

# Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical<sup>1</sup>

Silvina Luz Mansilla

(Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina)  
silvina\_mansilla@uca.edu.ar

**Resumen:** Estudio en torno a la primera visita de H. Villa-Lobos a Buenos Aires, ocurrida en 1925 por invitación de la Asociación Wagneriana y la Sociedad Cultural de Conciertos. Se analiza la repercusión en la crítica especializada y el impacto que su obra causó en la actividad musical local, hallando opiniones encontradas: algunas positivas y otras de reserva o prudente abstención. Se concluye que aquellas marchas y contramarchas en torno a la valoración de su obra, estaban dejando avizorar ya un *campo musical* incipiente en el que, no mucho tiempo después, se produciría la primera fractura entre tradición y modernidad de Argentina.

**Palabras clave:** Villa-Lobos, Buenos Aires, recepción musical, modernismo, campo musical, conciertos.

## Heitor Villa-Lobos in Buenos Aires during the 1920s: modernism, reception and musical field

**Abstract:** This study explores the significance of Heitor Villa-Lobos's first visit to Buenos Aires in 1925, following an invitation from the Asociación Wagneriana and the Sociedad Cultural de Conciertos. The paper discusses the reaction to his work among specialized music critics and the impact it made on the local music scene. Opinions were positive in some instances but reserved or noncommittal in others. The author concludes that the critics were disregarding the changing ground in music where a break between tradition and modernity in Argentina would happen not too long afterwards.

Villa-Lobos, Buenos Aires, musical reception, modernism, musical scene, concert life.

## 1 – Introducción

En un artículo de 1921 aparecido en la revista porteña *El Hogar*, Julián Aguirre – uno de los músicos más representativos del primer nacionalismo musical argentino – lamentaba, al comentar el contenido de un concierto de música de autores brasileños realizado en Buenos Aires por iniciativa de la Sociedad Nacional de Música y refiriéndose a Villa-Lobos, "la ausencia de obras más importantes de este original compositor" (GARCIA MUÑOZ, 1970, 46).<sup>2</sup>

Desgraciadamente, no llegaría a ver satisfecha su demanda. Esos primeros intercambios musicales argentino-brasileños ocurridos en 1921 y los siguientes, ocurridos en 1922 a raíz de los festejos del Centenario de la independencia brasileña, culminarían con la primer visita de Heitor Villa-Lobos a Buenos Aires sólo en 1925, casi un año después del fallecimiento de Aguirre. Invitado por dos instituciones privadas,<sup>3</sup> la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y la Sociedad Cultural de Conciertos, se brindarían en tres sesiones varias muestras de la producción, todavía juvenil, del músico brasileño.

El primer concierto fue más bien una audición informal realizada en la Embajada de Brasil, donde además de obras de cámara el propio Villa-Lobos ejecutó el piano. El segundo, realizado en el Salón La Argentina, se integró asimismo con obras pianísticas y para conjuntos de cámara. Finalmente, el tercero, en el Teatro Odeón, incluyó obras de un orgánico mayor como el *Nonetto*, que había sido estrenado en París en 1923.<sup>4</sup>

Si bien se han documentado cinco estadías de Villa-Lobos en Buenos Aires, en los años 1925, 1935, 1940, 1946 y 1952 (VALENTI FERRO, 1992 y CAAMAÑO, 1969), el presente trabajo aborda el estudio de la repercusión en la crítica especializada que alcanzó la primera presencia de Villa-Lobos en Buenos Aires, indagando el impacto que su obra causó en la actividad musical local.<sup>5</sup> Los lineamientos teóricos que subyacen en la propuesta combinan nociones provenientes de la teoría de la recepción (Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser) con algunas de las ya clásicas nociones sobre sociología del arte, aportadas por el pensador francés Pierre Bourdieu.<sup>6</sup>

Poco o nada es lo que se ha estudiado hasta el presente en materia de procesos de recepción artística producidos en el *campo musical* durante el periodo de entreguerras entre el modernismo brasileño y la vanguardia argentina. No sucede lo mismo en los estudios sobre literatura y en las investigaciones sobre artes visuales, que adelantan a la musicología local en estas cuestiones en, al menos, una década de trabajo. Un recorrido bibliográfico somero da cuenta de viajes de confraternidad cultural, de alusiones a las expresiones culturales producidas en el vecino país por parte de diversos medios gráficos de los años 20, de muestras y exposiciones que tanto allí como aquí intentaron fomentar esos intercambios estéticos y de la conformación progresiva de una visión global, latinoamericana, en búsqueda de puntos de coincidencia culturales entre los diferentes territorios sudamericanos. Algo análogo sucedería en el *campo musical*, tal como se lo trabaja en esta primera aproximación.

Para la presente investigación se recaba información en la prensa periódica general y especializada y se intenta interpretar, a la luz del complejo contexto socio-cultural que se perfila desde comienzos de la década del 20, la recepción de la producción del compositor brasileño en el incipiente *campo musical* porteño de entonces. Como se adhiere al carácter dinámico que acarrea la noción Bourdiana de *campo*, en el sentido de que éste se hallaría en permanente movimiento debido a la pugna entre fuerzas que se entrecocan, se superponen y se agregan en su intención de llegar a convertirse en centrales, se intenta demostrar a través del análisis de la repercusión de la visita de Villa-Lobos a Buenos Aires ocurrida en 1925, que no podría demostrarse la existencia de tal situación para esa fecha en la vida musical de esa ciudad, sino sólo un estado previo, anterior, de latencia.<sup>7</sup>

Dejamos para otro estudio la cuestión de la relación entre Villa-Lobos y algunos creadores argentinos. Eduardo Storni (1988, p.60) afirma que el compositor brasileño fundó ya en ese primer viaje amistades imperecederas con Juan José Castro y sus hermanos, quienes fueron entusiastas difusores de su producción en Argentina y en otros países. En este sentido, no es un dato menor el hecho de que Juan José Castro escribiera *Adiós a Villa-Lobos*, para cuerdas y timbales como homenaje, a poco de fallecer el músico (1960) y que Alberto Ginastera incluyera un número con el título *Homenaje a Heitor Villa-Lobos* en su serie para piano *Doce Preludios Americanos, opus 12*, de 1944.<sup>8</sup>

## 2 – Argentina y Brasil: relaciones musicales en torno a 1922

En 1921, la *Sociedad Nacional de Música*, una entidad fundada en Argentina en 1915 por cuatro compositores enrolados en el nacionalismo musical y ganadores del *Premio Europa*,<sup>9</sup> organizó una audición dedicada a compositores brasileños en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes. Según comentó Julián Aguirre en su columna de la revista *El Hogar* (nº 606, 20-5-

1921), aquella velada había resultado "sumamente interesante" y había congregado "a una distinguida y numerosa concurrencia". Su extensa nota además de considerar el hecho puntual, resultó una invitación a profundizar y extender las relaciones artísticas entre Argentina y Brasil. Argumentando que su idea no se debía tan sólo a un deseo de "simple cortesía internacional", sino que descansaba en la actitud "doblemente grata" de destacar que se trataba de arte "americano" el que estaba "ensalzando y aplaudiendo", Aguirre se dedicó en esos párrafos a comentar enfáticamente la producción musical contemporánea brasileña.

La combinación de las obras que tuvo aquel concierto fue al parecer, todavía algo fortuita. Según escribió Aguirre, se ejecutó "lo que estaba al alcance" pues había aún una muy escasa difusión de partituras brasileñas en Buenos Aires.<sup>10</sup>

La audición estuvo patrocinada por el ministro de Brasil, Pedro de Toledo. Aguirre (*El Hogar*, nº 606, 20-5-1921), sabiendo su posición de crítico influyente y respetado, lo invitó a "oficializar todas esas demostraciones de intercambio artístico" a través de las sociedades musicales y de la *Comisión Nacional de Bellas Artes*. Según él, esas entidades debían encargarse de la difusión de la producción nacional en el extranjero evitando que "cualquier viajero, generalmente de escasa importancia, se arroge la representación del país" no teniendo en realidad ese "valor representativo". Entendía que las sociedades musicales debían dar a conocer a los músicos y producciones más importantes del medio y que esto evitaría abusos y posteriores fracasos estruendosos en el extranjero. Su nota culminaba destacando que:

"la iniciativa de canje de composiciones y ejecución de programas con obras tan serias y bien escritas como las de los autores brasileños [...], señala el camino a seguir por todas las agrupaciones que se interesan por las bellas artes..." (*El Hogar*, nº 606, 20-5-1921).

