

Italianidad, criollismo y tango en la revista *Armonía* de 1905

María de la Paz Tagliabue

Universidad de Buenos Aires

<https://orcid.org/0009-0003-4230-1311>

tagliabuemariadelapaz@gmail.com

Resumen

El propósito de este artículo es realizar un primer acercamiento analítico a la revista *Armonía*, aparecida en Buenos Aires en 1904 y dedicada a la difusión de partituras para mandolín o violín con acompañamiento de guitarra. Su contexto de circulación está signado, por un lado, por fuertes debates identitarios —políticos y artísticos— entre la dirigencia criolla y la italiana en el Plata; y por el otro, por la incipiente cultura de masas porteña, determinada tanto por la estética criollista como por el protagonismo de inmigrantes. *Armonía* era dirigida por el mandolinista y compositor de tangos italo-argentino Próspero Cimaglia (1876-1933) y unía a un público diverso, distribuido en el territorio nacional. En la lectura aquí propuesta, sustentada en el análisis del discurso editorial, los géneros musicales representados y la trayectoria de Cimaglia, *Armonía* no era ajena a estas tensiones identitarias. Se alineaba en ciertos aspectos a la *italianità*, compartiendo con este programa ciertos valores y promoviendo un canon de maestros italo-porteños. Mantenía al mismo tiempo vínculos con modelos de interacción más sincréticos, propios del arte popular. Del estudio contextualizado de la revista emerge la importancia del mandolín en estos debates, en tanto símbolo del capital cultural italiano.

Palabras clave: publicaciones periódicas, revistas musicales, inmigración italiana, mandolín, Próspero Cimaglia



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Italianness, Creoleness and Tango in the 1905 *Armonía* Magazine

Abstract

This article aims to provide an initial analytical exploration of *Armonía*, a magazine mainly dedicated to distributing scores for mandolin or violin with guitar accompaniment in Buenos Aires in 1905. Its circulation context is marked, on the one hand, by strong identity debates – both political and artistic– between the criollo (native-born Argentine) and Italian leadership in the Río de la Plata region; and on the other hand, by the burgeoning mass culture of Buenos Aires, determined by both criollo aesthetics and the prominence of immigrants. *Armonía* was directed by the Italo-Argentine mandolinist and tango composer Próspero Cimaglia (1876-1933) and brought together a diverse audience distributed across the national territory. In the reading proposed here, supported by the analysis of editorial discourse, the represented musical genres, and Cimaglia's trajectory, this study reveals the magazine's link with identity tensions. It aligned in certain aspects with *Italianità*, sharing certain values with this program and promoting a canon of Italian-Argentine masters. While at the same time maintaining links with more syncretic interaction models, characteristic of popular art. From the contextualized study of the magazine, the importance of the mandolin in these debates emerges as a symbol of Italian cultural capital.

Keywords: periodicals, music magazines, Italian migration, mandolin, Próspero Cimaglia

Introducción¹

Entre fines del siglo XIX y comienzo del XX, en Argentina tuvieron lugar intensos debates culturales que forjaron hacia adelante los rumbos artísticos del país. Las enormes transformaciones demográficas motivaron a las élites criollas, liberales y positivistas, a volcarse hacia una estética rural e hispánica que hasta hace pocos años estaban resueltas a combatir. Por otro lado, las comunidades inmigrantes —en especial, la italiana— elaboraron sus propias estrategias políticas y estéticas en un contexto en que el origen europeo era aún un capital muy valioso.

En este artículo me propongo analizar en su contexto la revista *Armonía* (1904-1905) dirigida por el mandolinista y compositor de tangos italo-argentino Próspero Cimaglia (1876-1933) y dedicada principalmente a la difusión de partituras para mandolín o violín, con acompañamiento de guitarra. En la lectura aquí propuesta, tanto la *italianità* desarrollada en la publicística de la dirigencia italiana en el Plata como el arte criollista de masas —tango, género chico, gauchesca literaria—² representan dos modelos de interacción cultural alternativos al nacionalismo que configuran la estrategia esbozada desde esta publicación para construir público y relevancia. Centraré el análisis en tres ejes: el discurso de *Armonía*, la elección de repertorio —danzas de salón— y el mandolinista como público predilecto. Por último, reconstruiré la biografía de Cimaglia a partir de los mismos ejes con el fin de trazar una línea transversal en el tiempo que nos permita comprender mejor los conflictos planteados en la publicación.

Hasta el día de la fecha no se han publicado trabajos sobre *Armonía*. Es posible encontrar su entrada en la *Guía de revistas de la música de la Argentina*.³ Ha formado parte de la exposición *Hablar de música. Revistas de música en la Argentina (1829-2010)* en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en octubre de 2010 en cuyo marco se ejecutaron dos obras de Cimaglia presentes en la publicación.

Respecto de los antecedentes, tendré en cuenta tanto los debates de la prensa musical del periodo como el advenimiento de una cultura de masas en Buenos Aires,

1 Esta investigación comenzó en el marco de la cátedra de Música Latinoamericana y Argentina (FFyL, UBA), bajo la guía de la Dra. Silvina Mansilla, y continuó en el proyecto Filocyt: "La música en las revistas culturales de la hemeroteca del Instituto Payró (1890-1930)" (FC22-070) del Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (FFyL, UBA), dirigido por José Ignacio Weber.

2 Terminología que utiliza Josefina Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (Buenos Aires: Perfil, 1988) para diferenciar la gauchesca del siglo XX de la gauchesca real de mediados del siglo XIX.

3 Leandro Donozo, *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009), 35-36.

ambas cuestiones intensamente atravesadas por conflictos identitarios dinamizados por la inmigración italiana.

El alto grado de sincretismo y transformación social que provocó la gran inmigración tuvo como efecto una fuerte reacción en las élites gobernantes que, años atrás, la habían propiciado. En este nuevo discurso, lo *criollo*, ahora vinculado a la ruralidad y la herencia hispánica, adquiere un valor positivo al oponerse al amenazante cosmopolitismo urbano. La fuerte disputa sobre el rol que cada sector social ocuparía en la sociedad en formación sirve de sustento a este intenso debate sobre la identidad nacional.⁴

Uno de los interlocutores más importantes que tuvieron las clases criollas —políticas, militares y terratenientes— fue la dirigencia italiana en el Plata, preponderante en el sector productivo e ideológicamente alineada con la patria lejana. Las tensiones se manifestaron en el ámbito cultural. Por un lado, entre las obras y críticas vernáculas comenzaron a expandirse ideas italoatóxicas, que vinculaban esta nación con el materialismo y la impureza moral.⁵ Por el otro, las artes fueron utilizadas por los italianos como estrategia para disputar su rol en la sociedad.⁶ Durante el período de publicación de *Armonía* la relación entre ambas élites pasaba por un momento relativamente bueno: superados los debates culturales más intensos durante el siglo XIX, lo italiano era aún símbolo de prestigio en el país, especialmente en el ámbito musical.

En un contexto cosmopolita y políglota, la industria editorial se encontraba en entresiglos en pleno crecimiento, produciendo cantidades récord de publicaciones per cápita.⁷ Las nuevas condiciones técnicas y económicas permitieron la incorporación de máquinas y materiales tipográficos modernos, aumentando la velocidad y la calidad de las impresiones; sin embargo, imprimir en Italia era una práctica común, ya que la política aduanera lo volvía más económico.⁸ Había en la Buenos Aires del Centenario unos cincuenta editores de música popular: piezas sencillas, con textura de melodía acompañada, orientadas a la práctica doméstica. Mayormente se trataba de fragmentos de ópera, repertorio folclórico argentino y español, algunas danzas como

4 Véase Josefina Ludmer, *El género gauchesco* y Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988).

5 Anibal Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2015).

6 Véase José Ignacio Weber y Hugo Rafael Mancuso, "Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)", *AdVersus* 14, nro. 32 (2017): 50-88.

7 José Ignacio Weber, "Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)" (Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016).

