

# JUAN CARLOS PAZ. ANARQUISMO Y VANGUARDIA MUSICAL EN LOS AÑOS VEINTE<sup>1</sup>

Camila Juárez

Este artículo se ocupa de los escritos tempranos de Juan Carlos Paz, atendiendo especialmente las resonancias y coincidencias que pueden encontrarse allí. En este sentido, es útil considerar esos encuentros lejanos que Nietzsche anunciaba en el pacto que establecía con sus lectores futuros.

Una preocupación genuina por el lenguaje musical, un cierto desprecio por los espejismos que fascinan a los siempre dispuestos a adorar a magos engeguedores, parece reunir sus escritos. Pero también, cierto aire de espíritu libre que sólo se gana con la mirada atravesada de una sospecha radical respecto de lo que nos rodea.

Este trabajo recorrerá las intervenciones de Juan Carlos Paz en el *Suplemento Semanal* del diario anarquista *La Protesta* de los años veinte tratando de trazar un encuentro posible con el pensamiento del último Nietzsche, aquel de *El caso Wagner*.

## I

Basta observar cómo describe a su amigo y colega Atalaya –Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932) – para comprender el lugar que el propio Paz piensa para sí mismo:

---

1. Este artículo es el resultado de una investigación realizada en el marco del Proyecto UBACYT F 615, “*Las revistas de arte y las vanguardias argentinas de las décadas del 20 y del 30: arte y anarquismo*”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires durante 2003. El equipo estuvo conformado por Omar Corrado (director), Patricia Artundo y Camila Juárez. Agradezco los comentarios de Omar Corrado para este artículo.

En la Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, faltó casi siempre un crítico de arte que se jugara por una causa; pero de esto no hay que extrañarse, ya que las excepciones lo han sido en grado superlativo. Salvo los dos o tres nombres que todos conocemos, existieron y existen opinadores amables y dispensadores de elogios, decididos practicantes del principio vernáculo del ‘notemetás’, mas no espíritus libres que se jugasen plenamente, desde sus respectivos ángulos personales, formación y preferencias. Atalaya fue una primera y virtual excepción, ya que se inició en su labor crítica combativa, como un auténtico defensor y promotor de las tendencias de nuevo cuño en las artes plásticas.<sup>2</sup>

Con este texto conmemorativo, Paz señala el ideal intransigente que él mismo encarnó hasta el final de su vida y con el cual relaciona la tarea del artista crítico en la sociedad. Convencido de ser una de las figuras fundamentales que instalarían la ruptura conseguida por el arte de vanguardia en la Argentina, ya a comienzos de los años veinte el compositor se vincula con personalidades del ambiente literario y artístico, especialmente con un grupo de claras referencias anarquistas liderado por Atalaya<sup>3</sup>. La enorme importancia de este último en un campo intelectual en formación, consiste en haber sido el promotor de distintas publicaciones cuyo eje central se sintetiza en la tensión entre el arte de vanguardia y el pensamiento anarquista. Esta tensión se deja ver tanto en las disputas con otros pensadores de izquierda<sup>4</sup> como en la convergencia –con la revista *Martín Fierro* y el grupo de Florida<sup>5</sup>– en la selección de artistas de vanguardia; incluso en la dificultad de Atalaya para adaptarse a la estructura rígida del pensamiento doctrinario que lo lleva, a pesar de su clara inclinación por el ideario ácrata, a romper relaciones con el diario *La Protesta* en el año 1926.

---

2. J. C. Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias I)*, Buenos Aires, de La Flor, 1972, pp. 118-119.

3. Algunos de los nombres que pasaron por las publicaciones del grupo de artistas e intelectuales, además de los mencionados Juan Carlos Paz y Atalaya fueron Carlos Giambiagi, Juan A. Ballester Peña, el escultor Luis Falcini y Álvaro Yunque, entre muchos otros.

4. Me refiero al grupo Boedo, que se expresa a través de la editorial Claridad y de revistas como *Extrema Izquierda*, *Los Pensadores* y *Claridad* entre otras, y cuyo interés está enfocado en un tipo de literatura que toma en cuenta las expectativas revolucionarias de la época.

5. Vinculado a la renovación expresiva de la vanguardia europea.

Las primeras notas críticas de Paz aparecen en publicaciones relacionadas con el pensamiento anarquista tales como *Acción de Arte* (1920-1922), el *Suplemento Semanal de La Protesta* (1922-1926) y la revista *La Campana de Palo* tanto en su primera (1925) como en su segunda (1926-1927) época<sup>6</sup>. En estas ediciones puede observarse una vez más el estilo inconformista y agresivo del grupo, sus alegatos contra el “arte nacional”, su promoción de las nuevas tendencias artísticas, su relación con la vanguardia, tanto argentina como internacional y su filiación con los ideales del anarquismo<sup>7</sup>. A su vez, la actitud de reacción militante contra lo establecido –puesta en práctica por muchos de los integrantes del grupo de Atalaya– se puede advertir claramente en la siguiente afirmación de Juan Carlos Paz sobre sí mismo:

Pero nació con marcada inclinación al disconformismo, a la independencia, a la contra, y –lo que es peor para los intereses de cada cual–, a la autenticidad. De esta manera no quedaba otra que ignorar la política artística habitual. Pero la independencia, y la libertad de criterio que es su secuela obligada (...), son un lujo extremado en la sociedad (...)– 1942,...60,...70,...<sup>8</sup>

En este sentido, el compositor puso especial atención en la tarea de salvaguardar una “opinión propia” que, unida a la constante búsqueda de “soledad”<sup>9</sup>, propició la lectura personal y a la vez provocativa del medio cultural y musical en el cual actuó. Autodidacta y ermitaño, quiso ser recordado a través de su “amistad con pintores y escultores;

---

6. Cfr. O. Corrado, *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.

7. El criterio de Carlos Giambiagi, extensible al grupo de intelectuales al cual nos estamos refiriendo, queda plasmado en una carta dirigida a Atalaya: “(...) somos anarquistas, en ese sentido de críticos agudos de esperanza y fe en el porvenir. Como críticos escépticos en toda esa serie de iniciativas que atañen a cuestiones transitorias; y místicos por la fuerza de nuestra fe en lo que ha de venir”. C. Giambiagi, “Carta a Atalaya” en: *Reflexiones de un pintor*, Buenos Aires, Stilcograf, 1972, p. 212 (citado por P. Artundo, *Atalaya, actuar desde el arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, p. 32).

8. J. C. Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias II)*, Buenos Aires, de La Flor, 1972, p. 29.

9. Al respecto, Paz comenta en *Memorias I*: “(...) Y respecto a un orden general, formativo, Nietzsche, Ibsen, Whitman, Thoreau, contribuyeron en gran parte, a fijarme mi línea de conducta y reacciones y actitudes derivadas. Ellos me enseñaron que la soledad puede ser poblada con lo mejor, lo más fuerte y lo más auténtico de la personalidad; y entre muchas otras cosas, me confirmaron en la idea de que el vitalismo, o sea la propia actitud existencial, es más efectiva que todos los principios y los fines conocidos y acreditados.”, J. C. Paz, *Alturas...*, ed. cit., p. 156.

esporádicamente, con músicos”<sup>10</sup>, a la vez que se pensó a sí mismo como un “desarraigado”, hijo de padre español que pertenecía asimismo a “tres generaciones sucesivas de desarraigados”<sup>11</sup>.

Por todo lo expuesto hasta aquí, analizaremos algunas de las intervenciones críticas del compositor argentino Juan Carlos Paz, particularmente aquellas que permiten abordar su gesto crítico desde el modelo que Nietzsche desarrolla en sus textos contra Wagner. Para esto, se hará hincapié en su producción crítica dentro del *Suplemento Semanal* del periódico *La Protesta*, publicación cuya presencia en general se encuentra desdibujada –en parte debido a su estricta pertenencia partidaria– para la constelación de revistas artístico-culturales independientes llevadas adelante tanto por el grupo liderado por Atalaya como por otros grupos de intelectuales<sup>12</sup> en esta misma década.