En 1922, varios fueron los actos artístico-musicales que registraron la continuidad de aquellas primeras sugerencias de intercambio. Ellos se enmarcaron desde luego en los festejos del primer centenario de la Independencia brasileña que se conmemoraba en ese año. Se pasará ahora breve revista a algunos de ellos.<sup>11</sup>

El primero fue un concierto del virtuoso pianista Arthur Rubinstein, quien visitó Buenos Aires en el invierno de ese año. En agosto de 1922 Gastón Talamón, crítico musical de la revista *Nosotros*, daba cuenta de su interés por acercar a nuestro ambiente la producción brasileña, particularmente la de Villa-Lobos. Escribió allí, refiriéndose al repertorio que había interpretado en esos días el mencionado pianista:

"Entre las obras que nos dio a conocer, señalemos *O prole do bebê*, del gran compositor brasileño Héctor Villa-Lobos; se trata de una serie de piezas muy modernas, muy debussystas, en las cuales el autor evoca la vida de diversas muñecas: negra, mulata, indígena, caracterizadas con motivos y ritmos populares, de gran efecto pianístico. Villa-Lobos es ya una gloria de la música"

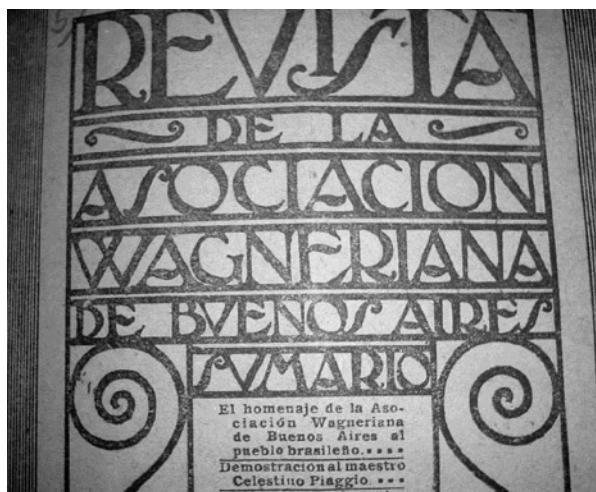
iberoamericana, cuya obra debería difundirse entre nosotros..."  
(*Nosotros*. Año XVI, nº 59, agosto 1922, p.537-538. Sección Crónica Musical)<sup>12</sup>

Dos acontecimientos más fueron los que tuvieron resonancia en torno a las relaciones culturales argentino-brasileñas. Relacionados ambos con el repertorio sinfónico, uno ocurrió en octubre y el otro en diciembre de ese mismo año. Sobre ambos dio cuenta Aguirre, siempre en su columna musical de *El Hogar*.<sup>13</sup>

En la nota de octubre de 1922, Aguirre comentó un concierto realizado en Río de Janeiro, en el que gracias a la organización lograda por la *Asociación Wagneriana de Buenos Aires* y el financiamiento de la señora Epitacio Pessoa, actuó la orquesta de la *Asociación Sinfónica de Buenos Aires* dirigida por el compositor argentino Celestino Piaggio. Es importante destacar que Argentina no contaba para esos tiempos aún con organismos sinfónicos oficiales y estables. La asociación mencionada había estado actuando en el teatro Colón, pero era un organismo sin trayectoria previa, fundado ese mismo año por una desinteligencia entre los músicos a causa del criterio que debía emplearse para los concursos de los cargos de instrumentistas.<sup>14</sup> Esa desinteligencia, podría decirse, resultó fructífera pues el otro sector de los músicos, afiliados a la APO,<sup>15</sup> creó por su lado otra orquesta, la Filarmónica de la APO, conocida durante la floreciente década de 1920 por la actuación destacadísima de batutas extranjeras, entre otras la del suizo Ernst Ansermet quien se instaló en Buenos Aires durante las temporadas de 1924, 1925 y 1926. Lo cierto es que Piaggio y ese grupo de músicos trasladados especialmente a Río de Janeiro, estrenaron en esa ciudad obras de Carlos López Buchardo, Constantino Gaito, Pascual De Rogatis, Alfredo Schiuma, Floro Ugarte, Alberto Williams y el mismo director-compositor, Celestino Piaggio (MONDOLO, 1988, p.83). Aguirre destacó la cálida recepción de la producción argentina por parte de la crítica brasileña así como de la figura del joven director de la orquesta. También resaltó que se habían incorporado para la ocasión varios instrumentistas de la *Sociedad Sinfónica de Río* colaborando entre otros Ernâni Braga,<sup>16</sup> un pianista consagrado que había participado unos meses antes en la Semana de Arte Moderno (WISNIK, 1977, p.70) y Aldón Milanes, director del Instituto Nacional de Música de Río de Janeiro. Señaló Aguirre que ello implicó "no solamente una gentilísima cortesía, sino también una prueba de solidaridad doblemente grata por tratarse de compositores y maestros de un valor reconocido" (*El Hogar*, nº 679, 20-10-1922, p.3).

Igualmente positiva es la auto-evaluación que en la revista institucional (Ex.1) realizó la misma *Asociación Wagneriana*. Una extensa nota muy probablemente escrita por el presidente de la entidad - Carlos López Buchardo -, que abarca varias de las primeras páginas, da cuenta del éxito organizativo y artístico que significó ese concierto.<sup>17</sup> La reseña transcribe completa una crítica aparecida en el periódico brasileño *O Paiz*, mencionando también el

éxito de prensa que fue el concierto y dando una lista numerosa de otros periódicos que también se hicieron eco favorable de él.<sup>18</sup> Tanto en la nota de *O Paiz* como en el editorial que se comenta, lo que se quiere destacar es el tema de la confraternidad entre ambos países, la intención de estrechar vínculos artísticos, favorecer el intercambio intelectual (aún cuando se destacaban muy claramente las características distintivas, propias, de ambos estilos "nacionalistas") y cimentar una relación positiva entre los pueblos. Al mismo tiempo (no escapa a una rápida observación), la *Wagneriana* buscaba así continuar de algún modo legitimándose como institución en el *campo musical* local. De hecho, esta editorial finaliza transcribiendo una carta de felicitación enviada por el compositor José André, entonces presidente de la *Sociedad Nacional de Música*.<sup>19</sup>



Ex.1 - Tapa de la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Año VI, nº 55. Oct-nov-dic 1922.

Los ecos de aquel concierto de música argentina en la ciudad carioca continuaron ese año en la prensa local, pues hacia diciembre se repitió en el teatro Colón el programa íntegro interpretado en Río de Janeiro.<sup>20</sup> Además de los auspicios de la *Wagneriana* y la *Asociación Sinfónica de Buenos Aires*, se contó en la repetición con el aval de la *Sociedad Nacional de Música*. La legitimación institucional de obras, compositores, instrumentistas y director contó además con la que sería después una instancia consagratoria por autonomía: la asistencia y el positivo aplauso del Presidente de la Nación Marcelo Torcuato de Alvear y su esposa, la cantante de ópera Regina Pacini, y con ellos, los ministros, el intendente de Buenos Aires Carlos Noel y algunos representantes diplomáticos.<sup>21</sup>

### 3 – Villa-Lobos en Buenos Aires en la temporada de 1925

Aunque no se ha podido establecer aún el día exacto en que Villa-Lobos arribó a Buenos Aires, se estima que ello sucedió a mediados del mes de mayo de 1925. Su presentación en sociedad se realizó a través de la Embajada de Brasil, que el día 31 de mayo le ofreció una

demostración a la cual asistieron numerosas personas. Sin tratarse de un concierto en el sentido estricto, se interpretaron en esa ocasión algunas obras a manera de "presentación oficial": un trío (que estuvo a cargo de Jorge Fanelli, Pedro Napolitano y Adolfo Morpurgo) y algunas obras pianísticas (interpretadas por Aline Van Barentzen y el propio autor).<sup>22</sup>

### 3.1 – La actuación para la *Wagneriana* en el Salón La Argentina

Invitado por la *Wagneriana*, el 1º de junio de 1925, con la dirección del autor, se estrenaron en el salón *La Argentina* algunas de sus obras de cámara instrumentales y vocales.<sup>23</sup> El extenso programa incluía una especie de muestra de la producción dada a conocer durante la *Semana de Arte Moderna* (1922), en Brasil: el *Segundo Trío* (1916) para violín, violonchelo y piano; para canto y piano, *Les Mères* (1914), sobre texto de Victor Hugo y *Festim Pagão* (Festín Pagano) (1919), sobre poesías en portugués de Ronald de Carvalho; el *Cuarteto simbólico* (que figuró solamente como "Cuarteto") (1921) para flauta, saxofón, celesta, arpa y coro femenino; el *Choro nº 2*, (1924) para flauta y clarinete, partitura dedicada a una de las principales cabezas del modernismo brasileño, Mário de Andrade (WRIGHT, 1992, p.63); tres canciones con octeto instrumental, *Sertão noe estío*, *Viola* y *Sinos de aldeia y finalmente, las Tres Danzas Africanas* (*Farrapós, Kamkukus y Kankikis*) (1916) en versión de ocho instrumentos (dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete y piano).<sup>24</sup>

Instrumentistas argentinos (algunos, inmigrantes radicados) colaboraron con el compositor brasileño asumiendo las diferentes partes de sus obras. Jorge Fanelli (piano), Pedro Napolitano (violín), Adolfo Morpurgo (violonchelo), Angel Mazzei (flauta), Julio Valdés (saxofón), Bruno Wisinger (celestá, piano), Augusto Sebastiani (arpa), Roque Spatola (clarinete), Carlos Pessina (violín), Edgardo Gambuzzi (viola), Alejandro Gamberale (contrabajo), además del barítono Gregorio Svetloff e integrantes femeninas de la *Sociedad Coral Argentina* y de la *Asociación de Coristas Líricos Profesionales*, fueron quienes asumieron la responsabilidad de la ejecución musical.<sup>25</sup>

La *Wagneriana*, que seguía presidida por López Buchardo,<sup>26</sup> presentó la audición de la siguiente manera:

"El convencimiento existente en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires de que su misión no debe concretarse a la divulgación de las obras musicales admitidas en todos los repertorios, sino que, siguiendo el movimiento nacionalista en lo que ostenta de propio y de continental, tiene que consagrarse con preferencia al arte musical de la Argentina y de Sudamérica en general como una finalidad digna de interés y de sus actividades, ha sido causa de numerosas iniciativas coronadas por el éxito.