8 Prieto, *El discurso criollista*.

tangos, valeses o *fox-trot* y piezas románticas como nocturnos.⁹ Alfredo O. Francalanci, administrador y propietario de la revista, era un importante editor de música, así como los colaboradores Enrique Caviglia y Pedro A. Iparraguirre. El mercado discográfico era incipiente en el país. Para el momento de distribución de la revista, únicamente la empresa Royal Records distribuía grabaciones vernáculas; se trataba de unas trescientas grabaciones que habían realizado con un equipo volante en Buenos Aires en 1902. El repertorio consistía en discursos, fragmentos dramáticos, algunas danzas y tangos, y ritmos folclóricos de varias provincias.¹⁰

La llegada de músicos procedentes de Italia, comúnmente integrando compañías de ópera, era habitual desde el siglo anterior. Esta situación fue intensificándose hacia el período estudiado, acompañando el proceso inmigratorio: hacia 1900 la mayor parte de los músicos residentes en Buenos Aires eran italianos.¹¹ Muchos de ellos se dedicaron a la educación musical, fundando conservatorios y haciendo escuela en nuestro país. La alfabetización musical, incluso en sectores populares, alcanzaba un índice inédito, gracias a una altísima oferta de educación: “A comienzos del siglo XX, existían en Buenos Aires aproximadamente 500.000 partituras que se asociaban a la presencia de numerosos conservatorios oficiales y muchos más, particulares, organizados en casas de familia por los maestros de música”.¹²

La reacción nacionalista antes mencionada es una constante en los estudios musicológicos sobre la prensa musical del período. Durante el siglo XIX, lo italiano en música, identificado con la actividad lírica, perdía progresivamente prestigio frente al predominio de lo *abstracto musical* manifestado en la música sinfónica y de cámara germana, según el análisis de Cetrangolo de la *Gaceta musical* (1874-1887).¹³ El mismo sentimiento anti-italiano es mencionado por Wolkowicz respecto a los escritos de Gastón Talamón en la revista *Nosotros* (1907-1934).¹⁴ En el campo de la música académica comenzaba a desarrollarse el nacionalismo musical, estilo romántico desde el que se elabora cierta retórica musical de la argentinidad¹⁵ a partir de la estética

9 Juan María Veniard, “Apéndice 4: Editores de música de tango”, en *Antología del Tango Rioplatense*, dir. Jorge Novati (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980), 219-220.

10 Enrique Binda, *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)* (Buenos Aires: el autor, 2019).

11 Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas*, 77.

12 Melanie Plesch, “La lógica sonora de la generación del ‘80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, A.A.V.V. (San Salvador de Jujuy: EdiUnju, 2008).

13 María Josefina Irurzun, “Recursos para una historia de las culturas musicales: la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1914-1926)”, *El oído pensante* 8, nro. 2 (2021): 65-86.

14 Adriana Cerletti, “Tras la huellas del ‘Patriarca’: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”, *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 321-338.

criollista. Desde la década del Centenario, la prensa cumplió un rol fundamental tanto en la justificación teórica de esta empresa como en la canonización de obras y autores representantes de la misma. Podemos mencionar en este sentido, además de *Nosotros: la Revista de la Asociación Wagneriana* desde la incorporación de Carlos López Buchardo en 1916;¹⁶ *La Quena* (1919-1936), órgano difusor de las actividades del Conservatorio de Música de Buenos Aires;¹⁷ y la revista *Tárrega* de 1924.¹⁸ Hacia la década de 1920, comienza a propugnarse, en la misma línea, un ideario americanista en medios como *Música de América* (1920 a 1922).¹⁹

Los italianos residentes, si bien constituían un sector muy heterogéneo, supieron formar una comunidad, promovida desde sus élites económicas y articulada gracias al trabajo de intelectuales y artistas. Las relaciones sociales fueron uno de los capitales más importantes para este grupo. A partir del estudio de los medios de la comunidad *La Patria degli Italiani*, *El Mundo del Arte*, *La Revista Artística* y *La Revista Teatral*, Weber sostiene que mediante la publicística italiana en el Plata se impulsaba, con cierta sensibilidad colonialista²⁰, un modelo de sincretismo ítalo-americano que entraba en pugna con el nacionalismo. Se caracterizaba por su transversalidad social, suscitada por el encuentro en la región de sectores que permanecían escindidos en la península. Las revistas, por ejemplo, a pesar de insistir en la jerarquía de la actividad sinfónica, se dedicaban mayormente a la difusión de los géneros de teatro musical. Como consecuencia, esta prensa cultural apelaba a un lector que "... si bien era masivo, se consideraba aristocrático en sus gustos e intereses".²¹ Por ello, el discurso italianizante se caracterizó por su tono pedagógico. En el ámbito musical, la intención de difundir lo mejor del arte extranjero se encontraba con la de fomentar las prácticas vernáculas, bajo la presunción positivista de atraso del arte americano. Este modelo consiguió generar un consenso dentro de la comunidad y una influencia en la disputa identitaria argentina aportando ciertos valores

15 Melanie Plesch, "La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, A.A.V.V. (San Salvador de Jujuy: EdiUnju, 2008).

16 María Josefina Irurzun, "Recursos para una historia de las culturas musicales: la *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* (1914-1926)", *El oído pensante* 8, nro. 2 (2021): 65-86.

17 Adriana Cerletti, "Tras la huellas del 'Patriarca': La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams", *Revista Argentina de Musicología* 15-16 (2014-2015): 321-338.

18 Silvina Mansilla, "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino: los escritos publicados en la revista *Tárrega*", *Huellas*, nro. 7 (2010): 67-74.

19 Vera Wolkowicz, *Música de América: Estudio preliminar y edición crítica* (Buenos Aires: Teseo, Biblioteca Nacional, 2012).

20 Utilizo la expresión en el sentido de 'colonia espontánea', autorrepresentación de la comunidad italiana en el Plata. Véase Weber, "Modelos de interacción", 103-109.

21 *Ibid.*, 178.

de la cultura italiana, en especial en el ámbito artístico. A su vez, confrontó con el discurso nacionalista que se estaba originando, a partir de lo cual ha caído finalmente en el olvido junto a la producción artística asociada. La labor del músico italiano Ferruccio Cattelani representó cabalmente la vocación educadora de la comunidad gracias a su enorme promoción de la música de cámara y sinfónica en Argentina.

Si bien la reacción anti-inmigratoria nunca fue sistemática, tuvo un fuerte impacto en la cultura y el imaginario argentinos. Chicote se refiere al mecanismo que estos sectores llevaron a cabo como la campesinización del término *criollo*, consistente en la revalorización del paisaje rural y sus habitantes y su canonización como originalidad de la cultura argentina;²² además de vincularlos con determinados sentimientos, presentes por ejemplo en la *gauchesca*²³ y el nacionalismo musical:²⁴ la nostalgia y el desafío. Posteriormente, el criollismo se convirtió en la estética que acompañó el proceso de masificación popular del arte y la literatura y fue utilizado por inmigrantes, especialmente italianos, como herramienta de integración:

El criollismo significó, para los grupos dirigentes de la población nativa que lo propiciaron, el modo de afirmar su propia legitimidad y rechazar la presencia inquietante del extranjero. Para los sectores populares de nativos desplazados del campo a las ciudades, fue una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Para los extranjeros pudo significar el modo inmediato y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían muñirse para integrarse con derechos plenos a la vida social.²⁵

Por esto, las mismas voces que lo habían propiciado condenaron finalmente este criollismo masificado al que opusieron el concepto de *folclore*, en el que el énfasis se desplaza desde el sincretismo hacia la autenticidad y la antigüedad. La expresión paradigmática de este criollismo popular la encontramos en el sainete criollo, definido por Schöffauer como modelo de fusión de una identidad italo-criolla.²⁶ En la adaptación de *Juan Moreira* realizada por la compañía italo-rioplatense de los Po-

22 Gloria Chicote, "De gauchos, criollos y folclores: los conceptos detrás de los términos", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 19-34.

23 Véase Ludmer, *El género gauchesco*.

24 Véase Plesch, "La lógica sonora" y Melanie Plesch, "'Una pena extraordinaria': tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino", *Acta Musicologica* 86, nro. 2 (2014): 217-248.