\*\*\*

Los años veinte son vistos por sus propios protagonistas como los años dorados de ebullición y florecimiento de una sociedad en pleno desarrollo, siendo Buenos Aires en particular la representación de una gran metrópoli dispuesta a recibir el influjo de la cultura internacional. En este contexto, gracias a la solidificación de la formación institucional del campo artístico y, por ende, a una mayor circulación de objetos, personas e ideas, comienzan a producirse visitas de intelectuales, artistas y directores extranjeros, vínculos entre éstos y los artistas locales –que generan un mayor conocimiento de las nuevas tendencias– y la fundación de nuevas instituciones que propician el desarrollo artístico<sup>13</sup>.

Antes de fijar nuestra atención en los grandes cambios acontecidos en Buenos Aires a partir de los años veinte, es necesario retrotraernos

---

10. *Ibid.*, p. 150.

11. Palabras de Paz citadas por Pola Suárez Urtubey, quien señala que “en un reportaje de edición póstuma aparecido una semana después de su fallecimiento habló de sus padres, de su abuelo y de su bisabuelo por vía paterna, para arribar al problema de su desarraigo”. Ver P. Suárez Urtubey, “La creación musical en la generación del noventa”, *Historia General del Arte en la Argentina*, vol. 7, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 59-140.

12. Me refiero por ejemplo a emprendimientos como el de la revista *Martín Fierro* a partir del año 1924, *Claridad*, *Proa*, etc., o a los grupos antagónicos de “Florida” y “Boedo” y a los Artistas del Pueblo.

13. Cfr. J. C. Paz. *Memorias I. Alturas...*, ed. cit., pp. 141-143. En este fragmento Paz realiza un relato de la sucesión de los eventos más relevantes ocurridos en “La Edad de Oro de La Gran Aldea” (1920-1930).

a la primera década del siglo para poder comprender la complejidad del entorno en el cual se desarrolló la generación de Juan Carlos Paz. Así, ya desde 1880 en la Argentina se venía estableciendo una importante política de modernización unida a un proceso de apertura, no sin conflictos, hacia la inmigración europea. Tales condiciones, sumadas a la vivencia de los profundos cambios ocurridos en la fisonomía de la ciudad, provocaron en un amplio sector de la sociedad la necesidad de construir en el imaginario social una definición clara de la identidad argentina. En este sentido, la categoría aglutinante quedaría reservada al concepto de nación, siendo uno de los requisitos necesarios para la confección de las ideas nacionalistas el de crear una firme tradición y, junto a ella, los símbolos que la representarían; de aquí que se manifestara la recuperación del “gaucho”<sup>14</sup> como emblema de lo propio. Escritores como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, el “poeta de la patria”, se arrogaron la misión de salvar de la disolución a la sociedad e instrumentaron con éxito, a través de sus obras y opiniones, una ideología nacionalista, generando un amplio consenso.

Dentro del ámbito musical no tardaron en hacerse escuchar las voces representativas de la corriente nacionalista, y la selección de lo propio estuvo signada por el espacio rural de la pampa que, generalmente, se intentó plasmar en las obras de manera abstracta y distanciada<sup>15</sup>. En este sentido, el ideal de la generación musical del ochenta, liderada por el pensamiento del músico Alberto Williams<sup>16</sup>, fue recuperar la atmósfera nostálgica del campo y del gaucho pero con las herramientas técnicas del lenguaje musical proveniente de Euro-

---

14. Es interesante señalar aquí que la acepción “gaucho”, les había servido con anterioridad a los anarquistas para representar un elemento marginal dentro de la sociedad, un rebelde social que luchaba contra el sistema burgués. En este sentido, el término había sido tomado a principios del siglo xx para simbolizar el movimiento anarquista en el suplemento *Martín Fierro* (1904 -1905) del diario *La Protesta* dirigido por Alberto Ghirardo; término que ahora, ya entrados en el siglo xx, se resignificaba, representando a la “argentinidad”.

15. Cfr. M. Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, vol. 1, 1996, pp. 57-68.

16. Alberto Williams (1862-1952) es considerado el padre de la música argentina. Formado en París gracias al “Premio Europa” (1882), estudia en el Conservatorio Nacional de Música de París y con Cesar Franck, cuya influencia estética va a dominar el ámbito musical de la década del veinte en Buenos Aires. Ya de vuelta en Buenos Aires, crea ciclos de conciertos en El Ateneo (1892) y en la Biblioteca Nacional (1902-1905), y funda el Conservatorio de Buenos Aires (Conservatorio Williams) en 1893. Como compositor participa activamente del programa nacionalista argentino: una de sus obras más famosas es *El rancho abandonado* (1890), considerada el punto de partida del nacionalismo musical.

pa, fundamentalmente de París<sup>17</sup>. Las inquietudes nacionalistas son transmitidas a la generación subsiguiente de compositores –conformada por Carlos López Buchardo, Floro Ugarte, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito, Felipe Boero, entre otros–, que comienza a tener una activa participación institucional<sup>18</sup>. En este punto, es importante destacar que la construcción del imaginario social argentino de la época, estaba auxiliada también por la opinión de la prensa escrita. Por este motivo, es insoslayable la presencia del crítico musical Gastón Talamón, cuyas ideas vertidas en periódicos como *La Prensa* y *Nosotros* propiciaban el desarrollo de una música nacional con base en la tradición rural.

Planteadas estas situaciones, podemos decir que desde la segunda década del siglo xx el campo musical porteño puede ser leído bajo la lente de dos conceptos claves: la noción de nacionalismo por un lado, y el concepto de universalismo por el otro. Esta última vertiente cosmopolita se caracteriza por estar en sintonía con las nuevas tendencias desarrolladas por las vanguardias musicales europeas, por aspirar al cambio y renovación del lenguaje, y por rechazar de cuajo “aquel estado de inercia y de reacción”<sup>19</sup> nacionalista de la generación precedente a la de 1920. En ese aspecto, el mismo Paz resalta que una de las condiciones para el advenimiento de la postura universalista estuvo marcada por la presencia del músico Eduardo Fornarini en Buenos Aires, en las primeras décadas del siglo. Junto a Fornarini estudiaron José María y Juan José Castro, Luis Gianneo y Juan Carlos Paz<sup>20</sup> quienes,

---

17. Williams, en su escrito *Orígenes del arte musical argentino*, propone el uso de las formas tradicionales con recursos modernos franceses, señalando que “esos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez”. Citado en M. Plesch y G. Huseby, “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX” en: J. E. Burucúa (dir), *Nueva Historia Argentina*, vol. I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 254.

18. La nueva generación, conjuntamente con la de Williams y Aguirre, además de desarrollarse en el campo de la composición también lo hizo en el de la interpretación, dirección, pedagogía y crítica musical. Muchos de ellos fueron jurados de concursos, editaron sus obras o fundaron instituciones educativas y artísticas como la Sociedad Musical del Cuarteto en 1875, la Sociedad Nacional de Música (fundada en 1915 bajo el ejemplo de la Sociedad Nacional para la música francesa (1871) que posibilitó el ascenso de Francia en la primera mitad del siglo XX como espacio clave de la cultura mundial, propiciando el nacimiento de un movimiento nacionalista en Francia), etc.