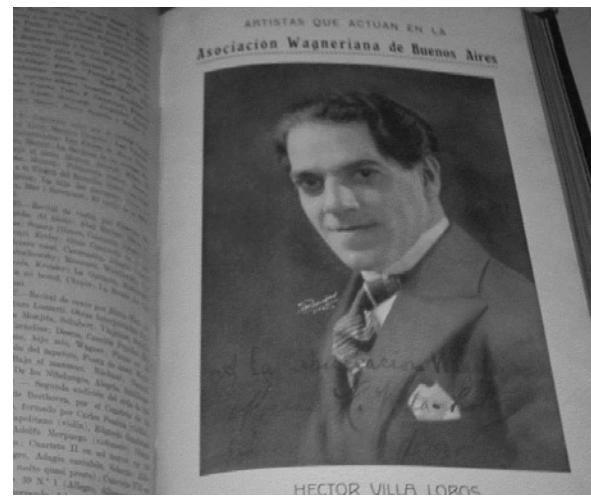
En este sentido, los deseos de la Asociación [...] no se han reducido a meros propósitos, a un verbalismo ineficaz para originar hechos: al pensamiento siguió siempre la acción; y debe reconocerse que tanto la música argentina como la de las naciones sudamericanas que mayor aporte han prestado a nuestro arte, merecieron en toda oportunidad la atención de

esta entidad musical, que considera el nacionalismo como uno de los fundamentos de su existencia.

El intercambio musical es, en este caso, el más activo agente del conocimiento mutuo: pero más que intercambio, debería considerarse como acto de confraternidad. Porque siendo el arte en general y la música en particular, medios indiscutibles de acercamiento, al ponerte en contacto los pueblos que tienen entre sí rasgos comunes, el sentimiento fraternal se acrecienta, y este sentimiento se convierte, lógicamente, en asimilación. Así los pueblos se compenetran y al compenetrarse, se conocen y estiman. (*Revista de la Asociación Wagneriana*, Año VII, n.º 71, junio-1925, p.2).

La nota sigue comentando la labor de difusión de la música latinoamericana que la *Wagneriana* venía promoviendo, hace mención de los conciertos sinfónicos de 1922 ya citados aquí, y luego de disculparse por hacer crónica de sí misma, brinda una serie de opiniones positivas sobre la producción escuchada (Ex.2). Previniéndose de quienes disienten con respecto a Villa-Lobos, la revista asegura:

"Nos hallamos ante un arte nuevo, que merece respeto por los valores que caracterizan a su autor. Dirán algunos que el maestro ha ido demasiado lejos al extremar sus personalísimos puntos de vista artísticos, por su vehemencia al convertir en manifestaciones de naturaleza exuberante y bárbara, en ciertos momentos, el estilo de sus composiciones; pero no podrán negar la valentía y la autoridad con que el maestro brasileño lleva a cabo sus propósitos, y mucho menos su personalidad, que nos resulta inconfundible. (*Revista Wagneriana*, Año VII, n.º 71, junio-1925, p.2)



Ex.2 - Fotografía autografiada con dedicatoria a la *Wagneriana*. (*Revista de la Asociación Wagneriana*, año VII, n.º 71, junio-1925, p.3).

Fallecido ya Julián Aguirre, la columna "La semana musical" de la revista *El Hogar* estaba a cargo ahora de Bernardo Iriberry, un animador de la vida musical argentina que procedente de Pamplona (España) se había radicado en Buenos Aires en 1906.<sup>27</sup> Este comentarista, si bien dedicó media página al concierto del 1º de junio, se manifestó escéptico desde el título mismo de su crónica.<sup>28</sup> Con ligera ironía comienza comentando:

"Un autor que no de un paso adelante en la extravagancia de emplear sucesivas combinaciones disonantes, o que no alcance a superar las audacias de los que en el Viejo Mundo han hecho la

comedia de las sonoridades y ritmos raros, no lleva al arte de la música el menor aporte. No se concede personalidad al que haga obra que recuerde las escuelas pretéritas, pero se admite que la tenga quien copie procedimientos de los más avanzados en el arte de combinar los sonidos" (*El Hogar*, 19-6-1925, p.27).

Continúa combinando un tono entre desconfiado y aprensivo, aunque no puede dejar de reconocer algo de talento en el compositor brasileño:

"A través de una primera audición es muy difícil poder juzgar obras de una contextura tan rara como las de Villa-Lobos. Quizá después de sucesivas repeticiones pudieramos advertir la enjundia del talento que supo armonizar la profundidad de concepción con la nota novedosa. Pero nos tememos que la impresión recibida perdure y se confirme el juicio formado.

"En algunas obras se observan momentos sumamente felices, que comprueban el innegable talento del autor [...], pero acosado éste por el afán de originalidad, repite procedimientos y se afirma en lugares comunes, con desmedro de la unidad que toda obra de arte necesita tener." (*El Hogar*, 19-6-1925, p.27).

Entendiendo que no podía dejar de aludir al público, el comentarista cierra su aporte con cierta ambigüedad, sin abandonar su actitud adversa:

"El que haya asistido a la audición que nos ocupa, si no estaba ciego, habrá advertido las sonrisas de la mayoría de la gente. ¿Es que nos encontramos ante un genio no comprendido? De ser así, esas sonrisas hubiéranse trocado en indignación, pues el genio irrita y exaspera al que no llega a comprenderlo; no mueve a la risa. No queremos decir que sea mala la obra del compositor brasileño. La juzgamos según queda dicho, a través de una primera audición, y no sería extraño que un sucesivo contacto con ella nos hiciera reconocer cualidades que hayan podido permanecer ocultas o desfiguradas por el abigarrado conjunto de timbres tan extraños.

De cualquier manera, un compositor que encuentra tan divididas las opiniones del público, ocupa, sin duda, la atención del mismo, y le obliga a desejar poseicionarse plenamente del secreto de su música, si es que este existe." (*El Hogar*, 19-6-1925, p.27).

Otra fuente en la que se leen opiniones contrarias, casi agresivas, a este concierto es el diario *La Época*, que no ahorró calificativos acusando al compositor de ser rebuscado, desordenado, pasado de moda y hasta falto de sinceridad y de cultura. Incluimos aquí algunos pasajes de esa crítica:

"Sabíamos aproximadamente las tendencias de Villa-Lobos y el rebuscamiento en la elección de los instrumentos que deben interpretar sus ideas musicales [...] ... un Trío que cuenta con diez años de edad [...] obra de juventud, fogosa y algo desordenada, demuestra más intuición que cultura y ya, el deseo a "outrance" de hacer cosas raras.... [Sobre el final,] un "scherzo" torturado y abstruso establece un vivo contraste y destruye la unidad de la obra.

Villa-Lobos se demuestra en ellas [en el Cuarteto, el Octeto y el Choro nº 2] el intuitivo de antes, con algo más de *metier*, que busca desesperadamente nuevos recursos de expresión y en su afán por encontrar sonoridades, ritmos, disonancias, colores y combinaciones instrumentales no comunes, se olvida muchas veces de poner también, en sus salsas complicadas, un poco de música.

[...] puede ser que una vez que se convenza de que su modernismo está ya un poco pasado de moda y de que para hacer hay que despreocuparse un poco de la forma y poner sinceridad y emoción, produzca las obras que son de esperar de un talento

joven y brioso como el suyo..." (*La Época*, 2-6-1925, p.7) El cronista sin embargo no puede ignorar que el público tuvo una actitud distendida y como en el caso de *El Hogar*, resalta las sonrisas divertidas que se advirtieron:

"La audición de anoche no nos sorprendió tanto como al público, que, apocado primero y sonriente después, aplaudió con entusiasmo y hasta exigió el bis de un trozo que lo divirtió sobremanera [...] una 'berceuse' que gustó mucho al público..." (*La Época*, 2-6-1925, p.7)

Mayoritaria es sin embargo la recepción positiva de la producción de Villa-Lobos ejecutada el 1º de junio para la *Wagneriana*. Citaremos a manera de pequeñas muestras, fragmentos de *La Prensa*, *La Nación*, *El Diario*, *La Vanguardia*, *Nosotros*, *La Quena y Caras y Caretas*. También mencionaremos una nota de la revista *Él*, bastante posterior.