25 Prieto, *El discurso criollista*, 13.

26 Markus Klaus Schöffauer, "Un idioma del diablo: La oralidad en el género chico criollo", en *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, eds. Walter B. Berg y Markus K. Schöffauer (Tübingen: Narr, 1999), 137-175.

destá tuvo su origen el personaje *Cocoliche*, un payador napolitano a quien sus dotes musicales le permiten hacer gala de criollismo sin ser ni hispano ni argentino y sin dominar siquiera el idioma castellano.²⁷ El personaje se volvió popularísimo en la sociedad de la época, dedicándosele numerosas representaciones y folletines gauchescos. Fuera del ámbito ficcional es similar la estrategia que utilizó Carlos Nasca (1873-1936) —*El Gaucho Relámpago*— inmigrante italiano conocido en Buenos Aires por pasearse a caballo y en *pilchas gauchas*, además de ser un empresario musical llamativamente prolífico e integral. Compositor, intérprete, director de su rondalla, creó también una empresa discográfica: discos ERA, una radio y una revista.²⁸

Respecto al repertorio representado en la revista, se trata principalmente de danzas de pareja enlazada —vales, polcas, mazurcas, etc.—. Son danzas más o menos antiguas de distintas regiones europeas que se popularizaron mundialmente durante el siglo XIX al ser incorporadas a la escena lírica. Representan la *tercera ola* de música importada en la terminología de Vega:²⁹ ingresaron a la región en los salones de las clases dirigentes y promediando el siglo alcanzaron otros sectores sociales, extendiéndose ampliamente por el campo argentino.³⁰ A su vez, constituían un repertorio compartido por las masas inmigrantes que llegaban al territorio desde Europa. Esta difusión, en la que tanto los instrumentos —p. ej. acordeón— como otros artefactos musicales —organillos— aportados por los inmigrantes tuvieron un rol fundamental, fue interpretada, nostálgicamente, como culpable de la pérdida de música nativa.³¹ Debido a su transversalidad social, la prensa de la época solía referirse a las mismas danzas con términos tan disímiles como *música de salón* o *melodías de academia* —es decir, de prostíbulo— dependiendo el ámbito donde se consumían.³²

Menos reseñado ha sido el *skating*, otra de las danzas presentes en la publicación. Se trata de un invento vernáculo, con características musicales similares al *scottish*, cuyo nombre deriva de su coreografía, ejecutada al modo de los patinadores artísticos.³³ Esta danza llegó al disco en catálogos como el criollo de Víctor en 1909.³⁴

27 Ibid.

28 Véase "Hombres de tango y el barrio", *Ateneo de Estudios Históricos Parque de los Patricios* fascículo nro. 17 (abril-junio 1974) y Enrique Binda, *Discografía de la rondalla del Gaucho Relámpago 1911-14* (Buenos Aires: el autor, 2021).

29 Carlos Vega, *El origen de las danzas folklóricas* (Buenos Aires: Ricordi, 1956).

30 Véase Juan María Veniard, "La mazurca y la 'ranchera' en Buenos Aires, ciudad y campaña", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nro. 28 (2014): 277-279.

31 Ventura Lynch, *Cancionero bonaerense* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1925).

32 Enrique Binda y Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)* (Buenos Aires: Abrazos, 1998).

33 Juan María Veniard, *Música de salón: según documentos conservados en la República Argentina* (Buenos Aires: Educa, 2022).

En los ámbitos de consumo de estos géneros —bailes, *piringundines* y salas teatrales— surge a finales del siglo XIX el tango criollo. Teniendo en cuenta lo anterior, resulta pertinente cuestionar el famoso postulado sobre el origen prostibulario del tango —hasta 1916—, según el cual, éste adquiere legitimidad entre las clases elevadas de Buenos Aires recién posteriormente a su éxito europeo.³⁵ La idea de que el elemento lascivo y provocador del tango fue potenciado a posteriori es sostenida por Binda,³⁶ quien recopila numerosas críticas periodísticas que ubican al tango desde 1890 y especialmente una década después como el género de moda en bailes familiares de todas las clases, inclusive los celebrados en los teatros Ópera y Politeama, y aceptado tanto por hombres como mujeres. Resalta también en estas citas la presencia de italianos, no solo como artistas sino también como empresarios responsables de estas primitivas experiencias tangueras.

Otro aspecto a considerar es el orgánico al que se dedica la publicación. La importancia simbólica del mandolín en los debates identitarios de la Buenos Aires cosmopolita de principios de siglo ha sido tratado en un artículo de Kailuweit³⁷ en relación a un corpus diferente: el sainete *Conservatorio 'La Armonía'* de Rafael De Rosa y Mario Folco, publicado en 1918. El personaje de esta obra es un mandolinista que, aunque talentoso, no consigue trabajar por no saber ganar la confianza del público, resolviendo finalmente volver vencido a su patria. Según el análisis del autor, el mandolín, símbolo por antonomasia de la cultura napolitana, representa en este contexto al italiano que fracasa al no poder adaptarse a la sociedad porteña, en contraposición a *Cocoliche*, quien triunfa al cambiar su instrumento por la guitarra criolla. Esto implicaría que —hacia 1918— las capacidades tanto musicales como semióticas e intelectuales con las que cuentan los inmigrantes italianos no les serían útiles en la nueva cultura.

Materiales y método

En este artículo considero las revistas musicales como revistas culturales,³⁸ es decir, como dispositivos de acción que modelan la cultura de su época mediante el

34 Véase Binda, *Los primeros*.

35 Véase Héctor Bates y José Luis Bates, *La historia del tango: sus autores* (Buenos Aires: Tall. Graf. de la Cia General Fabril Financiera, 1936) y Carlos Vega, *Estudios para los orígenes del tango argentino* (Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016).

36 Binda y Lamas, *El tango*.

37 Rolf Kailuweit, "Músicos italianos en el sainete criollo", en *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, eds. Nils Grosch y Rolf Kailuweit (New York: Waxmann Verlag, 2015), 99-116.

38 Verónica Delgado, "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas", en *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, eds. Verónica Delgado, Alejandra Maihle y Geraldine Rogers (La Plata: UNLP, 2014), 11-25.

establecimiento redes de sociabilidad;³⁹ y a la vez como instancias de autorrepresentación.⁴⁰ Considero por lo tanto modélicos los trabajos de las autoras citadas sobre prensa musical. Dentro del marco planteado en la introducción, entiendo que esta doble tarea de construcción de la propia identidad, por un lado, y de establecimiento de relaciones sociales, por el otro, se articula tanto en relación con la *distinción* y otros parámetros de clase como con la identidad nacional y los códigos criollos.

La fuente principal de este trabajo es *Armonía*, una publicación quincenal —con salidas los 1º y 15º del mes—,⁴¹ administrada e impresa por Alfredo O. Francalanci y dirigida por Próspero Cimaglia, músico y compositor italo argentino responsable por esos años, en Buenos Aires, de la Primera Academia de Mandolín, donde también se enseñaba violín. El archivo utilizado pertenece a la colección privada de Leandro Donozo y consta de los números 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 del segundo año de la revista —1905—. ⁴²

Cada número de la revista incluía entre cuatro y seis piezas de música destinadas a la práctica doméstica. Gran parte de estas obras eran compuestas por suscriptores, dando a conocer piezas desconocidas al tiempo que se fomentaba la práctica compositiva, dirigida mediante comentarios en la correspondencia. También funcionaba como una plataforma para difundir obras de Cimaglia y otros compositores profesionales, así como arreglos para mandolín de obras célebres. En todas las tapas y contratas de la revista se solicitaban composiciones. La administración se reservaba tanto los originales como los derechos de las obras enviadas. Los editores no parecían ser demasiado exigentes a la hora de imprimir composiciones de aficionados, como se puede interpretar atendiendo la correspondencia del nro. 15: “bonita pero un poco larga. Publicaremos”; “publicaremos pero... tiene que *sospirar* [sic] un poco”. Esta tolerancia encontró su límite en el plagio artístico, al que dedicaron una extensa nota editorial en el mismo número. La curaduría de la revista tendía a representar diferentes géneros musicales con la mayor variedad posible en cada una de las entregas. A continuación se reproduce el listado completo de obras publicadas en el archivo consultado:⁴³

39 Véase Irurzun, “Recursos para una historia”.

40 Melanie Plesch, *Boletín musical, 1837* (Buenos Aires: Asociación Amigos Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2006).