19. J. C. Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 487.

20. Sin embargo, Omar Corrado señala que “Si bien Paz no alcanzó a estudiar con él, según lo manifiesta E. Schóo, (...) percibe la dirección en la que debe orientarse una educación musical seria y actualizada”. Cfr. O. Corrado, “Paz, Juan Carlos” en: E.

asumiendo un interés por el estudio serio de la música, se sumaron a la necesidad de renovación del lenguaje musical. De este modo,

Los que derivaron de las enseñanzas de Eduardo Fornarini, iniciaron la marcha hacia una conciencia de oficio partiendo de un sólido conocimiento técnico. Su punto de arranque fue la escuela francesa, (...) Franck y el criterio armónico personal de Debussy. Este trasplante, si bien heterogéneo, constituyó un punto de partida de indudable eficacia (...).<sup>21</sup>

Siguiendo esta perspectiva es importante marcar entonces que la tradición hegemónica dentro del ámbito musical de la década del veinte se asienta en el clasicismo romántico tardío de Cesar Franck. Por otro lado, el paradigma de lo nuevo en Buenos Aires se instituye a partir de la herencia de Stravinsky y de Debussy. De modo tal que la influencia de la Escuela de Viena, por ejemplo, no llega a este ámbito hasta ya entrada la década del treinta<sup>22</sup>.

Antes de abordar los artículos de *La protesta*, es interesante considerar el texto de presentación de la revista *Acción de Arte*, “periódico disconforme, portavoz del grupo de plásticos disidentes de la cofradía oficialista”<sup>23</sup>, ya que allí pueden advertirse el tipo de actitudes, registro y operaciones llevadas a cabo por el grupo en el cual participa Juan Carlos Paz. Su idea es tomar el diario como “tribuna” desde la cual expresarse libremente y sin tapujos, para “depurar el ambiente artístico”. En esta publicación, tanto como en las que vendrán posteriormente, uno de los tópicos más usuales es la crítica a las instituciones e ideas artísticas oficiales, al “sistema del arte”<sup>24</sup>, puesto que tales instituciones –premios, salones, comisiones, prensa, etc.– planteaban una línea normativa con base nacionalista para la actividad artística. Lo interesante de esta primera aproximación a la crítica por parte de Paz es que, en efecto, tal pauta de “acción” –registrada ya desde el título

---

Casares Rodicio (dir), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, p. 531.

21. J. C. Paz, *Introducción a la...*, ed. cit., p. 490.

22. El trabajo dodecafónico es entendido por Paz, por ejemplo, desde la conexión con Cesar Franck y su principio cíclico en el cual a partir de un material temático único se proyecta la idea de unidad de la serie. Es importante destacar aquí que la Escuela de Viena circula con anterioridad a Paz y mediante otros agentes. Cfr. O. Corrado, “Viena en Buenos Aires: la otra vanguardia” en: *Música y modernidad...*, ed. cit., pp. 255-284.

23. J. C. Paz, *Memorias 1, Alturas...*, ed. cit., p. 142.

24. Cfr. P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

de la publicación— seguiría manteniéndose como sello distintivo en sus escritos posteriores<sup>25</sup>.

El periódico *La Protesta*<sup>26</sup>, fundado en 1897 con el nombre *La Protesta Humana*, fue uno de los pilares de la proclama y desarrollo del movimiento anarquista en el país. Desde sus primeros tiempos se dirigió al sector trabajador, por ese entonces excluido de toda participación política, pero dispuesto a la adquisición de la “verdad libertaria”. Desde esa perspectiva, la editorial aspiraba a formar individuos en la valoración de la “libertad y la rebelión”, propiciando una toma de conciencia que despertara el anhelo de una “emancipación universal”. La activa participación del diario *La Protesta*, conjuntamente con la aparición de otras publicaciones libertarias significativas del momento como *El Rebelde* y *L’Avenir*, junto con *El Perseguido*, *El Oprimido* y *La Voz de la Mujer*, entre otros, contribuyó de manera significativa a la generalización del discurso anarquista en el ámbito político y social argentino de fines del siglo XIX. En este sentido, Juan Suriano en su libro *Anarquistas* se refiere a la importancia de la aparición de los medios gráficos para el desarrollo de la doctrina:

La prensa, y en particular los periódicos, cumplían con las funciones de organizar y aglutinar a los grupos y partidos políticos, difundir y fijar las ideologías, a la vez era un formidable medio para confrontar y polemizar las ideas con otros grupos y partidos.<sup>27</sup>

En el año 1922 el diario decide sacar a la luz su *Suplemento Semanal* que consumará cinco años de vida con un total de 255 números, publicados todos los lunes desde el 9 de enero de 1922 hasta el 27

---

25. Como ejemplo de tal recurrencia, tanto en el registro como en la concepción del “arte como acción”, podemos citar incluso una carta de Paz dirigida a su colega Honorio Siccardi, perteneciente al Grupo Renovación, fechada el 20 de julio de 1932: “Hemos comenzado bien y de ningún modo hay que ceder. Debemos contar con la energía y buena voluntad de todos, porque si este año, por imperdonables negligencias, fracasamos en nuestra acción *de arte*, perderemos quizás para siempre, como agrupación, el terreno que ahora vamos conquistando” (énfasis original). Citada en G. Scarabino, *El Grupo Renovación*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 1999, p. 90.

26. Cfr. D. Abad de Santillán, “*La Protesta*. Su historia, sus diversas fases y su significación en el movimiento anarquista de América del Sur” en: *Certamen Internacional de La Protesta en ocasión del 30 aniversario de su fundación: 1897 - 13 de junio - 1927*, Buenos Aires, Editorial La protesta, 1927, pp. 34-71.

27. J. Suriano, *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-1910*, Buenos Aires, Manantial, 2001, p. 180.



de diciembre de 1926<sup>28</sup>. Dicho semanario reproduce el estilo delineado por el diario, con ilustraciones, grabados, sueltos, sin anunciantes ni publicidad, conteniendo alrededor de ocho páginas, salvo los días 1° de mayo que se realizan ediciones especiales de hasta 18 carillas. El programa perseguido por la dirección del *Suplemento Semanal* se expone en su primer número y se centra en la idea de que el diario se encuentra subsumido en la problemática cotidiana de los gremios y las actividades inmediatas de los obreros, quedando la consigna anarquista a la sombra de tales noticias. En este momento el blanco de las críticas se sintetiza en la figura de los “bolcheviquis” (sic), y la propuesta es entonces la realización de propaganda doctrinaria a partir de una mirada internacional con el ideal de mantener despierta la “verdadera” conciencia del proletariado<sup>29</sup>.

Debido a que el anarquismo se presenta muchas veces como un compendio polifónico de ideas, es necesario precisar cuáles fueron los referentes, desde el ámbito de la reflexión estética, que impactaron en el ideario del suplemento al cual aludimos<sup>30</sup>. En este sentido podemos señalar que la figura dominante que surgía dentro de esta tendencia era, desde la línea literaria, la del escritor ruso León Tolstoi. Su visión populista y su descripción del ambiente trabajador y de la pobreza, junto con su resistencia al estado y a la violencia, fue tomada por el

---

28. A partir de esa fecha la publicación pasa a ser *Suplemento Quincenal*, adquiriendo un formato de revista con 32 páginas.

29. A continuación transcribo un fragmento del programa aludido: “(...) En estos momentos de confusión y de duda, frente a la propaganda oportunista y desorientadora de los políticos de la nueva escuela, se impone la afirmación de nuestras ideas. Además, ese sistema calumnioso empleado por los bolcheviques [sic] para ocultar la verdad de lo que pasa en Rusia, presentando a los anarquistas como bandidos y contrarrevolucionarios –buscando por esos medios el desprestigio de nuestras ideas y el término de nuestra influencia en el movimiento obrero–, nos obliga a mantener una interminable “guerrilla doctrinaria” con nuestros detractores (...).

El suplemento semanal de LA PROTESTA se ocupará de los problemas que más interesan al proletariado en estos momentos, dedicando especial atención al estudio de los acontecimientos sociales que se desarrollan en Rusia y reflejando esa inquietud universal que se mantiene en torno de ese enorme astro que camina hacia su ocaso. (...) [E]n lo sucesivo el diario puede dedicar más atención a esas cuestiones de actualidad relacionadas con el movimiento obrero y la propaganda anarquista en el país, dedicando las páginas del suplemento a aquellos problemas de orden internacional y de carácter puramente doctrinario. (...)” (“Nuestros Objetivos”, *Suplemento Semanal de La Protesta*, Buenos Aires, a. 1, n° 1, 9 de Enero de 1922, p 1).

