teatro*, N° 8, 6 de junio de 1901, 4.

Incluso figuras sumamente relevantes como el compositor francés Camille Saint-Saëns, alabado por Wagner y capaz de alcanzar “efectos sinfónicos de extraordinaria sonoridad y belleza armónica”, no terminaban de encajar en ese perfil:

“Potente en la concepción, lleno de inspiraciones siempre grandes, pulido y esmeradísimo en la composición, Camilo Saint-Saëns no ha tenido nunca, sin embargo, las cualidades del operista, en el sentido teatral de la palabra. Quizás, porque su temperamento no puede amoldarse a las exigencias que la generalidad del público exige para deleitarse en el teatro”.⁴³

Así, al establecer cualidades de la ópera que eran difíciles de dominar incluso para los mejores exponentes de la música sinfónica, los cronistas de *El Teatro* contribuían a justificar la centralidad del género en el campo musical de Buenos Aires, como espectáculo de auténtico valor artístico.

4. Conclusiones

En un contexto de inmigración masiva y de configuración del campo cultural e intelectual en la ciudad de Buenos Aires, la revista *El Teatro* resulta un interesante caso de estudio para analizar los debates estéticos del período y las relaciones entre las élites culturales inmigrantes y nativas. Al poner el foco en las estrategias de la colectividad italiana para integrarse con las élites argentinas, pudimos notar en la publicación estudiada esta tensión irresuelta entre convergencia y divergencia que señaló Weber para la publicística peninsular de entresiglos. Avanzando un paso más allá de las ideas de Terán, la admiración casi fanática por la figura de Wagner, junto con la valorización de los conciertos sinfónicos como nuevo horizonte de progreso al que apuntar, permeó buena parte del incipiente campo intelectual porteño, por su atractivo tanto para los sectores afines al positivismo como para quienes añoraban una supuesta organicidad perdida.

En este escenario, el semanario *El Teatro* apuntó a la convergencia cultural mediante el apoyo a los músicos locales, tanto operistas como sinfonistas, a la vez que incluyó colaboraciones de intelectuales argentinos de diversas corrientes ideológicas en sus páginas, en una actitud de apertura pluralista. Sin embargo, la divergencia se hizo notar en la negativa por desplazar del centro de la cultura musical a la ópera italiana, que mantuvo su posición como principal género artístico en la concepción estética de la revista.

Al ser este un artículo de exploración inicial, sin duda que se abren posibles derroteros de profundización para estudios futuros. Entre otros caminos plausibles, podrían ser buenas contribuciones trabajos que comparen a la revista *El Teatro* con otras publicaciones especializadas del período, así como investigaciones que echen luz sobre las trayectorias de intelectuales poco estudiados que tuvieron gran impacto en el campo cultural porteño, como Enrique Frexas —principal crítico del diario *La Nación* durante más de una década— y Evaristo Gismondi —crítico del matutino *La Prensa*—. Aún queda en materia artística y musical mucho por descubrir y analizar del entresiglos, uno de los períodos de mayor intensidad cultural en la historia de Buenos Aires y de la Argentina.

* * *

⁴³ “Camilo Saint-Saens”, *El Teatro*, N° 9, 13 de junio de 1901, 3.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, 9-50. Madrid: Montessor, 2002.
- Canneto, Salvatore. "Niccodemi, Dario". En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volumen 78. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013. [https://www.treccani.it/enciclopedia/dario-niccodemi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dario-niccodemi_(Dizionario-Biografico)/)
- Cetrangolo, Aníbal E. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Dillon, César A. *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología*. Tomos I y II. Buenos Aires: Sinopsis, 2019.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Giménez, Alberto E. y Juan A. Sala. "La interpretación musical II (de 1876 a 1925)". En *Historia general del arte en la Argentina. Tomo VI*, 11-129. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto: Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018.
- Guillamón, Guillermina. "Divas, diletantes y críticos. La modernización del circuito lírico porteño a mediados del siglo XIX", *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* N° 18, (2022): 21-48.
- Ojeda, Nicolás. "Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico* (1881-1887)". En *Historia contemporánea. Problemas, debates y perspectivas*, coordinado por Carolina Biernat y Nahuel Vassallo, 1079-1090. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2022.
- Pasolini, Ricardo O. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales". En *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II*, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 221-268. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Paoletti, Matteo. "La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares", *Revista Argentina de Musicología*, 21 (1), (2020): 51-76.
- Roman, Claudia. "La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)". En *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 3: El brote de los géneros*, dirigido por Noé Jitrik y Alejandra Laera, 15-36. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Volume 3: Music in the Nineteenth-Century*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Walton, Benjamin. "Escasez y abundancia en la historiografía operística del Río de la Plata", *Revista Argentina de Musicología*, 21 (1), (2020): 33-49.
- Weber, José Ignacio. "¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)". En *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, dirigido por Silvina Luz Mansilla, 61-100. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2012.

- Weber, José Ignacio. "Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)". Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>
- Weber, José Ignacio, Lucía Martinovich y Pedro A. Camerata (2021). "Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)". En *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*, editado por Aníbal E. Cetrangolo y Matteo Paoletti, 64-107. Bologna: Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2021.
- Wolkowicz, Vera. "Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's Norma in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires", *Nineteenth-Century Music Review*, 19 (3), (2020): 403-425.

* * *

Pedro Augusto Camerata. Becario UBACyT, realiza el doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es adscripto en la cátedra Música Latinoamericana y Argentina. Licenciado y Profesor en Artes, orientación Música, graduado de la misma casa de estudios. Ha participado en congresos y publicaciones nacionales e internacionales. Integra el IMLA, *Istituto per lo studio della Musica Latinoamericana* y el proyecto UBACyT "Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)", de la programación 2020, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino. Se desempeñó como tenor en coros de cámara y sinfónicos junto con la Orquesta Juvenil Gral. San Martín y la Orquesta Académica "Carlos López Buchardo" de la Universidad Nacional de las Artes. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.

Fecha de recepción: 08 de noviembre de 2025

Fecha de aceptación: 09 de diciembre de 2025