41 El primer número se publicó en noviembre de 1904.

42 Se promocionaba en *Armonía* otra revista, de similares características, editada por la misma sociedad, pero con piezas para piano titulada *Álbum Musical*, no reseñada en Donozo, *Guía de revistas*.

43 En todos los casos se respetó la información y ortografía tal como aparece en la partitura. Entre corchetes información reconstruida por la autora.

Armonía II, nro. 6:

Louis Ganne. *I Saltimbanchi*, Vals de operetta, para violín o mandolín.

Enrique Caviglia. *Lejos de Tí*, Al distinguido maestro Félix Balotta, Mazurka rusa, para violín o mandolín.

Próspero Cimaglia. *Il Birichino di Venezia*, Al valente giovane Prof. Salvatore Notaro, Polka originale, para violín o mandolín.

Rosa E. Pomato. *Deidad*, Vals, para violín o mandolín.

Paul Oudot. *Serenade a Seville*, para violín o mandolín.

Giuseppe Verdi. *La Traviata* ["Gran Dio! Morir sì giovane"], [duo de ópera], para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 9:

Bautista G. Gaudino. *Lyddia*, A mi querida hija Lyddia María Ignacia, Marcha, para violín o mandolín.

Vicente Filardi. *Cariñosa*, Mazurka sentimental, para violín o mandolín.

Enrique Caviglia. *A tu lado es mi dicha* (nro. 5), Vals Boston, para violín o mandolín.

Giuseppe Verdi. *Il Trovatore. Miserere*, [duo de la ópera], para violín o mandolín.

Cosme Leogrande. *Sin amor*, Mazurka, para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 10:

Ricardo Bosio. *Siate felici*, Al coniugi Signori Ida V. e Enrico Finocchietti, Mazurka, para violín o mandolín.

José Canale. *Don Agapito*, Tango Criollo, para violín o mandolín.

Cosme Leogrande. *Armonía*, A esta revista, Mazurka, para violín o mandolín.

Enrique Caviglia. *Album musical*, Lanceros, para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 11:

E.R. Walsh. *Valse Florestano*, A Rosa E. Pomato, Vals, para violín o mandolín.

Rosa E. Pomato. *Ensueño*, Melodía, para violín o mandolín.

Juan Cirioli. *Ilusiones*, A Julio Sagreras, Pas de Quatre, para guitarra.

José A. Gagliardi. *Castos Amores*, Mazurka, para violín o mandolín.

G. De Angelis. *L'Aiscoise*, Mazurca, para violín o mandolín y guitarra.

Armonía II, nro. 12:

Pardo d'Agnillo. *Il tuo Sguardo mi è fatale*, Omaggio del cuore al nóto A. P. Cimaglia, Vals, para violín o mandolín.

Umberto Castaldi. *Banzai!*, A mi querido tío Agustín Castaldi y familia, Polca marcha japonesa, para violín o mandolín y guitarra.

Genaro Socci. *La vuelta de Mendoza*, A mi apreciable amigo Teobaldo B. Ternvasio, Mazurka, para violín o mandolín. Se indica que es un "Maestro suscriptor de Tucumán".

Ángel Bolla. *Deja que te ame!*, Vals, para violín o mandolín. Del autor: "Conocido compositor profesor de la ciudad de Jujuy"; "colaborador activo y eficaz de las dos revistas"

Armonía II, nro. 13:

Ruggero Leoncavallo. *I Pagliacci* ["Serenata di Arlecchino"], A la distinguida señorita Elena Cavazzi, Arreglo sobre Aria, arreglo de Cosme Leogrande, para violín o mandolín y guitarra. Del arreglador se señala: "Uno de los mejores concedores de instrumentos de cuerda".

Pascual Marino. *Lejos de Tí*, A Armonía, Vals, para violín o mandolín. Sobre el compositor: "Distinguido autor de La Paz".

E. Atienza Lopez. *Adela*, A la señorita Encarnación M. López, Mazurka, para violín o mandolín. Sobre el compositor: "Uno de nuestros mejores colaboradores".

Roberto Luchini. *Los Andes*, Al diario Los Andes de Mendoza, Vals, para violín o mandolín.

José Carresi. *Es Chi - Mi - Chi*, A mi papá, Polka, para violín o mandolín.

Armonía II, nro. 14:

Prospero Cimaglia. *Toda Espiritual*, Al'amico artista pittore Gaetano Parpagnoli, Vals, para violín o mandolín.

E. Atienza López, *La Aurora*, Marcha, para violín o mandolín. Sobre el autor: "Nuestro buen colaborador y amigo".

Pablo Podestá. *La Piedra de Escándalo*, Ofrecido por su editor y propietario D. José Fontana, letra de Martín Coronado, arreglo de Enrique Caviglia, Estilo, para canto y violín o mandolín. La revista se refiera al arreglador como "Distinguidísimo colaborador".

Miguel Tornquist. *El Casimiro*, A mi amigo Narciso Agüero, Tango criollo, para violín o mandolín. El autor es considerado: "Renombrado compositor".

Ángel Galuppo. *La Lira*, Al Sr. Presidente y a los señores socios que forman la Comisión Directiva de la Sociedad "La Lira del General Villegas", Lanceros, para violín o mandolín. Sobre el autor se dice que es "un simple aficionado de General Villegas".

Armonía II, nro. 15:

Francisco Peirano. *Adeoata*, Mazurka, para violín o mandolín. Sobre el autor dice: "Popular compositor"; "distinguido autor".

Carlos Turco. *Bonjour*, Polka, para violín o mandolín. Sobre el autor: "Célebre compositor italiano de danzas".

Pedro Antonio Iparraguirre. *Álbum Musical*, A la administración de *Álbum Musical*, Skating, para violín o mandolín y guitarra.

E. Moles. *Un tesoro non trovato*, Mazurka fácil, para violín o mandolín. La revista refiere al autor como "amigo nuestro".

Alfred Paul Margis. *Valse Maure*, Vals, para violín o mandolín.

Como puede observarse en la lista, dieciocho de los veintiocho autores presentes en el archivo tenían apellido italiano. Nueve habrían sido, muy probablemente, inmigrantes.⁴⁴ Solo aparece una compositora, Rosa Pomato, la esposa de Cimaglia. La revista contaba al menos con tres colaboradores asiduos: Enrique Caviglia, E. Atienza López y Cosme Leogrande, de los cuales el primero, al igual que Francisco Peirano, fue recordado como compositor de tango.⁴⁵ Es posible encontrar grabaciones de ambos, como también de Cimaglia, en los catálogos de Era.⁴⁶ En el caso de Caviglia, se ha grabado su vals aquí publicado *A tu lado es mi dicha*. Otro autor, aficionado en este caso, que ha trascendido como ciudadano notable de la ciudad de Azul, fue Juan Cirioli, maestro rural que "organizó una rondalla integrada por treinta guitarristas a la que denominó 'La Pitágora'".⁴⁷ De las obras publicadas, pocas adquirieron relevan-

44 Entre ellos, Próspero Cimaglia, Francisco Peirano, Giovanni Batta, Cosimo Leogrande, Guisepe Canale, Guisepe Carresi, Ángelo Bolla, Vincenzo Filardi y d'Agnillo, según surge de la consulta de la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos.

45 Domingo Prat, *Diccionario de Guitarristas de Guitarras* (Buenos Aires: Casa Romero Fernández, 1934).

46 Binda, *Discografía de la rondalla*.

47 Peter Boy, "Músicos y musiqueros en el andar del tiempo (que hicieron vibrar el aire en estas hermosas tierras)", *El Tiempo*, 9 de julio de 1965, <https://www.diarioeltiempo.com.ar/2022/12/17/--primeros-musicos-y-musiqueros-de-azul>.

cia: “La piedra del escándalo”, estilo criollo con texto de Martín Coronado fue la obra más afamada de Pablo Podestá (1875-1923), miembro de la segunda generación de la familia de artistas circenses: “El primer estreno de Coronado con un elenco criollo alcanzó el visto bueno intelectual y social de un género tenido en menos por tantos escritores de principios de siglo, empeñados en la condena de toda forma de arte popular”.⁴⁸ Aunque fue editado,⁴⁹ no ha tenido tanta fama el tango “El Casimiro” del sí muy célebre Miguel Tornquist (1873-1908), compositor de música de salón de la sociedad porteña. Pedro Iparraguirre (1879-?) también alcanzó cierta relevancia como concertista, compositor de guitarra y director de la academia Sors.