30. Sobre este punto, Juan Suriano señala que “En efecto, por las mismas características del anarquismo (amplitud doctrinaria, falta de dirección, libertad de iniciativa) las disputas personales cruzaban constantemente el campo libertario”. Cfr. J. Suriano, *Anarquistas...*, ed. cit., p. 191.

pensamiento estético anarquista, que se apropió también de Nietzsche, particularmente del Nietzsche de *Así habló Zaratustra*, como artífice de la prédica sobre la rebelión y valoración de la libertad (combinada, y es importante destacarlo, con un modelo de afirmación individual antiolecionista)<sup>31</sup>. También son numerosas las publicaciones acerca de la definición del arte, su rol y función dentro de la sociedad, en contraposición con el concepto burgués del “arte por el arte”, rescatando lo que para ellos se establecía como el “verdadero arte”, capaz de conjugar los sentimientos humanos y, a su vez, de ser accesible a todos<sup>32</sup>.

El agregado de notas sobre arte recién se advierte con la presencia de Atalaya, convocado como editor del suplemento en el mes de mayo de 1922. A partir de su inclusión, se pone en práctica la idea de la expresión literaria como un arma de combate, a la vez que se critica la literatura rusa del momento por ser una escritura de panfletos, debido a la censura engendrada por la dictadura. Significativamente “Escuelas nuevas e innovaciones”<sup>33</sup> es el título de una de las primeras notas artísticas. Esta nota abre la intervención del grupo liderado por Atalaya<sup>34</sup> y deja constancia del conocimiento que el grupo tiene de las vanguardias europeas –imagistas rusos, dadaístas y futuristas–, muchas veces asociadas con la acción anarquista, fundamentalmente en lo que refiere a la destrucción del orden del sistema imperante. Ahora bien, pese a que la conexión con las nuevas tendencias estéticas no es un dato menor dentro de este contexto, paradójicamente este saber no se traduce en el tipo de producción literaria publicada por el suplemento. De este modo, el semanario tampoco escapa a esta clase de publicaciones programáticas en las cuales se privilegia el contenido

---

31. Otras figuras representativas del suplemento, y que muestran la amplitud de criterio que puede tomar la doctrina, van desde San Ambrosio hasta Martí, pasando por Zola, Barrett, Ibsen, Dostoievsky o Gorki. Existen también distintos artículos que rescatan la imagen de, entre otros, Romain Rolland, Anatole France, Victor Hugo, a la vez que se expone el eclecticismo propio del semanario en colaboraciones sobre ciencia, psicoanálisis y etnografía, por ejemplo.

32. Citamos algunos de los artículos publicados en el suplemento que adoptan esta perspectiva: C. Lemaire, “Rol social del artista”, n° 26, 10 de julio de 1922, pp. 3 y 4; E. Carriere, “Arte y vida”, n° 27, 17 de julio de 1922, p. 1; en el artículo “De Tolstói” (n° 43, 13 de noviembre de 1922, p. 9) se cita el texto *¿Qué es el arte?* de Tolstói; Á. Yunque, “El cultivo de la metáfora”, n° 44, 20 de noviembre de 1922, p. 6; E. Reclus, “El arte y el pueblo”, n° 247, 1° de noviembre de 1926; entre otros.

33. Sin firma, *Suplemento Semanal de La Protesta.*, 29 de mayo de 1922, a. 1, n° 19, p. 5.

34. P. Artundo señala que la primera colaboración de Atalaya en el *Suplemento* ocurre en el n° 17, 8 de mayo de 1922. Cfr. P. Artundo, *Atalaya...*, ed. cit., p. 31.

y la información —en este caso la demanda de modificar el orden social— a expensas de la forma de la obra poética.

Justamente este conflicto va a ser el que tensiona y destruya la relación entre la línea seguida por la dirección del periódico *La Protesta* y Atalaya, en octubre de 1926<sup>35</sup>. Con este quiebre, lo que había intentado ser un maridaje “institucional” entre anarquismo doctrinario y vanguardia estética quedaba formalmente fracturado. Al respecto Patricia Artundo relata que

Entre sus camaradas anarquistas finalmente había vencido la idea que, desde un punto de vista práctico, el arte carecía de valor revolucionario: ellos desconfiaban de la importancia que él podía revestir para el proletariado urbano en función de su adoctrinamiento.<sup>36</sup>

## II

La producción de notas musicales en el suplemento es un tema menor desde un punto de vista cuantitativo, pues en los casi cinco años de existencia del suplemento, se escriben un total de 15 notas específicamente musicales. Las cuatro primeras pertenecen a Juan Carlos Paz, y abren la sección musical en octubre de 1922, cinco meses después de que Atalaya tomara las riendas del proyecto editorial.

Las notas de Paz en el *Suplemento Semanal* son de dos tipos: por un lado están las que intentan plantear un canon musical, presentando —por ejemplo— una nota biográfica sobre Cesar Franck, como agente tanto de claridad como de emoción en la música. Por otro, hay

---

35. Aquí podemos ver claramente el posicionamiento del grupo de Atalaya en una “tercera vía” entre la vanguardia estética y la doctrina social. Beatriz Sarlo señala que la vanguardia “produce un público, articulándolo alrededor de la consigna sobre ‘lo nuevo’. En este aspecto es radical y optimista. No participa de la esperanza social de los humanitaristas ni de la izquierda (...). La izquierda hipotetiza un público al que es preciso educar, como lo hace *Claridad* o el Teatro del Pueblo de Barletta. O adivina un público que debe convertirse en lector a partir de sus determinaciones sociales (...). Por eso, la vanguardia de los veinte no es pedagógica: más que educar, muestra, se exhibe y provoca. ‘Lo nuevo’, para los vanguardistas, se impone en la escena estética contemporánea. ‘Lo nuevo’, para las fracciones de izquierda es la promesa que está contenida en el futuro”. Cfr. B. Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, p. 100.

36. P. Artundo, “*La Campana de Palo* (1926-1927): una acción en tres tiempos” en: J. Schwartz y R. Patiño (eds.), *Revistas Literarias/Culturales Latinoamericanas. Revista Iberoamericana*, vol. 70, n° 208/209, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2004, p. 773.

aquellas que son más bien reflexiones estéticas, filosóficas, algunas con un estilo muy literario que crean situaciones imaginarias sobre diversos temas musicales del momento. Escritas en forma de relato, de encuentro en primera persona, de leyenda antigua o de enumeración de citas, son textos que hablan de la apertura hacia otras disciplinas, sobre todo a la filosofía y a la literatura, además de mostrar un activo cuestionamiento al medio artístico porteño. La contienda se dirige hacia los representantes de los ideales de la generación del ochenta, encarnados por las figuras de Alberto Williams y Julián Aguirre, y prolongados en compositores como Carlos López Buchardo, Constantino Gaito y Floro Ugarte, entre otros. Paz, como portavoz de lo nuevo, lanza entonces su artillería contra el programa nacionalista y los fundamentos que sostienen el sistema de las artes en Buenos Aires.