Comenzando por *La Prensa* y la revista *Él*, debe recalarse que se trata de artículos escritos por la misma pluma: la del musicógrafo y crítico argentino Gastón Talamón.<sup>29</sup> En *La Prensa* se incluyó una extensa nota, con una foto, en la sección "Arte y Teatro". El autor no economizó elogiosos adjetivos, a la vez que intentó dejar mal parados a quienes repudiaban al compositor brasileño:

"...un compositor que [...] es una de las más vigorosas, modernas y originales personalidades musicales de Ibero-América.

[...] todo en la obra [el Cuarteto Simbólico] acredita a un maestro, a un artista lleno de inquietudes, anheloso por crear una obra que se aparte del camino trillado, ideal que logra con talento y que sobre todo, abre amplios horizontes para el futuro... [las canciones] son sabias y características estilizaciones realizadas con mano maestra, en las cuales el compositor nos revela, con medios atrevidos y modernos, el alma de su raza.

[El haberlo traído es una] labor que había asustado a los espíritus timoratos y retrógrados pero que significa un esfuerzo digno de admiración..." (*La Prensa*, 2-6-1925, p.16).

Como buen cultor del nacionalismo cultural, Talamón dedicó unos párrafos a destacar el nacionalismo musical de Villa-Lobos, aunque diferenciándolo de otros compositores que continuaban arraigados a las tendencias europeas, no encontrando divorcio en la convivencia del interés por el folklore, con las tendencias modernistas en su música:

"[Hay en Brasil] un grupo muy selecto de artistas, generalmente muy cultos, conocedores del movimiento clásico y moderno europeo, poseedores de una orientación noble y probada, pero casi siempre empeñados en seguir las huellas de los grandes maestros de allende los mares más que en crear un arte nuevo, genuinamente brasileño, mediante el uso de motivos del cancionero popular. En Villa-Lobos se siente palpitante la gran alma sonora del Brasil. Alma nueva y libre de prejuicios escolásticos: alma de un pueblo joven y vigoroso que quiere cantar con propio acento; que tiene conciencia de su valer y de su fuerza.... [Villa-Lobos posee] méritos puramente musicales, más de una vez ultramodernos..." (*La Prensa*, 2-6-1925, p.16).

El artículo de Talamón de la revista *Él* resulta de interés pues da una visión retrospectiva sobre la visita de Villa-Lobos de 1925 quince años después, en ocasión del tercer viaje del compositor a la Argentina (1940). Tres páginas completas y cuatro amplias fotos en las que se incluye a

su esposa, hablan de comienzo, de la notoriedad adquirida por el compositor para entonces.<sup>30</sup> Talamón reseña toda su visión de la situación del campo musical de la década del 20, intentando fijar la primer visita de 1925 como una suerte de hito dentro de la vida musical porteña y no dudando en arreglar las fechas para atribuir a Villa-Lobos el carácter de pionero de la difusión de la música moderna en Argentina:

"Las grandes audiciones sinfónicas, corales y de conjunto de cámara de la entonces nueva música, se realizaron en Buenos Aires años después de la actuación del gran compositor brasileño. Ernesto Ansermet en la Sociedad Cultural de Conciertos y en la Asociación del Profesorado Orquestal y en grado mucho menor el Teatro Colón [...] dieron a conocer muchas de las obras de la mayoría de los compositores mencionados [Stravinsky, Prokófiev, Poulenc, Honegger, Malipiero, Casella, Castelnuovo-Tedesco, etc]..."<sup>31</sup>

Con respecto a las sonrisas y la actitud de sorpresa del público, Talamón brinda sus recuerdos de esta manera:

"Frente al cuarteto y las danzas, el público se desconcertó un tanto; pues la mayoría de los auditores no había transpuesto aún la era del wagnerismo. Pero como, entre nosotros, raras veces se producen reacciones violentas contra las obras que se apartan de los hábitos auditivos imperantes, el concierto logró éxito innegable. Los que comprendieron - y no fueron pocos - la trascendente novedad de esas expresiones dinámicas amerindias, aplaudieron con fervor; y los que no las comprendieron, impresionados por su extraordinaria pujanza y por una emoción humana, acaso percibida únicamente por el subconsciente, unieron sin resistencia su cordialidad a la de los convencidos". (*El*, 1940, s/n página).

Nosotros dedicó asimismo una larga nota a la presencia de Villa-Lobos en Buenos Aires. Firmada por Heriberto Paz, un reconocido crítico de arte de esa época, la crónica es también consagratoria cuando expresa al comienzo y al final:

"...Sin duda ninguna, Héctor Villa-Lobos es uno de los compositores más atrayentes del momento actual [...]

...estamos ante un verdadero artista, cuya obra [...] es merecedora, por lo menos, del respetuoso silencio que siempre inspira aquello que no podemos alcanzar" (año 19, nº 193, junio-1925, p.262-265).

De las composiciones interpretadas para la *Wagneriana* rescató el *Cuarteto* y el *Choro* nº 2, intentando también persuadir al lector, hacer docencia, al admitir que el modernismo del estilo de Villa-Lobos pudo no haber sido comprendido del todo por el público:

"...Y en esto consiste lo raro y lo extravagante de Villa-Lobos: porque en arte todo es convencional, él quiere serlo lo menos posible; es decir, quiere aproximarse en cuanto pueda al meollo: la naturaleza. Y como nunca se encuentra en ella el acorde perfecto, él lo altera. Como lo simétrico tampoco es natural, él provoca los choques de ritmos, de dibujos, de tonalidades. Lo que él persigue, no puede obtenerse de otra manera: en consecuencia, lo que hace, está bien.

Naturalmente aquí sus obras han producido algún desconcierto: nuestro público no está habituado a ciertas manifestaciones artísticas que (joh, paradojal) aunque fieles reflejos de cosas que, en su mayor parte nos son familiares, quizá por lo viejas, resultan nuevas..." (*La Prensa*, 2-6-1925, p.16).<sup>32</sup>

*El Diario* y *La Vanguardia* dieron su aprobación también al concierto del 1º de junio. El primero aplaudió las *Danzas Africanas*, a las que calificó como "una composición muy intensa y descriptiva, en la que [el autor] ha sembrado elementos de gracia y singular sentido". Sobre el público, la percepción del cronista fue que brindó "inequívocas manifestaciones de aplauso [...] bien merecidas" y que "salió con la impresión de haberse encontrado todo un músico que prometiendo para el porvenir, ha dado ya lo suficiente en su edad para revelar estro personal, preparación y orientaciones interesantes" (*El Diario*, 2-6-1925, p.14). *La Vanguardia* brevemente describió al compositor brasileño como "un músico de indiscutible cultura y elevada inspiración, de tendencias artísticas modernas que ennoblecen con su refinada sensibilidad y su riqueza colorística, el pintoresco folclore brasileño" y aludiendo al comportamiento del público dijo que, "tanto Héctor Villa-Lobos como los ejecutantes de sus obras fueron sumamente aplaudidos". (*La Vanguardia*, 2-6-1925, p.2).

Un aporte que merece comentarse en especial es el de la revista *La Quena*, el órgano de expresión del director del Conservatorio de Música de Buenos Aires, el compositor Alberto Williams. En su escrito, incluido en el comienzo de la revista, en la sección "Historia y biografías", Williams dedicó varias páginas a presentar un boceto biográfico y un listado de obras por género, esto es, un catálogo de la producción de Villa-Lobos. En el característico tipo de escritura panegírica, incluyó datos acerca de su infancia, formación, familia, estudios realizados, primeros maestros (todo lo típico de una biografía) y hasta una descripción física del músico brasileño, algo grandilocuente, diciendo que:

"Villa-Lobos tiene sólo 35 años, y su producción revela ya un músico fecundo y un laborioso infatigable. Es bajo de estatura, delgado, de compleción atlética, nariz aguileña un tanto dilatada en su base, tez morena, cabellos negros, amplia frente, y ojos negros luminosos que reflejan la fuerza de voluntad y la superioridad de su hermosa inteligencia. La franqueza es la cualidad dominante de su carácter. Es jovial, bonachón, buen amigo, aficionado a todo lo bueno como ser los buenos cigarros, los ricos vinos y bocados sabrosos. Es culto, ilustrado y se interesa por todas las manifestaciones intelectuales" (*La Quena*, año VI, nº 24, junio-julio 1925, p.3-7).

De este registro apologético, plagado de adjetivaciones, Williams no dudó - en párrafo siguiente - en pasar a otro totalmente diferente, en el que sintetizó la orientación estética de Villa-Lobos y ofreció una caracterización estilística en términos técnicos, marcando un abrupto contraste con lo anterior y dirigiéndose, de improviso, a un público con conocimientos técnicos:

"Su producción musical, ya considerable por la cantidad, se orienta hacia el ultramodernismo, en que se acentúan, se

exageran y a veces se caricaturizan la armonía yuxtapuesta, la politonía, la atonalidad, los motivos persistentes y la forma libre que en el clasicismo tienen el nombre bien definido de *fantasía* [...] las obras de Héctor Villa-Lobos están pletóricas de vida rítmica [...] y ese procedimiento [el tratamiento del aspecto rítmico] que ha cambiado la dirección del arte musical hacia horizontes inexplorados, es digno del mayor encomio. Gracias a él, hemos penetrado en un nuevo universo sonoro..." (*La Quena*, año VI, nº 24, junio-julio 1925, p.4).