Según aparece reflejado en la publicación, el público lector constaba de alrededor de tres mil ochocientos suscriptores —al 15 abril de 1905— en todos los rincones del país y en Montevideo. Se afirmaba incluso que “no hay una ciudad o pueblo de la República al que nuestra revista no lleve la armonía de sus acordes”.⁵⁰ A pesar que la redacción y los anunciantes se concentraban en la Ciudad de Buenos Aires, los suscriptores y colaboradores se hallaban en pueblos tan distantes como Gral. Vilegas, San Antonio de Areco, Tigre, Navarro, Bahía Blanca, Lobería, Luján, Campana, Olavarría, Azul —en la provincia de Buenos Aires—, Tucumán, Concordia, La Paz —Entre Ríos—, Mendoza, Rosario, Jujuy y Córdoba.

La sección literaria, dispuesta en todas las contratapas, es exigua. En el archivo consultado consta únicamente de una reseña de concierto y unas pocas notas de la administración, además de anuncios publicitarios. Las secciones de correspondencia se utilizaban para establecer comunicación con los suscriptores, normalmente acusar recibo de obras. La única crítica publicada es una, muy elogiosa, a un concierto de Ferruccio Cattelani organizado por él. Se destacan las dificultades técnicas y la expresividad de la interpretación. La labor del músico fue definida como “el progreso constante de nuestra bella arte”.⁵¹ El repertorio del concierto, además de obras de Paganini, Rossini y del propio Cattelani —“verdadera *primeur*”— incluyó una *berceuse* de Rafael Baldassari, compositor romano residente en Argentina. El concertista estuvo acompañado por el pianista Eduardo Turco. Cattelani fue un músico académico italiano de primer nivel y llevó a cabo una importante labor tanto en el desarrollo de la cultura de concierto en el país como en la difusión del patrimonio musical italiano y

48 Carlos Polemann, “La piedra del escándalo de Martín Coronado”, *Revista de la Universidad de La Plata*, nro. 27 (1980): 3.

49 Edición reproducida en *Cuadernos de difusión del Tango* nro. 28, citada en el sitio web *Todo Tango*, <https://www.todotango.com/musica/tema/2746/El-casimiro/>.

50 La administración, *Armonía II*, nro. 12 (15 de abril, 1905).

51 Sin autor, *Armonía II*, nro. 14 (15 de mayo, 1905).

europeo desde la interpretación, dirección y docencia musical. Junto a Baldassari y Turco, al mismo tiempo que se abocaron a formar comunidad con sus compatriotas realizaron aportes a la música nacional como la ópera *Atahualpa*, de Cattelani, de temática americanista, estrenada en 1900 o el “Himno a Güemes” (1911), de Baldassari.

La información sobre los autores de *Armonía* se complementó con el archivo de la revista *Caras y Caretas* disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España; los catálogos criollos de discos ERA, Pathé, Atlanta, Columbia, Royal Records, Victor, Odeon, Zonofono y Gath & Chaves hasta 1930 recopilados por Enrique Binda; el archivo fotográfico del AGN, los archivos inmigratorios del CEMLA, y los archivos de compositores de SADAIC; además de la bibliografía propuesta por Donozo en su diccionario bibliográfico.⁵² También se utilizó *Caras y Caretas* para contextualizar los usos y apreciaciones del mandolín en la sociedad, recuperando en especial el cuento “Mi primer pecado” de Emilio Ortiz Grognet publicado en 1902. Con este mismo fin consulté los números 3, 11 y 12 del año X (1922) y número 1 del año XI de la *Rivista del Circolo Mandolinistico* publicada en Buenos Aires.⁵³ Por último, para poder determinar la peculiaridad del repertorio de *Armonía* se lo comparó con los catálogos discográficos mencionados, el repertorio difundido por las revistas contemporáneas *Música* (1906)⁵⁴ y *Bibelot* (1903-1905);⁵⁵ y los anuncios publicitarios de ediciones musicales en *Música y Caras y Caretas*.

Hallazgos

Armonía como instancia de autorrepresentación.

La influencia del programa cultural italiano

Aunque escasos y breves, los textos de *Armonía* evidencian ciertas coincidencias con el programa cultural de la *italianità*.⁵⁶ Se destaca en este sentido que la única crí-

52 Leandro Donozo, *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006); Prat, *Diccionario...*; Horacio Ferrer, *El libro del Tango* (Buenos Aires: Galerna, 1977); Jorge Novati (dir.), *Antología del Tango Rioplatense (Desde sus comienzos hasta 1920)* (Buenos Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega, 1980); Roberto Cassinelli y Raúl Outeda, *Anuario del Tango* (Buenos Aires: El Corregidor, 1998); y Emilio Casares Rodicio, dir., *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999).

53 Archivo personal.

54 Archivo de Leandro Donozo.

55 Carmen García Muñoz, “Materiales para un historia de la música argentina: las revistas musicales: *Bibelot*”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, nro. 9 (1988): 131-136.

56 Weber, “Modelos de interacción”.

tica conservada sea a un concierto de Cattelani, considerado por este grupo el “apóstol” de la actividad sinfónica en Buenos Aires.⁵⁷ Como vimos, su concierto fue caracterizado, con evidente positivismo, como “el progreso” musical. La visión pedagógica está presente desde la misma concepción de la revista, orientada a promover y mejorar la práctica y la composición en un ámbito amateur. También se evidencia en los comentarios que, con cierta condescendencia, acompañan las piezas: “es de nuestro director, profesor Próspero Cimaglia. Algunos la encontrarán un poco difícil pero es necesario estudiarlo, llegarán no lo dudamos a una ejecución (sic) perfecta y es desde luego que apreciaran su justo valor”;⁵⁸ “No todos podrán dar a este vals la gracia que el director ideó por sus dificultades”.⁵⁹

Por otro lado, la transversalidad social se manifiesta en la multiplicidad de géneros publicados, generalmente *menores*, y la simultánea admiración por la música de concierto. A pesar de apuntar a un público relativamente masivo, la insistencia en la distinción de obras y colaboradores es omnipresente. La transversalidad también alcanza a los compositores, entre los que se encuentra desde un aristocrático compositor de música de salón —Tornquist—, un concertista de música folclórica —Iparraquirre—, un artista circense hijo de genoveses —Podestá—, otros músicos tanto italianos como argentinos, varios de los cuales se destacaron posteriormente en la industria del tango y muchos aficionados, entre ellos un niño de catorce años —Luchini—. En la abundante y afectuosa correspondencia con ellos, así como en las dedicatorias publicadas junto a las piezas, se evidencia la relevancia adjudicada a las relaciones sociales, uno de los más importantes capitales de la comunidad inmigrante.

Más allá de su naturalizado y sutil bilingüismo, no hay en ningún momento una identificación de la revista con la cultura extranjera. El único fragmento donde se encara el asunto de la identidad nacional es el siguiente:

el mejoramiento (...) consiste en (...) agregar a ciertas piezas el acompañamiento para guitarra, que principiará el 15 de Febrero del corriente año; creemos que numerosas serán las personas que entiendan la utilidad de nuestra innovación (sic), la guitarra siendo en nuestras lejanas provincias el instrumentos más apreciado de nuestros milongueros; también para ellos de tanto en tanto publicaremos algún canto de estilo y moderno.⁶⁰

57 *Ibid.*, 200.

58 *Armonía* II, nro. 14 (15 de mayo, 1905).

59 *Armonía* II, nro. 12 (15 de abril, 1905).

60 *Armonía* II, nro. 11 (1 de abril, 1905).