La primera y última notas aparecidas en el suplemento con su firma se encuentran relacionadas por la especificidad de sus enunciados. El artículo “Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical” aparece el 30 de octubre de 1922, y un año más tarde se puede leer “Los conservatorios y la enseñanza oficial del arte”. Aquí se está señalando, desde el mismo título, a dos instituciones características del sistema del arte que sostienen la producción, distribución y recepción de la música, además de las ideas hegemónicas sobre esa actividad. En el primer artículo<sup>37</sup>, el comportamiento de los críticos musicales oficiales será inflexiblemente desnaturalizado a partir de una narración en primera persona que relata un encuentro con el jefe máximo de la Crítica Musical. Paz contextualiza la acción en el imaginario mundo de la “Sabiduría Barata” y de las “entidades inútiles”. Los que sostienen el edificio de la Crítica Musical serán caracterizados, según el autor, por evadir el trabajo serio y conciente, al prestar demasiada atención al entorno y desplegar un narcisismo extremo; cuestión que traerá como consecuencia personalidades guiadas por los intereses del poder, del dinero y de un público ignorante (como ellos mismos). Los conceptos de corrupción y poder asociados a “individuos mezquinos, ridículos y pedantes, que se miran a cada instante en ellos con visible satisfacción, interrumpiendo para ello su trabajo”, identificarán a la crítica con una actividad envidiada e inútil. La tarea de estos personajes sin creatividad y sin nada más para decir que citas memorizadas –básicamente de Hegel y Schopenhauer– es escribir y dar conferencias. Todos son eruditos afectos a la música programática y amantes de Richard Strauss –quien recibirá un ataque más frontal en el segundo artículo de Paz aparecido en el semanario. En

---

37. J. C. Paz. “Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical”, *Suplemento Semanal de La Protesta*, a. 1, n° 41, 30 de octubre de 1922, pp. 5-6.

esta nota, pese a pertenecer a un género cercano al relato imaginario, hay referencias a personajes de la escena musical, como por ejemplo el director de orquesta Felix Weingartner y el mismo Richard Strauss, quienes dirigen la orquesta del Teatro Colón en la temporada de 1920, y vuelven de visita con la Orquesta Filarmónica de Viena: Weingartner en 1922 y Strauss en 1923<sup>38</sup>. En la nota, la estrategia llevada adelante por Paz para definir los representantes del sector de la crítica musical es recurrir al uso de arquetipos tales como el temeroso “que parece estar siempre en ‘guardia’”, el obeso representante de la burguesía con “una graciosa ‘melenita de prócer’”, el enjuto irritable con vistas a escribir la historia del cuarteto, y por último el robusto que “ha de conocer a fondo ‘Las aventuras de Telémaco’”<sup>39</sup>. Para el autor, una característica que tienen en común estos personajes es el estar alejados de cualquier sensibilidad musical, así se pueden leer frases como “Se dice que dentro de lo que lleva como si fuera cabeza solo resuenan golpes metronómicos y campanadas de Santo Grial” o “tiene tal intuición musical que percibe media coma de desafinación a un violinista como Torterolo”<sup>40</sup>. Asimismo, continúa Paz, defenderán a muerte la música de programa, celebrando la “elegancia” del *Zaratustra* de Strauss, “maestro ‘programista’” –claro que manteniendo lejos la obra de Nietzsche–, darán conferencias sobre *Parsifal*<sup>41</sup> en las que “muchas señoras abortan después de oír las conferencias de este señor”, no distinguirán Haendel de Mendelssohn en la interpretación de Jules Beyer<sup>42</sup>. Más tarde, el protagonista de la historia es llevado junto al patrón del edificio, representado por un burro que accede a responder tres preguntas, que estructurarán temáticamente el artículo. La respuesta sobre la definición del arte es incommovible: el arte es “la forma ético-estética de la verdad, o la forma estético-veraz de la ética, o la veraz-ética de la estética”. Siguiendo a Paz, de nuevo

---

38. Conciertos cuyo repertorio estuvo mayormente abocado a la música alemana – Richard Strauss da a conocer su producción orquestal y Weingartner programa la *Tetralogía* de Wagner. Esto trae repercusiones y polémicas en la prensa nacionalista, que cuestiona el no haberse presentado mayor número de obras argentinas. En este sentido, Krespel, desde el *Suplemento Semanal* de *La Protesta* polemiza con el “Sr. Crítico” de *La Prensa* en su artículo “Strauss, ‘La Prensa’ y la campaña de la música nacionalista” del 3 de septiembre de 1923.

39. Novela pedagógica de Fénelon escrita en 1699, inspirada en la *Odisea*.

40. Roberto Torterolo era el primer violín de la orquesta del Teatro Colón en ese momento.

41. En estos comentarios ya se dejan ver las filiaciones profundas que mantiene Paz con la segunda etapa de Friedrich Nietzsche, momento en el que este último se distancia radicalmente de Wagner.

42. Por ese entonces, maestro de órgano del joven Paz.

asistimos aquí al malabarismo de citas y conceptos idealistas que nunca son comprendidos por quienes los utilizan. Frente a este hecho, el narrador encarna –y aquí está la trampa– un personaje falsamente ingenuo y maravillado por tanta erudición, dejando traslucir un estilo que no evade el humor cínico y provocativo. La segunda interrogación se da en relación a la función y el modo de acción de la crítica. En este punto, existe una razón por la cual dicho espacio sigue activo, y es que las instituciones y el público avalan su necesidad, en la cual no está exenta la corrupción proporcionada, por ejemplo, por el “olvido” de billetes en el programa de alguna obra. Finalmente asistimos a la historia del origen de la disciplina, del primer crítico, Aznocles, que nació cuando “en la selva no había trabajo obligatorio para todos los seres, ni existía la esclavitud ni la explotación del animal por el animal”<sup>43</sup>. En el relato, animado por animales de la selva, se vuelve a tratar la imagen del músico frustrado devenido crítico musical: “Aznocles se hizo filósofo criticista (...)” después de perder el concurso de música en la selva. Podemos destacar nuevamente la importancia que tiene aquí para Paz la noción de juventud, puesto que para el crítico musical ella representaría a “esos que no quieren entender que todo está hecho ya y que no queda nada por hacer, queriendo pasar con sus enfermizas imaginaciones encima de doctos volúmenes de teoría estética (...)”. El valor de la juventud será retomado por Paz a lo largo de toda su vida por representar el espíritu ágil, no anquilosado, curioso y sin prejuicios, abierto a la novedad y distanciado del pasado<sup>44</sup>. En la coda final el reportero, ya fuera del recinto, ve una muchedumbre que se desvive por entrar, “reconocí a directores de asociaciones wagnerianas, de conservatorios, de bandas municipales, de sociedades de música de cámara que esperaban entrar para obtener una promesa de elogio para el día siguiente (...)”. Aquí podemos notar cómo las instituciones musicales, que conforman el campo musical contribuyendo a moldear la enseñanza y difusión musical en el país, también están atravesadas por la crítica de Paz al formar parte del reaccionario sistema oficial<sup>45</sup>. Los agentes institucionales más importantes del mo-

---

43. En este sentido, una interesante caracterización del pensamiento anarquista es señalada por E. López Arango: “La síntesis del movimiento anarquista es fácil encontrarla mediante la universalización de todos los factores políticos, económicos y éticos que contribuyen a dar fisonomía a la causa única conocida: la explotación del hombre por el hombre”, en: “Doctrina y táctica: el problema de la tierra”, *Certamen Internacional de La Protesta en ocasión ...*, ed. cit., p. 91.

44. En concordancia con la visión tanto de la vanguardia artística como también del anarquismo.

45. En este sentido Paz demuestra su rechazo a alinearse con lo oficial para conservar así su independencia: “Así, pues, y en vista de lo que antecede, continúe el artista

mento eran: la Asociación Wagneriana, surgida en 1912 para difundir la producción de Wagner en la región; los conservatorios privados como el de Williams (fundado en 1893) o el Conservatorio Thibaud-Piazzini (fundado en 1904); conservatorios estatales como el Conservatorio Nacional de Música y Declamación que se fundaría más adelante, en 1924, y el Conservatorio Municipal de 1927; la Nueva Sociedad del Cuarteto de 1910; la Sociedad Nacional de Música de 1915, con un claro perfil nacionalista; etc. Un caso aparte es el de la Orquesta Filarmónica de la APO, creada en 1922 y que, a diferencia de los ejemplos anteriores, contribuyó a la difusión de repertorios modernos de la “nueva música” en Argentina. Incluyó autores contemporáneos como “Arthur Honegger, Sergei Prokofiev, Paul Hindemith, Kurt Weill, Ottorino Respighi y Richard Strauss, la mayoría de las cuales se escuchaban por primera vez en el país”<sup>46</sup>.