El último párrafo es muy digno de la escritura contundentemente preceptiva a la que estamos acostumbrados en Williams: su interés - está muy claro - fue el de producir un artículo que sin reservas respaldara al músico brasileño:

"Héctor Villa-Lobos es un compositor genial, que honra a su país y a toda nuestra América. Que su carrera se prosiga triunfalmente son nuestros mejores votos". (*La Quena*, año VI, nº 24, junio-julio 1925, p.7).

Respecto de *Caras y Caretas*, hay una nota no muy extensa escrita por José Ojeda, donde se recalca el ritmo y la originalidad de la producción escuchada:

"En la Asociación Wagneriana hizo escuchar últimamente algunas de sus composiciones [...], trozos impregnados de una originalidad encantadora, que recibieron los más calurosos aplausos. En persecución incesante del carácter expresivo y pintoresco [...] señalan ante todo un sentimiento de admirable riqueza en el ritmo, con la mayor libertad posible de los elementos sonoros y denotan en el autor un artista de gran talento, dueño absoluto de un portentoso lenguaje de emociones..." (*Caras y Caretas*, 6-6-1925).

*La Nación*, donde se presume escribía José André, el presidente de la Sociedad Nacional de Música,<sup>33</sup> fue prudente en sus apreciaciones y publicó este comentario que destaca la madurez que evidenciaba a temprana edad Villa-Lobos:

"Joven aún, en la edad en que muchos comienzan, Villa-Lobos está independizándose del período de asimilación inevitable en toda iniciación artística. Ninguna de las obras constituye algo definitivo, no ya en la música actual sino dentro del bagaje del mismo autor. Lo que seguramente no escapó al instinto del público, es que Villa-Lobos es un músico muy personal y que mucho de lo que hace oír trae una nota nueva dentro de lo conocido. Esto es ya suficiente para establecer la categoría del artista" (*La Nación*, 2-6-1925).

### 3.2 – La actuación para "la Cultural", en el Teatro Odeón

El segundo "Concierto Villa-Lobos" se registró el 17 de junio para la *Sociedad Cultural de Conciertos*, en el teatro Odeón, de Leónidas Barletta. Esta entidad, fundada por Magdalena Bengolea de Sánchez Elía - una de las propulsoras de la vida musical porteña durante los años 20 y cantante destacada -, mostró un especial interés por la difusión del repertorio de música moderna. Su coro mixto, que intervino en el estreno del *Nonetto* de Villa-Lobos, participó unos meses después en el estreno de *Le Roi David* de Honegger, bajo la dirección de Ernst Ansermet (VALENTI FERRO, 1992, p.131-132).

Para aquella segunda ocasión se repitió una sola obra, estrenándose casi la totalidad del programa. Siempre

dentro de lo que es el repertorio de cámara, el programa incluyó el *Choro nº 2*, para flauta y clarinete (repetición), *Epigramas irónicos y sentimentales*, para canto y piano, el *Quinteto doble* (1915) (integrado por *Tímida*, *Misterios* e *Inquieta*), la *Suite Floral (Idyllo na rede, Una camponesa cantadeira y Alegria na horta)*, para piano (1916-1919), la *Segunda Sonata*, para violonchelo y piano (1916) y el *Nonetto* (1923). Entre los artistas participantes se encontraron la cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson, el violonchelista Adolfo Morpurgo y el pianista Francisco Amicarelli.<sup>34</sup>

Destacando desde el comienzo la asistencia del presidente Alvear y el embajador del Brasil, *La Prensa*, esto es, Gastón Talamón, concentró sus párrafos en el *Nonetto*, que sin duda, debe haber resultado la partitura más llamativa del programa:

"El *Nonetto* pertenece a una tendencia estética que no admite discusión y ante la cual imposible es permanecer indiferente: o gusta o se rechaza [...] [Se trata de una] evocación magistral y realista de una fiesta indígena, pero de indígenas primitivos, cuyo cancionero no ha logrado aún salir de los motivos embrionarios, de los ritmos y ruidos primarios - ¡pero cuán ricos y originales! - que no han dado a la voz humana el desarrollo alcanzado en un mayor estado de adelanto [...] En este *nonetto* se explayan un dinamismo brutal, una aparente incoherencia, una fuerza primitiva, casi diríamos un salvajismo, de los cuales emanen indudable grandeza y ese poder subyugador inherente a toda manifestación colectiva [...] Es una raza, todo lo primitiva que se quiera, que vibra y palpita en esta página; haberlo logrado es un mérito singular. Sin duda, cuando Villa-Lobos realice sus obras definitivas, acaso sin perder su originalidad, ni carácter, ni fuerza, suavice esas asperezas, poetice y embellezca esas escenas tan realistas; pero, con todo, mucho es haber escrito una obra semejante." (*La Prensa*, 18-6-1925, p.15).

Muy atractivo resulta comparar estas opiniones que, aún siendo positivas, hablan de primitivismo, salvajismo y brutalidad, con las vertidas en 1940 en la revista *Él por el mismo crítico*. Al respecto, valga apuntar algunos conceptos de Florencia Garramuño (GARRAMUÑO, 2004, p.155-156), quien sostiene que la categoría de lo "primitivo" en la década de 1920, siguiendo algunos experimentos vanguardistas como el "surrealismo etnográfico", venía a representar algo así como la posibilidad de un destino diferente para los países latinoamericanos. Según la autora, hubo un cambio de significado y de función en la figura de "lo primitivo" que tanto la vanguardia argentina como la brasileña negociaron perfectamente al asociarla con la modernidad.<sup>35</sup> Aquí, pasados quince años como se ha dicho, quien relata ya no emplea esa categoría anterior y por el contrario, tiende a magnificar aquel concierto, atribuyéndole, desde la recepción, la importancia de un hecho fundador:

"Ante esa partitura [el *Nonetto*], en la que la potente personalidad del compositor se afirma magníficamente, el público de Buenos Aires tuvo la sensación de que un nuevo lenguaje surgía en América y que ese lenguaje si era de Villa-Lobos, lo era también de la época y de América.

Y es así como por primera vez en la historia de nuestra vida musical, una de las fechas más importantes de su cultura la fijó un compositor de nuestra América: ello en extremo halagador para nuestro amor propio continental, una de cuyas principales

capitales pudo prescindir, del aporte europeo para colocarse a tono con la conciencia musical del mundo..." (*El*, 1940)

En la columna de *La Prensa*, Talamón destacó además el desempeño de la cantante Antonieta Silveyra de Lenhardson y la actuación del coro mixto de la *Sociedad Cultura del Conciertos* (*La Prensa*, 18-6-1925, p.15).

Herberto Paz, en *Nosotros*, también dedicó espacio considerable al *Nonetto*, describiendo las partes vocales, la rítmica, la procedencia de los motivos y el lenguaje musical en estos términos:

"... la voz humana está empleada como si fuera otro instrumento el cual interviene de vez en cuando de forma tan eficiente, que al punto se advierte que ningún timbre de la orquesta podría reemplazarlo [...] las palabras no son poesías; son simplemente interjecciones o vocablos indefinibles de origen indígena, que no tienen otro objeto que el de subrayar, acentuar los valores rítmicos del canto. Las ideas musicales [...] son también netamente indígenas, desde luego, pre-colombinas, como lo revela la parte lenta o Marcha Fúnebre [...] La melodía se desenvuelve en el reducido espacio de cuatro semitonos (Sólo-Si naturales), razón por la cual este trozo tiene un valor tan extraño e impresionante (sobre todo cuando las voces femeninas rompen con un inesperado alarido la melancólica serenidad del ambiente) que es difícil escapar a su influjo..." (año 19, nº 193, junio 1925, p.263).

Sobre el *Quinteto Doble* dijo que era una obra desarrollada con "corrección y pericia", pero que era imprescindible entender que databa de varios años atrás. En cuanto a la *Suite Floral*, para piano, la calificó como un "bello trabajo [...] ya escuchado en Buenos Aires en varias oportunidades por [las interpretaciones de] Arthur Rubinstein..." (año 19, nº 193, junio 1925, p.263).

*La Época*, una vez más, volvió a dedicar palabras de frialdad al compositor brasileño, valorizando tan sólo la actuación de los cantantes y el coro quienes, "sometidos a prueba, fueron aplaudidos". Sobre el autor, lamentó:

"... el extravío de un músico joven, con cualidades naturales y adquiridas, que con un poco más de paciencia hubiera podido encontrar tal vez (sic) por las vías propias del arte y de la música, una forma de expresar acertadamente las emociones que seguramente anidan en su pecho, ya que su falta de sinceridad actual no ha de representar, esperamos, falta de ideas y de sentimientos..." (*La Época*, 18-6-1925, p.8).