Resulta interesante que la única referencia a la nación —“nuestras lejanas provincias”— se haga en función de la incorporación de arreglos para guitarra, enfatizando la identificación del instrumento con el área rural y la milonga, especie rioplatense. Por otro lado, la editorial de *Armonía* asume en esta cita un posicionamiento muy curioso respecto a la identidad criolla, ya que si bien no se incluye entre *los milongueros* y *guitarreros*, asume frente a ellos, mediante el uso del pronombre posesivo en primera persona, una postura que puede ser entendida como paternalista.

Elección del repertorio

Como puede observarse en el listado, el repertorio representado en *Armonía* es, a grandes rasgos, el de moda en el periodo estudiado. Sin embargo, a partir de compararlo con otros catálogos comerciales disponibles, podemos llegar a la conclusión de que hay un importante recorte. Otros géneros, permeables a la ejecución amateur, que no están presentes son: los folclóricos argentinos, otras danzas de origen americano —*foxtrot*, *two steps*, habanera, *shimmy*—, piezas románticas sencillas como nocturnos y estudios, o canciones de cualquier origen —incluso italianas—. Es por esto que considero deliberada la inclinación por las danzas europeas, el tango y los fragmentos de ópera y sainete por ser todos estos espacios compartidos entre la comunidad italiana y la argentina, sobre los cuales es plausible montar un programa de acercamiento cultural.

La deslegitimación que sufrieron estos géneros en otros medios no encuentra su correlato en la revista, desde donde son definidos como “canto de estilo y moderno” o “piezas de concierto, bailes selectos y estudios”. Esto denota una diferente relación con los géneros populares que la planteada históricamente desde Argentina, no *distanciada*.⁶¹ En los tangos publicados no hay rastros de conflicto social alguno, de hecho, uno de ellos fue compuesto por Tornquist, miembro de la clase criolla. Resulta evidente su popularidad creciente, ya que los editores solicitan constantemente nuevos tangos y hasta organizan un concurso con ese fin.

El mandolín en la cultura porteña

El mandolín, en su versión napolitana, atravesaba en este período su época de oro a nivel global. El instrumento melódico de cuatro cuerdas dobles y trastes era ideal para la ejecución amateur. En Argentina estaba enormemente difundido incluso en am-

61 Véase Plesch, “La lógica sonora”.

bientes rurales. Tal era su popularidad que la histórica Casa Nuñez de guitarras había cambiado su nombre a “Casa de guitarras y mandolines” en 1903. Junto a aquellas, era el instrumento más económico y más vendido. Comúnmente, se promocionaba junto a academias, libros de método o accesorios transpositores. Abundan en la prensa de la época referencias a arreglos para mandolín de distintas piezas. Figuraba también en las primeras grabaciones comercializadas en Buenos Aires, como solista o como parte de alguna rondalla, conjunto que en Argentina se formaba comúnmente con mandolines, además de las tradicionales bandurrias españolas. Fue el primer instrumento de músicos tan disímiles como Floro Ugarte⁶² y Andrés Chazarreta.⁶³ A pesar de todo esto, hoy en día no hay presencia de este instrumento en la música popular argentina, mientras que sí es común en otros países, incluso latinoamericanos.

La importancia que tenía el mandolín para la comunidad italiana de Buenos Aires quedó materializada en la creación de Il Primo Circolo Mandolinistico Italiano en 1895, el cual contaba con 355 miembros en 1907.⁶⁴ Los círculos eran espacios de pertenencia donde se buscaba entretenimiento además de un punto de encuentro y negocios, muy importantes para la conservación de lazos con Italia.⁶⁵ En este caso, el encuentro se propiciaba alrededor de conciertos donde el mandolín tenía un lugar central. Su fundador, Enrique Henry, organizaba representaciones de dramas musicales y pequeños conciertos de compositores italianos contemporáneos.⁶⁶ Desde 1912 y al menos hasta 1923, editaron una revista íntegramente en italiano, donde informaban cuestiones administrativas y comerciales del círculo y describían los divertimentos que ofrecían. Formaron parte de la organización de eventos como la bienvenida y despedida de Puccini en su visita a Buenos Aires en 1905.⁶⁷ Por otro lado, alquilaron su salón sobre la calle Corrientes para sucesos tan relevantes como el I Congreso extraordinario del Partido Socialista Internacional en diciembre de 1920.⁶⁸

62 Roberto Espinosa, “Floro Ugarte: la música, el arte que más se acerca a Dios”, *La gaceta*, 27 de junio, 2018, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/775454/espectaculos/floro-ugarte-musica-arte-mas-se-acerca-dios.html>.

63 Karina Micheletto, “Mucho más que ‘el patriarca’”, *Página 12*, 24 de abril, 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-17728-2010-04-24.html>

64 Giuseppe Parisi, “Quadro statistico delle istituzioni italiane nella Repubblica Argentina”, en *Storia degli italiani nell'Argentina* (Roma: Enrico Voghera, 1907): 8.

65 Weber, “Modelos de interacción”.

66 *Rivista del Primo Circolo Mandolinistico* (marzo, noviembre y diciembre 1922; enero 1923). Archivo personal.

67 José Luis Sáenz, “Puccini en tranvía por Buenos Aires”, *La Nación*, 6 de julio, 2005, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/puccini-en-tranvia-por-buenos-aires-nid718838/>

68 Hernán Camarero, “El comunismo argentino y sus primeras relaciones con la revolución rusa y la komintern: militancias locales, emigrados rusos y emisarios”, *Historia Mexicana* 72, nro. 3 (2023): 1457-1507.



Fig. n° 1: Fragmento de tapa de *Armonía* II, nro. 12 (abril, 1905)

Contrastantemente, las referencias a este instrumento en la prensa vernácula suelen presentarlo asociado a la impureza física y moral. Un ejemplo paradigmático lo podemos encontrar en el relato “Mi primer pecado” de Emilio Ortiz Grognet, publicado en 1902,⁶⁹ que escenifica el enfrentamiento entre un criollo y un gringo al modo del *Martín Fierro*. El protagonista es un niño de ocho años “admirador de los Moreira, los Hormigas Negra, los Cuello y los Luna”. Se encontraba en un almacén cuando se acercaron otros dos niños, italianos, con un mandolín y un violín, quienes le producen gran desagrado por su aspecto haraposo. El protagonista confiesa con arrepentimiento que terminó golpeando y rompiendo el instrumento de uno de los hermanos por no querer este, con evidente avaricia, compartirlo. El enojo se intensifica porque el niño extranjero no pudo comprender la inicial y más inocente propuesta de duelo: “ese criollismo de la rayada”. Concluye el personaje con una honda reflexión: “Hoy, cuando han pasado en la calle junto a mí esos dos pálidos muchachos que llevaban bajo el brazo sendos mandolines (...) he sentido el hondo rasguño del dolor y la tristeza”. El cuento puede interpretarse como un intento de minimizar y satirizar la cultura musical italiana, uno de los más grandes capitales de la comunidad, simbolizada en el mandolín. En el análisis de Kailuweit vimos cómo, trece años después, desde cierto punto de vista, este instrumento y, por lo tanto, los italianos en cuanto músicos, habrían perdido su prestigio en la sociedad. Otra vía que traza este análisis es la

69 Emilio Ortiz Grognet, “Mi primer pecado”, *Caras y caretas*, nro. 197 (12 de julio, 1902), 29.

comparación entre el mandolín y la guitarra, como símbolos de la aculturación fallida o exitosa. Estos instrumentos podrían simbolizar, en este contexto de fuerte debate identitario, un paralelismo entre las culturas de ambos países. Complementando esta idea, en el Instituto Iberoamericano de Berlín se conserva un cancionero del payador Gabino Ezeiza, impreso en Italia, ilustrado con una intérprete de mandolín en un paisaje rural [Fig. n° 2].⁷⁰



Fig n° 2: Gabino Ezeiza, *Colección de canciones del payador argentino*, ed. por Sansón Carrasco (Buenos Aires, Milán: N. Tommasi)⁷¹

Teniendo en cuenta lo anterior, la propuesta de *Armonía* de distribuir arreglos y fomentar composiciones para mandolín plantea una referencia ineludible a la cultura

⁷⁰ Véase Prieto, *El discurso criollista*.