Como lo anunciamos anteriormente, el artículo titulado “Los conservatorios y la enseñanza oficial del arte”<sup>47</sup> sigue la misma línea de cuestionamiento a las instituciones oficiales y su relación entre éxito y dinero. En este caso, Paz señala a los conservatorios como agentes contrarios a la enseñanza de la música utilizando el ejemplo de Beethoven, para referirse a los conservatorios argentinos. Entonces dice,

Si Beethoven hubiera nacido en nuestros días, hubiera sido llevado a un Conservatorio particular u oficial, donde un maestro muy rígido, muy celoso de su importancia, como Aguirre, Thibaud, Gaito, Liazzini<sup>48</sup>, etc., le hubiera hecho recorrer el mismo camino en cierta cantidad de tiempo para sacarle la mayor cantidad de dinero.<sup>49</sup>

En la nota dedicada a Cesar Franck<sup>50</sup>, el autor hace su propia lectura de la vida del compositor y demuestra así su “preferencia por las

---

creador librado a los embates y a las dificultades que su oficio le impone, y no compromete su independencia al punto de convertirse en protegido por el Estado, ya que ‘Cultura y Estado son términos antagónicos’, –Nietzsche– y de muy difícil conciliación”. Cfr. J. C. Paz, *Memorias I, Alturas...*, ed. cit., p. 117.

46. M. Plesch y G. Huseby, “La música...”, art. cit., p. 183.

47. J. C. Paz, “Los conservatorios...”, *Suplemento Semanal de La Protesta.*, a. 2, s/n, 22 de octubre de 1923, pp. 4-5.

48. *Erratum* de Edmundo Piazzini, fundador junto a Alfonso Thibaud del Conservatorio “Thibaud-Piazzini” en 1904.

49. *Ibid.*, p. 4.

50. J. C. Paz. “Músicos célebres: Cesar Franck”, *Suplemento Semanal de La Protesta.*, a. 2, s/n, 7 de mayo de 1923, p 5.

grandes formas históricas y la intensidad del contenido expresivo”<sup>51</sup>. Recorta ciertos tópicos que él mismo experimentará a lo largo de su vida, tales como: el trabajo arduo y dedicado del músico que se enfrenta con un público “filisteo” y con la crítica que ignora su obra, la constancia que permite no traicionarse y evitar prestar atención al afuera, recuperando el valor de la soledad como un “benedictino del arte”. A la vez, promulga la importancia del estudio de las obras musicales a partir del análisis técnico, señalando la intensiva práctica de Franck del contrapunto y la fuga, “maestro en el dominio de ésta”. Al igual que Paz, el compositor belga había estudiado órgano y rescatado el arte sacro de Palestrina, Bach y Haendel<sup>52</sup>. Para Paz, el valor de la obra de Franck consiste en el orden y sencillez en su trabajo, junto con el uso de la “improvisación reflexiva” y de melodías y armonías nuevas unidas a la tradición. El joven compositor venera las estrategias de construcción rigurosas encarnadas por Franck y D’Indy, que le permiten trabajar dentro de una línea estructural alejada del regionalismo musical. Preocupado por el avance del lenguaje, Paz desprecia de una tradición propia y se zambulle de lleno en una línea occidental y cosmopolita, con la misión de demoler los estereotipos en los que se basan las obras y la crítica musical del momento. Franck es reconocido, en este artículo, como heredero natural de Beethoven, siendo la capacidad expresiva romántica, sumada a la “solidez de construcción” clásica, sus grandes cualidades<sup>53</sup>.

---

51. O. Corrado, “Paz, J. C...”, ed. cit., p. 533.

52. Es interesante notar aquí que en el siglo XIX europeo, junto a la presencia de Beethoven como referente clave de la tradición romántica germana, ocurre también la recuperación historicista de Bach y Palestrina (en 1829 Mendelssohn interpreta *La Pasión según San Mateo* en Berlín; Liszt y Busoni realizan transcripciones de obras de Bach, Cesar Franck crea obras para órgano inspiradas en el Barroco, etc.).

53. En este sentido Omar Corrado señala que las obras de Paz de la década del veinte “son aquellas en las que prima un orden constructivo más riguroso, como lo prueban las sonatas y fugas, o bien en las que se exploran las armonías alteradas en corales variados o formas más libres. Ambas direcciones revelan la preocupación por consolidar el ‘oficio’, la posesión de una técnica sólida en la órbita de las tradiciones centroeuropeas”. Según el análisis de su *Segunda Sonata* op. 6 de 1925, “Los cánones y múltiples superposiciones posibles se concretan especialmente en el tercer movimiento, con lo cual se produce la intrusión de la polifonía (...) procedimiento que, junto a la importancia otorgada a los núcleos generadores, al plan tonal fundado en relaciones de terceras y al desarrollo cíclico indica claramente la filiación beethoveniana y franckiana de la técnica”. Cfr. O. Corrado, “Luis Gianneo-Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones de la música argentina del siglo XX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 4, 1997, pp. 157-158.



Un tipo de producción que se encuentra en las antípodas de la claridad frankiana lo constituye, para el autor, la obra de Richard Strauss, “ese culto de lo enorme y desmesurado, con sus ídolos grotescos y terroríficos”. Su nota “Del culto de la irrespetuosidad”<sup>54</sup> se erige como una dura crítica a la música programática en contraposición a la “música absoluta”<sup>55</sup>, ya que si la música de Strauss “bastara por sí sola a expresar su objeto, no necesitaría explicación literaria” alguna. A la vez ya comienzan a vislumbrarse aquí algunos rasgos, característicos de la etapa neoclásica posterior del músico, que denotan un rechazo total del desborde expresivo romántico.

En efecto, es importante tener en cuenta que la generación de Paz se encuentra atravesada por el paradigma romántico, pero también por el diálogo crítico con él. De hecho, la idea fundamental instalada en la segunda mitad del siglo XIX europeo se refiere a la preeminencia de la música por sobre las demás artes, y dentro de la música, la específicamente instrumental como el fundamento metafísico del mundo, puesto que es la única capaz de expresar el infinito. A esta noción del idealismo romántico, coadyuvan principalmente el pensamiento de Schopenhauer y del primer Nietzsche, que ve en Wagner la materialización de tales supuestos. En términos schopenhauerianos, la especificidad de la música de carecer de palabra y sentido semántico unívoco es lo que la lleva justamente a ser la “expresión misma de la voluntad”, distanciándola de las demás artes que simplemente “representan” tal voluntad o fundamento metafísico. El pensamiento romántico desde entonces estará marcado por las ideas de infinito y absoluto, a las que se le sumará una preocupación por las músicas nacionales, como así también la noción de genio<sup>56</sup> —aquel que en estado de inspiración pue-

---

54. J. C. Paz. “Del culto...”, *Suplemento Semanal de La Protesta*, a. 1, n° 42, 6 de noviembre de 1922, pp. 5-6.

55. Dahlhaus se refiere al paradigma estético de la música absoluta como una concepción que nace en el siglo XIX alemán, que implica una música instrumental pura, autosuficiente, distanciada de cualquier programa o funcionalidad extramusical sea religiosa, moral, pedagógica o de esparcimiento. Cfr. C. Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, Barcelona, Idea Books, 1999.

56. Esta noción se funda en el ideario de la Revolución Francesa y en el énfasis dado al individuo y a la idea de libertad. El caso de Beethoven es un caso paradigmático del músico emancipado. En este sentido E. Fubini —tomando a E.T.A. Hoffmann— sitúa a Beethoven como el músico que representa las primeras ideas del Romanticismo: “El ideal de la música y el músico romántico hallan en Beethoven el modelo más perfecto”, “sus maestros fueron Kant y Schelling (...). Por lo que se refiere a Schelling, Beethoven extrae de él su concepto del arte como revelación del Absoluto, como encarnación del infinito”. Beethoven “permaneció como punto de referencia obligado para toda la literatura musical de la primera mitad del siglo XIX, hasta que apareció en escena

de decir lo indecible: la música misma, el espacio que está en conexión con lo absoluto— y el ideal de la fusión de las artes, dirigidas en este caso, también por la música<sup>57</sup>.