*El Diario* solamente se pronunció en su agenda cultural, anunciando la audición en el teatro Odeón y no muchos datos más que indicar las "excepcionales dotes de compositor original de Villa-Lobos", lo cual había "quedado acreditado ya en la Wagneriana". (*El Diario*, 17-6-1925, p.14).

#### 4 - Intercambios y ecos posteriores a la visita de Villa Lobos

Un seguimiento de la totalidad de la prensa periódica porteña en la segunda mitad de la década de 1920 escapa a los alcances de este trabajo, de carácter introductorio. Se señala sin embargo una fuente especializada que

circuló en Buenos Aires entre 1927 y 1930 y que fue el escenario de algunos aportes musicográficos procedentes de Brasil en esos años: *La Revista de Música*.<sup>36</sup>

*La Revista de Música*, que aparecía en forma mensual, tuvo como característica la inclusión de notas procedentes de diferentes países. Entre otros, firman las referidas a Brasil, Mário de Andrade,<sup>37</sup> Tapaios Gomez y Augusto López Gonsalvez.

Mário de Andrade en el primer número presenta, a partir de su comentario de actualidad de la música en San Pablo, sus ideas sobre el nacionalismo brasileño.<sup>38</sup> Para él, el efecto inédito que tenían las obras modernistas se debía a la presencia de elementos nacionalistas que estaban expresados a través de una música "psicológicamente racial": a diferencia del nacionalismo patriótico e idealista que producía una música "objetivamente racial", los modernistas lograban un nacionalismo convincente por su fuerza interior. Lejos de quedarse en el mero exotismo, en la búsqueda de efecto, el compositor "verdaderamente" brasileño para Andrade, es aquel que lograba demostrar una relación "verdadera" con el medio: Villa-Lobos – Luciano Gallet y Lorenzo Fernandes también – encarnaban este especial modo "nuevo" de expresión musical.<sup>39</sup>

En otra colaboración desde San Pablo, al año siguiente, de Andrade mencionó un concierto de obras vocales realizado por Julieta Trelles de Menexes, una cantante que ya había actuado en Argentina y Uruguay, en el que se interpretó música de compositores nuestros. Comentó que ejecutó obras de López Buchardo, Aguirre, André, Torre Bertucci y Lía Cimaglia y que él lamentó no se incluyera también algún trozo de Pascual de Rogatis, a quien consideraba una "personalidad interesante de la música sudamericana contemporánea". También refirió en estas páginas el estreno del *Rude Poema* de Villa Lobos, para piano, por parte de Arthur Rubinstein. Curioso es encontrar calificativos tan similares a los empleados por Talamón dos años antes: los términos "salvaje" y "brutal" volvieron a aparecer, con connotación positiva, tal como explica Garramuño que sucedió en las artes visuales:

"Se trata de un trabajo notable en el cual Villa-Lobos da libertad a ese su lado salvaje y brutal, que constituye uno de los aspectos determinantes de su personalidad. Es sin duda una de las producciones más importantes de la música pianística brasileña, y contiene un gran número de detalles de extraordinaria belleza..." (*La Revista de Música*. Año 2, nº 2, agosto 1928, p.120).

Otro columnista brasileño, Tapaios Gomez, envía una colaboración al nº 2 de *La revista de Música*, en la cual resume su visión panorámica sobre la evolución de la producción nacionalista brasileña, con un enfoque similar al de Mário de Andrade. Para él, Villa-Lobos comparte con Luciano Gallet y Oscar Lorenzo Fernandes, la "nueva generación musical" encargada de continuar la tendencia nacionalista iniciada por músicos anteriores. Sobre Villa-Lobos, reconoce su ya trascendente labor internacional y su consistencia como compositor moderno y a la vez brasileño.<sup>40</sup>

Muy diferente es la opinión sobre el compositor, de otro corresponsal que escribe para *La Revista de Música* en 1928, Augusto Lopez Gonsalvez. Su crónica referida a los últimos sucesos con que cerró la temporada 1927 en Río de Janeiro, parece representar exactamente la opinión contraria a la de Mário de Andrade y Tapaios Gomez. La contraposición entre las ciudades de San Pablo y Río aparece netamente yuxtapuesta en esta nota. Para el periodista, en aquel momento se estaba dando un "renacimiento" del arte "verdaderamente brasileño" como reacción a la *Semana de Arte Moderno*, "movimiento destructor, desordenado y desorientado que se inició en San Pablo bajo el aspecto del más exagerado futurismo y bajo los auspicios del ya gastado Marinetti como dios creador."<sup>41</sup> Ese "renacimiento" estaba representado por la producción musical de Lorenzo Fernandes, natural de Río de Janeiro, ligado a un arte más bien de corte romántico, decimonónico y - por las descripciones que brinda - tonal. Villa-Lobos, en cambio, no lograba plasmar, según esta nota, el "alma brasileña". Dice:

"El extraordinario Villa-Lobos mismo, a pesar de haber escrito tanto sobre nuestro folklore, es un músico que no traduce debidamente el alma brasileña, que no consigue [...] expresarla. Es que este músico se está tornando un reflejo cada vez más acentuado de las innumerables corrientes de la música europea, de manera que sus composiciones, sobre todo las últimas, tienen una forma heterogénea en la cual lo que hay de brasileño muere o desaparece. [...] [Se presentó] *Alma brasileña* [para piano], composición interesante, pero en la cual los brasileños absolutamente no reconocen su alma". (*La Revista de Música*, año 1, nº 8, marzo 1928, p.49-50).

## 5 – A manera de conclusión

El recorrido realizado por una buena parte de la prensa periódica en torno a la primera visita de Villa-Lobos a Buenos Aires da cuenta de una recepción que resulta, si bien predominantemente positiva, algo reservada o prudentemente expectante. Debe señalarse que, junto a algunos críticos conocidos como musicógrafos (Gastón Talamón o Heriberto Paz, por ejemplo), se encuentran escritos correspondientes a personas cuya posición hoy es prácticamente desconocida en la historia de la música argentina (José Ojeda) o que se dedicaron posteriormente a la actividad empresarial (Bernardo Iribarri), mientras que el grueso de los artículos comentados lleva la firma - o son atribuibles con bastante certeza - de compositores argentinos representantes de la tendencia nacionalista,

de conocida trayectoria en ese terreno (Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Alberto Williams, José André).

Que la presencia de Villa-Lobos en la capital argentina causó un fuerte impacto, es algo que surge con total evidencia. Que las relaciones de intercambio musical se enmarcaban en una tendencia más amplia ocurrida en el campo cultural, promotora de una visión global, latinoamericana, muy típica de la época, es algo que se lee también en forma permanente en las diferentes fuentes consultadas. Que los compositores nacionalistas argentinos enfatizaron lo que de local, folclórico, distintivo tiene la producción de Villa-Lobos es también algo bien marcado en los escritos recorridos.

Sin embargo, ese predominio de una recepción positiva por parte de la crítica conviviendo con algunas expresiones de reserva o abstención (ocurridas a veces incluso en la misma publicación, como se ha constatado), podría estar dando cuenta de un *campo musical* que estaba aún en formación y en el que las opciones por los lugares de preeminencia y subalternidad, estaban en una suerte de estado de latencia.<sup>42</sup> Si por *campo* se entiende, según la noción bourdiana, un sistema de líneas de fuerza en permanente oposición, sumatoria y choques, puede decirse que en el terreno musical esa combinación de fuerzas no se da aún del todo en los años 20, en Buenos Aires. La preeminencia del nacionalismo como tendencia estilística en la música en esa década es todavía muy marcada y su carácter hegemónico está casi omnipresente a nivel de las publicaciones de mayor tirada y circulación.