⁷¹ Colección del Instituto Iberoamericano de Berlín, disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835982467/1/LOG_0000/

italiana. Al sumar posteriormente partes para guitarra se propone un acercamiento entre esta cultura y la argentina, como se evidencia en la referencia a *nuestros milongueros* al presentar la adición. La invención de este orgánico, destinado al ámbito doméstico, modela el encuentro cultural de un modo particular. El mandolín, instrumento al que se reservan las melodías principales y cuya imagen se utiliza profusamente en la decoración de la revista [Fig. n° 1] detenta un lugar central. A éste se subordina posteriormente la guitarra, limitada al acompañamiento. Los géneros musicales elegidos, internalizados en las culturas musicales de ambas regiones, facilitan este encuentro.

Dos facetas en la carrera de Cimaglia en Buenos Aires

Próspero Cimaglia [Fig. n° 3] fue un músico italo-argentino, mandolinista y docente, que cobró relevancia en la escena porteña especialmente como compositor de tangos. Sus composiciones aparecen tempranamente en las grabaciones de la Victor Argentine Orchestra en Estados Unidos de 1906, así como en las del matrimonio Gobbi con la banda de París para Gath & Chaves, en 1909. Posteriormente grabó sus propias composiciones en el estudio porteño de Columbia en 1912 y 1913 como solista de mandolín o con su grupo Rondalla Terceto Cimaglia junto a dos músicos llamados Iruleo y Lépre. En este año también se grabó al menos uno de sus tangos por la Banda de Pathé y al menos cinco por la Rondalla del Gaucho Relámpago —discos ERA—. Para discos Odeón nacional grabó obras suyas la orquesta de Canaro —1928— y la American Jazz Band del sello —1924—. Formó también un sexteto de mandolinas [Fig. n° 4] junto a los músicos Antonio Cospito, Eugenio La Vía, Palmerino Vitello, De María⁷² y Francisco Pisapia (piano), según se puede apreciar en una fotografía no fechada perteneciente al archivo Caras y Caretas del Archivo General de la Nación. Según una biografía del hijo de Antonio publicada en internet,⁷³ tanto él como Cimaglia se desempeñaban como mandolinistas en el Teatro Colón interpretando “la música de fondo en determinadas partes de una ópera”. Por otro lado, fue el director de la Primera Academia de mandolín, violín y solfeo en Viamonte 1750 al momento de publicación de *Armonía*, luego con sede en Charcas 1986;⁷⁴ fue reconocido en el artículo de Juan José de Soiza Reilly (1880-1959), “La música en Buenos Aires de 1932”

72 Nombre ilegible.

73 ncospito, “Biografía de René Rodolfo Cospito”, *Biografías 10*, publicado el 13 de enero de 2012, último acceso 11 de abril de 2024, <https://www.biografias10.com/e/rene-rodolfo-cospito/>

74 Novati, *Antología*.

de *Caras y Caretas*,⁷⁵ como uno de los profesores ilustres de principios de siglo junto a nombres como Alberto Williams, Julián Aguirre y Héctor Panizza.



Fig. n° 3: Próspero Cimaglia (Archivo General de la Nación)

Cimaglia habría llegado al puerto de Buenos Aires el 4 de enero de 1897 a la edad de veinte años, procedente del puerto de Génova en el navío *Perseo*; profesión declarada *bracciante* —obrero—. Según recuerda Julio de Caro, habría estudiado luego música en Buenos Aires en el conservatorio de su padre —italiano—. ⁷⁶ Aparentemente, entendió la música como una cuestión familiar. No solo su hija Lía fue una importante compositora y muy célebre pianista de repertorio nacional, también otra

⁷⁵ Juan José Soiza Reilly, “La música en Buenos Aires a través de sus grandes maestros”, *Caras y caretas*, nro. 1783 (3 de diciembre, 1932), 28.

⁷⁶ Julio De Caro, *El tango de mis recuerdos, su evolución en la historia* (Buenos Aires: Centurión, 1964).

de sus hijas, Rosa María, fue profesora de música, sucediéndolo en su cargo cuando él falleció.⁷⁷ Su mujer, Rosa Pomato, compuso al menos dos piezas publicadas en *Armonía*.

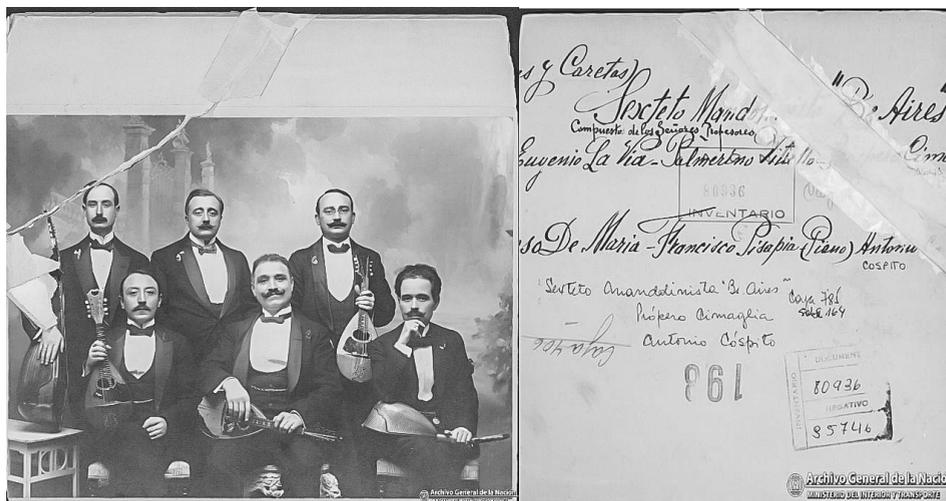


Fig. n° 4: Sexteto Mandolinista "Buenos Aires": Antonio Cospito, Eugenio La Vía, Palmerino Vitello, De María, Francisco Pisapia y Próspero Cimaglia —a la derecha de la fotografía— (Archivo General de la Nación)

En un primer momento de su carrera, se dedicó al repertorio romántico como concertista de mandolín. En 1901 organizó junto a Eduardo Amigó y alumnas suyas un concierto donde se interpretaron obras de Beethoven y Gounod;⁷⁸ luego otro en la redacción de *Caras y Caretas* en el que interpretó obras propias tituladas *Estudio*, *Inspiración* (sonata moderna), *Coro* y *plegaria*, etc. Resulta muy curiosa la forma en que la prensa se refirió al intérprete en esa oportunidad:

Las aficiones musicales del público bonaerense sostenidas y aumentadas siempre por la apertura de nuevos conservatorios, por las series de conciertos que periódicamente se celebran y por la casi no interrumpida representación de óperas, han incitado a visitarnos y a radicarse entre nosotros a distinguidos profesores y ejecutantes que forman hoy una verdadera colonia artística en nuestra capital. Al número de los aludidos pertenece el notable mandolinista, profesor Próspero Cimaglia.⁷⁹

⁷⁷ Consejo Nacional de Educación, *El monitor de la educación común*, (Buenos Aires: CNE, 1933): 725.

⁷⁸ "El concierto Amigó", *Caras y caretas*, nro. 165 (30 de noviembre, 1901), 30.

⁷⁹ "Un concertista de mandolín", *Caras y caretas*, nro. 145 (9 de julio, 1901), 39.