Encontramos esta concepción romántica de la música en la obra temprana de Nietzsche. En *El Nacimiento de la Tragedia*, toma la estructura metafísica de Schopenhauer y encuentra en la música el sentido generador del mundo, la fuente y posibilidad de todos los lenguajes artísticos, evidenciando que ella no puede nunca ser subsidiaria de la palabra ni de la imagen<sup>58</sup>. El drama wagneriano<sup>59</sup> —donde la música es el fundamento de la obra de arte total— será el espacio privilegiado en el cual se produce el encuentro entre las dos fuerzas que operan en el arte: lo dionisiaco y lo apolíneo<sup>60</sup>. Ahora bien, ocurre que unos años más tarde, Nietzsche se aleja de Wagner y Schopenhauer y comienza su dura crítica, tanto del idealismo “oscurantista y metafísico” como del nacionalismo “chauvinista” alemán, concentrándose en

---

Wagner”. Cfr. E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 277-279.

57. En este sentido se puede señalar la importancia de los aportes de Liszt (poemas sinfónicos) y Wagner (obra de arte total) dentro de una de las dos grandes líneas estéticas desarrolladas en la segunda mitad del siglo xix, la música programática. Sin embargo, tanto Liszt como Wagner adhieren al ideal metafísico, y en este aspecto están unidos también a la idea de la “música absoluta” (cuyo sostén está dado por la obra “orgánicamente” unificada y cerrada en sí misma).

58. “Todo este análisis se atiene al hecho de que, así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado”. Cfr. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 2005, p. 74.

59. En este caso Nietzsche diría que la música no acompaña a la palabra, sino que descarga en palabras, genera imágenes que nos permiten hablar de la música. En este período inicial de su obra, Nietzsche ve a Wagner como aquel que puede recuperar el espacio de la tragedia en estos términos

60. De hecho, en su obra *El nacimiento de la tragedia* de 1872, el filósofo retoma la tragedia griega, señalando que es en ella donde se conjugan más plenamente estas dos fuerzas. Tales fuerzas representan dos estados fisiológicos, el de la embriaguez y el del sueño, que serán conjugados por el artista en la construcción de la obra de arte. Para Nietzsche el imaginario de Dionisio tendrá que ver con el dios de la embriaguez y del vino, será el desenfreno, la desidentificación, el fundirse con una especie de voluntad primordial, un espacio monstruoso, caótico e informe. Por otro lado, el espacio de Apolo será el del dios que ordena y permite crear forma. Con la conjugación de ambos dioses es que es posible habitar este mundo y es en la tragedia donde se conjugan. A su vez, la tragedia se origina en las fuerzas dionisiacas y su coro, es decir que el fundamento para Nietzsche de la tragedia es musical, reside en el coro. Agregando que en la interpretación de la tragedia por el barroco, no se ha sabido ver que ésta no tiene un fundamento argumental en la palabra, sino que su fundamento está dado por la música y el coro.

la figura de Wagner y su obra, sobre todo *Parsifal*<sup>61</sup>. Existe entonces un doble movimiento en Nietzsche que primero ve en Wagner la figura que recupera el momento de la tragedia y luego, desde la distancia, comprende que el compositor no puede pensar aquel momento en su aspecto superficial, no puede salir de él. En este segundo movimiento Nietzsche critica la religión –el cristianismo–, la idea de genio y de arte absoluto, al pesimismo, la razón occidental, rescatando el clasicismo como categoría filosófica que apela a la austeridad y la sobriedad en la forma; de manera tal que la obra de Wagner, el mago seductor, es vista como parte de la decadencia burguesa y se transforma en un arte narcótico, que genera mera excitación en el espectador. En este sentido, en *El caso Wagner* Nietzsche exclama refiriéndose a la música de Bizet:

¡El retorno a la naturaleza, a la salud, a la serenidad, a la juventud, a la *virtud!* – Y, sin embargo, yo fui uno de los wagnerianos más corruptos... Yo fui capaz de tomar en serio a Wagner... ¡Ah, ese viejo hechicero! ¡Cuántas cosas nos ha hecho creer con sus engaños! Lo primero que nos ofrece su arte es un cristal de aumento: se mira a su través y uno no se fía ya de sus ojos. – Todo se hace grande, *incluso Wagner se hace grande...* ¡Qué serpiente de cascabel tan astuta!<sup>62</sup>

Este fragmento nos permite volver al artículo de Paz que comienza también con una cita de Nietzsche que apunta a la dicotomía entre lo bello y lo desmesurado: “El gran estilo nace cuando lo bello obtiene una victoria sobre lo enorme”. Es como si en la operación del músico argentino se repitiera la crítica de Nietzsche a Wagner aplicándose aquí sobre Richard Strauss<sup>63</sup> en la década del veinte. Como mencionamos anteriormente, se trata de una nota contra la música con programa de Strauss, un músico que “no es más que un ecléctico con una sola faz

---

61. Donde detecta, junto a Wagner y los románticos tardíos “determinado talante religioso (...) proclives al cristianismo y a la simbología artística de raíz cristiana, con su correspondiente escala de valores”, cfr. J. B. Llinares en: F. Nietzsche, *Escritos sobre Wagner*, ed. y trad. J. B. Llenares, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 41.

62. F. Nietzsche, “El caso Wagner. Un problema para músicos”, *Escritos sobre Wagner...*, ed. cit., p. 194.

63. Strauss llega a la Argentina en 1920 y se presenta en el Teatro Colón con sus poemas sinfónicos *Así habló Zaratustra* (1896) y *Vida de héroe* (1899), en 1923 vuelve y estrena su ópera *Elektra* (1908). Sus óperas *Salomé* (1905) y *El Caballero de la Rosa* (1910) ya se habían estrenado en Argentina, en 1910 y 1915 respectivamente.

personal: la brutalidad”<sup>64</sup>. La nota se divide en dos partes, la primera es la voluptuosa “Historia de las fuentes que el sediento contaminaba con su contacto”. Strauss, en el relato de Paz, es descrito como un hambriento que va “contaminando” con astucia las tres fuentes a las cuales se habían acercado Berlioz y Liszt en su intento por relacionar la música y el texto; Debussy –“en sus sonoridades armónicas sin enlace”– y Stravinsky; y por último la fuente de la sencillez que “debe ir unida a la hondura y al aplomo, a la parquedad y a la justeza, condiciones todas desconocidas para Strauss”. Este músico, a juicio de nuestro autor, no puede desprenderse del romanticismo, se confunde y desorienta al público al hacer uso indiscriminado de lo nuevo, contaminándolo con su aliento desmesurado. En pocas palabras: Strauss arrasa con el orden, la claridad y la sencillez que reclama Paz<sup>65</sup> –encarnada en la obra de Cesar Franck– para la música. Dicho esto, en la segunda parte del artículo “Historia de Euterpe que después de sufrir hambre sufre indigestión”, el autor se refiere a la figura de Wagner, su obra *Parsifal*, y a su contradictoria postura que resulta, como decía Nietzsche, en una “vegetativa impotencia” al no poder deshacerse de los postulados schopenhauerianos y religiosos. Al mismo tiempo, aludiendo en su título a una de las musas griegas que personifican la primacía de la música en el universo, hace un guiño a Nietzsche para desarrollar su visión histórica de la música. Aquí Paz recalca que el propio Wagner se aleja finalmente del “wagnerismo de las complicaciones temáticas”, aunque esta línea es completada por Debussy, ya distanciado de toda metafísica como fundamento último de las cosas<sup>66</sup> “yendo a la pureza griega de la simplicidad de las líneas mezclada con el resabio romántico”. Sin embargo, para nuestro autor su búsqueda queda trunca al inclinarse por una “lamentable manía objetivista” que deriva en la poética de

64. Es interesante el paralelismo que podemos encontrar entre Paz y Nietzsche al leer en un párrafo de este último: en Wagner “se mezcla del modo más seductor lo que hoy día más falta le hace a todo el mundo – los tres grandes estimulantes de los agotados, lo *brutal*, lo *artificial* y lo *inocente* (idiota)”. Cfr. F. Nietzsche, “El caso Wagner...”, trad. cit., p. 203.