Pero el otro aspecto de la música de Villa-Lobos, el de las innovaciones en el lenguaje y el de su pertenencia al movimiento modernista brasileño, no pasaría desapercibido para los compositores que estaban entonces en plena formación artística. Más allá del interés por fomentar una política cultural que estrechara vínculos entre ambos países, quizás las marchas y contramarchas en torno a la valoración de su producción, hayan ya estado dejando avizorar en lo particular de ese *campo musical* incipiente, la que sería, no mucho tiempo después (hacia fines de la década, en 1929, con la creación del "Grupo Renovación"), la indudable primera fractura entre tradición y modernidad ocurrida en la historia musical de Argentina.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. *Música del Brasil*, Buenos Aires, Schapire, 1944.
- ARIZAGA, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", Poullion, J. *Problemas del estructuralismo*, México, siglo XXI, 1967.  
\_\_\_\_\_, *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo, 1990.  
\_\_\_\_\_, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, (Trad. y pról.: A. Gutiérrez), Córdoba- Buenos Aires, Grupo editorial aurelia\*rivera, 2003.
- CAAMAÑO, Roberto. *Historia del Teatro Colón*, Buenos Aires, Cinetea, 1969, 3 vols.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen. *Julián Aguirre*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1971.  
\_\_\_\_\_, "Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, año IX nº 9. Buenos Aires, UCA, 1988, p.149-194.  
\_\_\_\_\_, "López Buchardo. 1. Carlos", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol 6, 2000, p.1004-1006.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen y Ana María MONDOLO, "André, José", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol 1, 1999, p.451-453.
- GARRAMUNO, Florencia. "¿Para qué comparar? Tango y samba y el fin de los estudios comparatistas y de área", *Prismas, revista de historia intelectual*, nº 8. Buenos Aires, 2004, p.151-162.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- JAUSS, Hans-Robert. *Towards an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester Press, 1982.
- MANSILLA, Silvina Luz. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, nº 18, Buenos Aires, EDUCA, 2004, p.19-37.  
\_\_\_\_\_, "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones", Leiva, Alberto David (coord.), *Los días de Alvear*. Tomo 1. San Isidro (Buenos Aires), Academia Provincial de Ciencias y Letras, 2006, p. 313-344.
- MICELI, Sergio. "La vanguardia argentina en la década de 1920, notas sociológicas para un análisis comparado con el Brasil modernista", *Prismas, revista de historia intelectual*, nº 8, Buenos Aires, 2004, p.163-174.
- MONDOLO, Ana María. "Catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*, año IX nº 9, Buenos Aires, UCA, 1988, p.79-94.
- SAAVEDRA, Leonora. *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the politics of Modern Mexican Music*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2001.
- SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA), Cuaderno de Estudios nº 3, 2000.
- STORNI, Eduardo. *Villa Lobos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- TORGONNIK, Marianna. *Defining the Primitive / Reimagining Modernity, Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1990, p.3-41.
- VALENTI FERRI, Enzo. *Cien años de música en Buenos Aires, de 1890 a nuestros días*, Buenos Aires, Gagliannone, 1992.
- WILLIAMS, Alberto. "Historia y biografía. Héctor Villa-Lobos", *La Quena, Revista mensual del Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus 107 sucursales*, Buenos Aires, año VI, nº 24, junio-julio 1925, p.3-7.
- WISNIK, José Miguel, *O coro dos contrários. A música em torno da semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- WRIGHT, Simon, *Villa-Lobos*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992.

## Hemerografía:

Periódicos: *La Prensa*, *La Nación*, *La Vanguardia*, *El Diario*, *La Época*.

Revistas: *Caras y Caretas*, *La Quena*, *El Hogar*, *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, *La Revista de Música, Nosotros, Él*.

**Silvina Luz Mansilla** (1962) es Doctora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con una tesis dedicada a la circulación, recepción y mediaciones en la obra musical de Carlos Guastavino. Licenciada y Profesora Superior de Música, especialidad Musicología por la Universidad Católica Argentina. Se graduó también como Profesora de Piano en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". En la actualidad es docente-investigadora, con dedicación especial, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra "Música Latinoamericana y Argentina" de la Universidad de Buenos Aires. Autora de numerosos artículos referidos a música académica argentina del siglo XX, dirige tesistas y becarios, es tutora del equipo UBACyT F-831 dedicado al estudio de la música en la prensa periódica argentina e integrante del Órgano de Fiscalización de la Asociación Argentina de Musicología.

## Notas

- <sup>1</sup> Agradezco a la Dra. Patricia Artundo (profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) sus agudas indicaciones y enseñanzas en el seminario de doctorado "Modernismo brasileño y vanguardia argentina. Las relaciones artístico-literarias entre el Brasil y la Argentina durante la década de 1920". Una versión abreviada de este trabajo fue presentada en la XVII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIII Jornadas Argentinas del Instituto Nacional de Musicología, congreso realizado en La Plata (Buenos Aires, Argentina) entre el 17 y el 20 de agosto de 2006.
- <sup>2</sup> *El Hogar*, 20-5-1921. Citado en: GARCÍA MUÑOZ, 1970, p. 46.
- <sup>3</sup> En esto, el *campo musical*, sigue a la generalidad del *campo cultural* puesto que, en coincidencia con lo que sostiene Sergio Miceli, no creemos casual el hecho de que la visita de Villa-Lobos se haya podido materializar gestionada por un mecenazgo privado. Miceli señala la "virtual ausencia de iniciativas gubernamentales o públicas" en las condiciones de funcionamiento del campo literario y artístico argentino en las décadas de 1910 y 1920 y en cambio la existencia de "un mecenazgo privado, ejercido ya sea en carácter personal por figuras ilustres de familias de la élite dominante [el caso de la Sociedad Cultural de Conciertos, como se verá más adelante] o por frentes empresariales en el área cultural" (MICELI, 2004, p. 164).
- <sup>4</sup> Seguramente junio de 1925 fue un mes muy "brasileño" en Buenos Aires, pues también la *Sociedad Nacional de Música* organizó un concierto extraordinario dedicado a la difusión de compositores de ese país. De ese concierto, en el cual no participó Villa-Lobos, sólo tenemos por ahora la fecha exacta (11-6-1925), dato que brinda Carmen GARCIA MUÑOZ (1988, p. 149).
- <sup>5</sup> Luego de esa primera estancia convocada por instituciones privadas, para 1935 su presencia obedeció ya a una invitación oficial, estatal, desde el Teatro Colón: dirigió obras propias y de otros compositores, ejecutadas por la Orquesta Estable además de ponerse en escena su ballet *Uirapuru*. En 1940 nuevamente vino como director invitado a estrenar obras suyas con la Orquesta Estable del Colón y algunos solistas brasileños. El año 1946 marcó la última actuación de Villa-Lobos en el Colón: dio a conocer en ese viaje más obras propias de género sinfónico. Finalmente en 1952, participó en el teatro Gran Rex en la dirección de nuevos estrenos suyos, esta vez a cargo de la Orquesta Sinfónica del Estado. (VALENTI FERRO, 1992, pp. 141-142 y CAAMAÑO, 1969, tomo 3, p. 381).
- <sup>6</sup> De la teoría de la recepción están contenidas en este estudio las nociones de: *lector implícito*, aquel receptor-lector-oyente hipotético que, según Iser, posee las predisposiciones para que la obra cause su efecto y *comunidad interpretativa*, que se refiere, en palabras de Stanley Fish, a quienes opinan acerca de la obra adjudicándole validez a su significado. De Pierre Bourdieu, tomamos desde luego los dos conceptos centrales de su teoría, *campo* y *habitus*. *Campo* o bien, *campo intelectual*, suele ser definido como un sistema de fuerzas sociales que continuamente se oponen y se agregan, mientras que *habitus* alude a lo social incorporado, las disposiciones duraderas, producto de la historia (Ver bibliografía).
- <sup>7</sup> "Campo" no sería, en este sentido, comprendido como un sinónimo de "terreno" (artístico, musical, cultural), como suele aplicarse en sentido generalizado. Bourdieu fue clarísimo al emplear la analogía del campo intelectual con un campo "magnético" y cuando, expresamente, afirmó que el campo intelectual es "irreducible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos" (1967, p. 135).
- <sup>8</sup> Si bien Storni no duda en mostrarse crítico para con la musicología producida en los países centrales en un intento de reivindicar la producción latinoamericana ("...por lo visto, el rigor es sólo merecido por compositores que acreden no ser periféricos..."), él mismo incurre en falta de rigor metodológico al datar la primera visita de Villa-Lobos a la Argentina como ocurrida en 1926 (STORNI, 1988, p. 61. Énfasis suyo).
- <sup>9</sup> El "Premio Europa" fue una beca de perfeccionamiento en composición musical que otorgó regularmente el gobierno nacional argentino desde los últimos años del siglo XIX hasta 1914, al comenzar la llamada Primera Guerra Mundial. Como en otras artes, ningún compositor que se preciara de tal podía sustraerse a vivir la experiencia de estudio e intercambio intelectual en el viejo continente (con muchísima frecuencia en París), hecho que le servía de fuerte convalidación entre sus pares. Los cuatro compositores fundadores de la SNM fueron Felipe Boero, José André, Josué Teófilo Wilkes y Ricardo Rodríguez. (Ver GARCIA MUÑOZ, 1988, p. 149 y ss.)
- <sup>10</sup> En el programa figuraron los compositores Glauco Velázquez, Henrique Oswald, J. Octaviano, Alberto Nepomuceno, João Nunes, Luciano Gallet y Heitor Villa-Lobos.
- <sup>11</sup> Además de los actos artísticos-musicales, hubo un primer intercambio, no muy feliz, a nivel de la musicografía, entre el crítico Gastón Talamón y Mário de Andrade. Gastón Talamón, que escribió en la revista *Nosotros* y en el periódico *La Prensa*, escribió en *La Revue Musicale* de París (año 3, 1-7-1922, pp. 75-76), un artículo titulado "El estado actual de la música argentina", en el cual resaltaba la producción de los compositores argentinos y con grandilocuencia decía: "Buenos Aires se ha convertido en el mayor centro de esta cultura [la iberoamericana], y es ella quien aspira a traducir mejor los impulsos que agitan el Perú, el Ecuador, Chile, México, Brasil y Uruguay". De Andrade no tardó en salir al encuentro desde *Klaxon* (nº 5, 15-9-1922). Bastante contrariado y con ironía lo trató de "asno" y manifestó su "preocupación por la psicología de ese argentino tan erudito... Gastón...". Consideró un atrevimiento que el crítico argentino, ante el público francés, dijera que "Buenos Aires traduce los impulsos musicales del Brasil". Irónico, Mário escribió: "¡Qué valiente!" y enseguida resaltó a varios compositores brasileños (Carlos Gomes, Nepomuceno, Villa-Lobos) que a esa altura, aparecían mencionados en diccionarios musicales y en artículos de Milhaud, a diferencia de varios argentinos citados por Talamón. Y para finalizar, subrayó: "¿Qué nos importa? Es tiempo de alegría! Es el Centenario de la Independencia de Buenos Aires que celebramos el 7 de septiembre...!! Démonos las manos..."! Se dirimía sin duda en este hecho, la búsqueda por la primacía de uno u otro país, ante el continente europeo.
- <sup>12</sup> El resultado es mío. La suite *O prole do bebê* era una obra nuevísima: Rubinstein la había estrenado en el Teatro Municipal de Río de Janeiro en julio de ese mismo año (WRIGHT, 1992, p. 31).
- <sup>13</sup> Las crónicas se titularon "Concierto Argentino en Brasil" (*El Hogar*, nº 679. 20-10-1922, p. 92 y ss.) y "Concierto sinfónico en el Colón" (*El Hogar*, nº 686, 8-12-1922, p. 92 y ss.)
- <sup>14</sup> La Asociación Sinfónica de Buenos Aires sería la que después dio origen a la *Orquesta Estable* del Teatro Colón. Ello sucede en 1925, año en que se crean los denominados "cuerpos estables" del teatro (ballet, orquesta y coro). Ver VALENTI FERRO, 1992, p. 117.
- <sup>15</sup> Asociación del Profesorado Orquestal, una entidad fundada en 1919 con fines gremiales. Ver VALENTI FERRO, 1992, pp. 118-119.
- <sup>16</sup> También habría venido a la Argentina en 1927, según aparece mencionado en *La Revista de Música* (año 1, nº 4, octubre 1927, p. 266). No se investiga esta visita, en este trabajo.
- <sup>17</sup> La nota se titula "El Homenaje de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires al pueblo brasileño", (año VI, nº 55, oct-nov-dic 1922, pp. 1-4).
- <sup>18</sup> Menciona notas aparecidas en *A noite*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manha*, *O Día*, *O Jornal*, *A Rua*, *Jornal do comercio*, *A Noticia*, *Gazeta da Noite*, *A Patria*, *A Folha* y *Jornal do Brasil* (año VI, nº 55, oct-nov-dic 1922, p. 3).
- <sup>19</sup> Fue presidente de la SNM desde su creación, hasta 1924. Estos detalles dan cuenta de la red de cooperación existente entre las sociedades musicales argentinas y de la permanencia en algunas de ellas de determinados compositores, lo cual favoreció la institucionalización del nacionalismo musical.
- <sup>20</sup> En un trabajo referido a Celestino Piaggio, Ana María Mondolo (1988, p. 94) aporta la fecha exacta de este concierto, realizado el 2 de diciembre de 1922 en el teatro Colón. También cita una crónica periodística referida a la actuación en Río, aparecida en *A noite*, el 5 de octubre de 1922.
- <sup>21</sup> De ello da cuenta Aguirre ("Concierto sinfónico en el Colón", *El Hogar*, nº 686, 8-12-1922, p. 92).
- <sup>22</sup> Hay noticias de esto en *La Prensa* (1-6-1925, p. 19). El periódico parece haber sido uno de los mejores predisponentes, porque anticipó ese día: "...La audición produjo honda impresión en el numeroso auditorio, siendo unánime la opinión de que el maestro Villa-Lobos es una de las más interesantes personalidades musicales de nuestra época."