Podemos ver en la cita cómo se construyó un relato alrededor de Cimaglia en el que es presentado como un extranjero residente que realiza su actividad musical en Buenos Aires por elección, alejándose de esta manera de las estigmatizaciones que sufrían los inmigrantes. La capitalización del prestigio musical italiano, emprendida por la *italianità* como programa cultural, pudo funcionar en este caso como una herramienta de validación para un artista inmigrante en una sociedad que comenzaba a serle hostil. En los años posteriores, y a partir de la publicación de *Armonía*, tanto la música académica como el mandolín abandonaron el foco en la carrera de Cimaglia. Continuó, por otro lado, componiendo tangos y otras danzas populares, algunos de clara inspiración criollista como “Lamento gaucho” o “Añoranza campera”.⁸⁰ También contribuyó al repertorio escolar componiendo la música de un “Canto a Mariano Moreno”.⁸¹

Conclusión y discusión

La revista *Armonía* fue un proyecto colectivo orientado a construir una comunidad de músicos a lo largo del territorio argentino. Se inserta en el nacimiento de la cultura de masas y de la industria musical y representa por lo tanto un valioso testimonio de los comienzos de la música comercial en el país. Si bien el proyecto guarda relación con la estética criollista, que era hegemónica, y se dirige a un público heterogéneo, la influencia del programa cultural italiano tiene una importancia capital. El discurso y curaduría editorial están atravesados por dos pilares de este programa: la música como intervención civilizatoria de los italianos en Argentina y la transversalidad social. El mandolín, instrumento al que se dedica esta publicación, funciona de esta manera como un símbolo de la primacía italiana en lo musical, al que la criolla guitarra se subordina como acompañamiento. Los géneros representados, incluyendo el tango criollo, forman parte de un programa de acercamiento cultural sobre elementos comunes. Si entendemos el funcionamiento de la reacción nacionalista antes descrita como el establecimiento y resolución de distintas dicotomías —campo/ciudad, alto/bajo, nativo/extranjero— la estrategia de un dispositivo como *Armonía* tiende a la neutralización de dichas dicotomías. Las problemáticas que atraviesan la publicación —como la masividad y posterior desaparición del mandolín en la música popular argentina, las polémicas en torno a las danzas de salón y los orígenes del

80 “Prospero Cimaglia”, Búsqueda de Obras y Autores, SADAIC, último acceso 18 de mayo de 2024, <https://www.sadaic.org.ar>.

81 “Los libros”, *Caras y caretas*, nro. 198 (17 de octubre, 1921), 12.

tango o el progresivo desarraigo en la carrera de Cimaglia— testifican el resultado de los conflictos identitarios estudiados: una efectiva exclusión de valores culturales italianos en la identidad argentina a partir de la hegemonización del discurso criollista. Resulta imperante, para continuar con la investigación, avanzar sobre el análisis musical de las partituras presentes en el archivo.

Bibliografía

- Bates, Héctor y Jorge Luis Bates. *La historia del tango: Sus autores*. Buenos Aires: Tall. Graf. de la Cia. General Fabril Financiera, 1936.
- Binda, Enrique. *Los primeros 25 años de la fonografía argentina (1902-1926)*. Buenos Aires: el autor, 2019. Disponible en https://www.academia.edu/64915861/Los_primeros_25_a%C3%B1os_de_la_fonograf%C3%ADa_argentina_1902_1926_por_Enrique_Binda. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- . *Discografía de la rondalla del Gaucho Relámpago 1911-14*. Buenos Aires: el autor, 2021. Disponible en https://www.academia.edu/64114264/Discograf%C3%ADa_de_la_Rondalla_del_Gaucho_Rel%C3%A1mpago_1911_14_por_Enrique_Binda. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Binda, Enrique y Hugo Lamas. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Abrazos, 1998.
- Camarero, Hernán. “El comunismo argentino y sus primeras relaciones con la revolución rusa y la komintern: militancias locales, emigrados rusos y emisarios”. *Historia Mexicana* 72, nro. 3 (2023): 1457-1507. Disponible en: <https://doi.org/10.24201/hm.v72i3.4586>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- Cassinelli, Roberto y Raúl Outeda. *Anuario del Tango*. Buenos Aires: El Corregidor, 1998.
- Cerletti, Adriana. “Tras la huellas del ‘Patriarca’: La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams”. *Revista Argentina de Musicología*, nro. 15-16 (2014-2015): 321-338. Disponible en: <https://ojs.aa-musicologia.ar/index.php/ram/article/view/63/67>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Cetrangolo, Aníbal. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

- Chicote, Gloria. "De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos". *Anales de Literatura Hispanoamericana* nro. 42 (2013): 19-34.
- Chindemi, Julia y Pablo Vila. "La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango". *ArtCultura* 19, nro. 34 (2017): 9-26. Disponible en: <https://works.swarthmore.edu/fac-spanish/118>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- De Caro, Julio. *El tango de mis recuerdos, su evolución en la historia*. Buenos Aires: Centurión, 1964.
- Delgado, Verónica. "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas". En *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, editado por Verónica Delgado, Alejandra Maihle y Geraldine Rogers, 11-25. La Plata: UNLP, 2014.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.
- . *Guía de revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.
- Ferrer, Horacio. *El libro del Tango*. Buenos Aires: Galerna, 1977.
- García Muñoz, Carmen. "Apuntes para una historia de la música argentina". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nro. 7 (1986). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=apuntes-historia-musica-argentina>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- . "Materiales para un historia de la música argentina: las revistas musicales: *Bibelot*". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, nro. 9 (1988): 131-136. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/927>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Irurzun, María Josefina. "Recursos para una historia de las culturas musicales: la revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1914-1926)". *El oído pensante* 8, nro. 2 (2021): 65-86. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8038>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Kailuweit, Rolf. "Músicos italianos en el sainete criollo". En *Italian Migration and Urban Music Culture in Latin America*, editado por Nils Grosch y Rolf Kailuweit, 99-116. Nueva York: Waxmann, 2015.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 1988.
- Lynch Ventura. *Cancionero bonaerense*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1925.

- Mansilla, Silvina. "El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al nacionalismo musical argentino: los escritos publicados en la revista *Tárrega*". *Huellas*, nro. 7 (2010): 67-74. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/3282>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- . "Música y prensa periódica en la Argentina". *Revista Espacios de crítica y producción*, nro. 41 (2009): 51-56.
- Novati, Jorge, comp. *Antología del Tango Rioplatense (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto de Musicología Carlos Vega, 1980.
- Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello. *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976.
- Plesch, Melanie. *Boletín musical, 1837*. Buenos Aires: Asociación Amigos Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene", 2006.
- . "La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En *Los caminos de la música, Europa y Argentina*, editado por A.A.V.V. San Salvador de Jujuy: EdiUnju, 2008.
- . "Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino". *Acta Musicologica* 86, nro. 2 (2014), 217-248.
- Polemán, Carlos. "La piedra del escándalo de Martín Coronado". *Revista de la Universidad de La Plata*, no. 27 (1980), 79-97. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/130652>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Prat, Domingo. *Diccionario de Guitarristas Biográfico - Bibliográfico - Histórico - Crítico, de Guitarras (Instrumentos Afines), Guitarristas (Profesores - Compositores - Concertistas - Laudistas - Amateurs), Guitarreros (Luthiers), Danzas y Cantos*. Buenos Aires: Casa Romero Fernández, 1934.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.
- Schäffauer, Markus Klaus. "Un idioma del diablo: La oralidad en el género chico criollo". En *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, editado por Walter B. Berg y Markus K. Schäffauer, 137-175. Tübingen: Narr, 1999.
- Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2016. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/libros/origenes-tango-argentino-vega.pdf>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Veniard, Juan María. "Apéndice 4: Editores de música de tango". En *Antología del Tango Rioplatense*, dirigido por Jorge Novati, 219-220. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1980.

- “La mazurca y la ‘ranchera’ en Buenos Aires, ciudad y campaña”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, nro. 28 (2014): 277-279. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1026>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- *Música de salón: según documentos conservados en la República Argentina*. Buenos Aires: Educa, 2022.
- Weber, José Ignacio. “Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)”. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Weber, José Ignacio y Hugo Rafael Mancuso. “Propuesta culturológica para el estudio de la inmigración italiana en Buenos Aires (1880-1910)”. *AdVersus* 14, nro. 32 (2017): 50-88. Disponible en: <http://www.adversus.org/indice/nro-33/articulos/XIV-33-01%20.pdf>. Último acceso: 18 de marzo de 2024.
- Wolkowicz, Vera. “En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1936)”. *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 33-44. Madrid: Sociedad española de musicología, 2018.
- *Música de América: Estudio preliminar y edición crítica*. Buenos Aires: Teseo, Biblioteca Nacional, 2012.