- <sup>23</sup> Villa-Lobos debió estar en Buenos Aires desde al menos dos semanas antes, puesto que la puesta a punto y dirección del extenso programa no pudo haberse realizado en tan poco tiempo.
- <sup>24</sup> Las fechas de composición han sido tomadas de WRIGHT, 1992 y WISNIK, 1977.
- <sup>25</sup> "Héctor Villa-Lobos en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires", *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. (Año VII, n° 71, junio-1925, p. 2)
- <sup>26</sup> López Buchardo presidió la Wagneriana entre 1916 y 1948, año de su fallecimiento. Fue él quien impulsó la edición de esta revista, además del coro y la orquesta que se fundarían posteriormente (GARCÍA MUÑOZ, 2000, p. 1004).
- <sup>27</sup> Iriberry ejerció la crítica en las revistas *El Hogar* y *Atlántida* y a partir de 1928 se dedicó a una empresa de organización de conciertos que llamó "Conciertos Iriberry". Pianista de formación, su empresa llegó a ser una de las instituciones más relevantes de América en esa especialidad (Véase ARIZAGA, 1971, p. 184)
- <sup>28</sup> "Pocas audiciones han despertado tanta curiosidad como la que se celebró días pasados en la Asociación Wagneriana". (*El Hogar*, 19-6-1925, p. 27).
- <sup>29</sup> ARIZAGA (1971, p. 291) afirma que Talamón fue crítico de *La Prensa* desde 1922 hasta su muerte, ocurrida en 1956. Entre sus escritos figuran numerosos ensayos y artículos a favor de la tendencia nacionalista y un libro de Historia de la Música. Las críticas en los diarios habitualmente se publicaban sin firma. Sí se incluía el nombre del columnista en las revistas.
- <sup>30</sup> Agradezco a Patricia Artundo su gentileza al señalarme la existencia de esta crónica periodística.
- <sup>31</sup> Ernst Ansermet como se sabe, ya estaba establecido en Buenos Aires, un año antes de la primera visita de Villa-Lobos, en 1924. Obras sinfónicas de algunos de esos autores fueron interpretadas en esta ciudad antes de 1925, a saber: Casella (1909, 1911, 1916), Malipiero (1910, 1919, 1922), Prokofiev (1914, 1916, 1919) y Honegger (1918, 1920, 1921, 1923) (cfr. SCARABINO, 2000, pp. 55-56).
- <sup>32</sup> El subrayado es original.
- <sup>33</sup> GARCÍA MUÑOZ y MONDOLO afirman que André escribió en *La Nación* entre 1923 y 1944 y que "revistas y periódicos se enriquecieron con sus escritos, que abarcaban desde el diario comentario anónimo hasta colaboraciones y artículos firmados" (1999, p. 452).
- <sup>34</sup> La soprano Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, directora de la entidad, también estaba programada para este concierto, pero no pudo concretar sus partes por razones de salud, según el diario *La Época* (18-6-1925, p. 8)
- <sup>35</sup> Sobre el discurso primitivista asociado a la modernidad, que resulta fundamental en el pensamiento occidental sobre el Otro, véase TORGONICK (1990, pp. 3-41). En la musicología Latinoamericana reciente puede citarse en esta línea teórica, el estudio sobre música mexicana del siglo XX realizado por Leonora Saavedra para su tesis doctoral (SAAVEDRA, 2001).
- <sup>36</sup> Auspicada por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires y la editorial Ricordi, fue una publicación en la que se incluían gran cantidad de ejemplos musicales y muchas vignetas alusivas. Aparecieron en total treinta y tres números, hasta junio de 1930.
- <sup>37</sup> Aunque se sabe sólo de tres colaboraciones suyas para esta revista, Mário de Andrade debió estar plenamente informado del contenido de la misma puesto que (según informes de Patricia Artundo) en su biblioteca se encuentra una colección completa de esta publicación periódica. Sus ideas sobre estética brasileña eran ya conocidas en Buenos Aires desde al menos 1925, año en que aparecen reseñas que evidencian la circulación de sus libros aquí.
- <sup>38</sup> *La Revista de Música*, año 1, n° 1, julio 1927, pp. 40-42.
- <sup>39</sup> Mário de Andrade vuelve a mencionar a Villa Lobos en un párrafo dedicado a Guedes Penteado, importante mecenas femenina de los artistas de la Semana de Arte Moderno. Comenta que ella ha sido una defensora incansable de su arte. (*La Revista de Música*. Año 1, n° 6, diciembre 1927, p. 123).
- <sup>40</sup> Dice: "Villa Lobos, nombre que ya ha traspasado las fronteras de su patria, asume, por eso mismo, una posición destacada. Desde 1920, todas sus producciones procuran traducir el ambiente brasileño, sin que hasta este momento hubiese titulado en la consecución del programa que se trazó. De una fecundidad extraordinaria, Villa Lobos [...] realiza obra duradera" (*La Revista de Música*, año 1 n° 2, agosto 1927, p. 38).
- <sup>41</sup> *La Revista de Música*, año 1, n° 8, marzo 1928, p. 48.
- <sup>42</sup> En este caso no solamente resulta operativa la aplicación de la noción Bourdiana de *campo* sino también el concepto gramsciano de hegemonía, entendiendo que de manera incipiente hubo fuerzas subalternas que pugnaban por emergir y alcanzar un lugar predominante. El término "subalternidad", si bien no está aceptado por el Diccionario de la Real Academia Española, está muy disseminado en los estudios sociales latinoamericanos para referir a una condición ontológica en relación a contextos históricos pre-determinados.