65. Y también Nietzsche en su segunda época de índole iluminista y clasicista.

66. Paz agrega que esta acción se ve reflejada en el “ideal nietzscheano de la ‘gaya ciencia’”, el saber alegre, dionisiaco y acorde con la vida plena, de “pies ligeros”. En relación a esta idea y a la música de Bizet, Nietzsche señala: “Esta música me parece perfecta. Se va acercando ligera, elástica, sin perder la cortesía. Es amable, no la *empapa el sudor*. Lo bueno es ligero, todo lo divino corre con pies delicados’: primera tesis de mi estética. (...) con lo cual se convierte en la antítesis del pólipo en la música, en la oposición a la ‘melodía infinita’. ¿Se han escuchado nunca en escena acentos trágicos más dolorosos? ¡Y cómo se obtienen! ¡Sin muecas! ¡Sin falsificaciones! ¡Sin la *mentira* del gran estilo!”. Cfr. F. Nietzsche, “El caso Wagner...”, trad. cit., p. 190.

*Pájaro de fuego* de Stravinsky, quien pudo, no obstante, liberarse de la “anarquía (...) gracias a un oportuno retorno al canto popular”. Finalmente Paz postula a los compositores rusos “con su técnica orquestal individualista, su concisión melódica y su inagotable riqueza armónica y rítmica” como el modelo del “renacimiento musical” tan buscado por Nietzsche. Queda así formulada la presencia de Debussy en la historia de la música como un capricho genial y muy personal, que sin embargo, y a pesar suyo, termina generando una suerte de escuela que deviene en la “indigestión que padece la música actualmente”.

Para finalizar, es necesario hacer referencia a otro tipo de nota, de carácter ecléctico y profundamente irónico que es la titulada “Historia de un pasatiempo”<sup>67</sup>. Este escrito está montado sobre citas de distintas figuras de pensadores pertenecientes, una vez más, al mismo paradigma anteriormente descrito –el del romanticismo y decadentismo europeo–, que dialogan muchas veces ridiculizándose unos a otros. Desde la pregunta inicial sobre “qué es el arte”, comienzan a escucharse todo tipo de reflexiones estético-filosóficas, respuestas incluso de lo más disparatadas. Es un catálogo, un muestrario de personajes e ideas con los que juega Paz conformado por literatos, políticos, músicos, filósofos, y hasta personajes de obras como Don Juan, Zaratustra, Caliban, Narciso, Dorian Gray<sup>68</sup> o Hamlet, en un movimiento que recuerda, por momentos a los devaneos humorísticos de Erik Satie.

\*\*\*

La propuesta elegida en este estudio se basó, como hemos visto, en el análisis de los escritos de juventud del compositor Juan Carlos Paz, figura que nos permitió sintetizar en una sola ecuación –aunque en tensión permanente– las categorías de vanguardia política y de vanguardia musical. También posibilitó el acercamiento a los movimientos artísticos de la década del veinte en la Argentina en su particularidad: la de pertenecer a un espacio periférico, en donde

---

67. J. C. Paz, “Historia...”, *Suplemento Semanal de La Protesta*, a. 1, n° 46, 4 de diciembre de 1922, pp. 5-6.

68. Sólo a título informativo, es interesante notar la relación de Oscar Wilde con el anarquismo y la idea de arte autónomo –que se vincula con la del mismo Paz–: “Los anarquistas, inspirados en las ideas de Fourier, serían atraídos por la posibilidad de desvincular la producción artística de toda causa social. Esto va a permitir que algunos artistas declaradamente anarquistas, como Oscar Wilde, puedan dedicarse al ejercicio del ‘arte por el arte’, sin recibir interferencias de orden político”. Cfr. A. Bosi, “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en: J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 33.

“nuestras vanguardias tuvieron *demasiás de imitación y demasiás de originalidad*”<sup>69</sup>.

En este sentido, el deseo de renovación postulado por el anarquismo de fines del siglo XIX incidió profundamente en la formación de una atmósfera cultural que allanaría el camino para la aparición de las ideas encarnadas posteriormente por las vanguardias. Dentro de la perspectiva que plantea una relación posible entre anarquismo y vanguardia estética, no hay que olvidar el hecho de que el pensamiento anarquista asumía una condición polisémica debido a la libertad que admitían los actores en el tratamiento de los contenidos de la doctrina. Dentro de este programa irreverente, Paz terminaría diciendo que “Jamás podría aceptar el dudoso honor de ser académico”<sup>70</sup> y seguiría por esta vía en su cruzada a través de los márgenes, en los que siempre estuvo.

---

69. *Ibid*, p. 14.

70. J. C. Paz, “Carnet personal” en: *Memorias 1, Alturas...*, ed. cit., pp. 157-158.

**Apéndice**  
**Notas musicales publicadas en el Suplemento Semanal de *La Protesta*. Según un orden cronológico.**

<b>Fecha de publicación</b>	<b>Año / N° / Página</b>	<b>Título</b>	<b>Autor</b>
30 de octubre de 1922	a. 1 / n. 41 / pp. 5-6	“Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical”	Juan Carlos Paz
6 de noviembre de 1922	a. 1 / n. 42 / pp. 5-6	“Del culto de la irrespetuosidad”	Juan Carlos Paz
4 de diciembre de 1922	a. 1 / n. 46 / pp. 5-6	“Historia de un pasatiempo”	Juan Carlos Paz
15 de enero de 1923	a. 2 / n. 52 / p. 5	“La quinta sinfonía de Beethoven”	Sin firma
7 de mayo de 1923	a. 2 / s/n. / p. 5	“Músicos Célebres. Cesar Franck”	Juan Carlos Paz
14 de mayo de 1923	a. 2 / n. 69 / pp. 5-6	“Schumann”	Camilo Mauclair
18 de junio de 1923	a. 2 / n. 74 / p. 5	“Wagner y Franck”	Camilo Mauclair

26 de julio de 1923? <sup>1</sup>	* a. 5 /? n.233/? p. 6	“Los músicos románticos”	Adolfo Salazar
30 de julio de 1923	a. 2 / n. 80 / p. 5	“Los grandes músicos. Roberto Schuman (sic)”	Artus Krespel
20 de agosto de 1923	a. 2 / n. 83 / pp. 4-5	“Crítica lírica. ‘La vida breve’, de Manuel de Falla. ‘Elektra’ de Strauss”	Artus Krespel
3 de septiembre de 1923	a. 2 / n. 85 / p. 5	“Strauss, ‘La Prensa’ y la campaña de música nacionalista”	Artus Krespel
17 de septiembre de 1923	a. 2 / n. 87 / p. 5	“Música (!) nuestra. La última obra de Constantino Gaitó”	Artus Krespel
15 de octubre de 1923	a. 2 / n. 91 / p. 4	“Beethoven y Wagner”	Antonio Caso
22 de octubre de 1923	a. 2 / s/n / pp. 4-5	“Los conservatorios y la enseñanza oficial del arte”	Juan Carlos Paz
17 de marzo de 1924	a. 3 / n.113 / p. 4	“Los poemas sinfónicos de Claudio Debussy”	Jacques Riviere

1. Estos datos no concuerdan con el orden cronológico de numeración del suplemento. La fecha de publicación de la primera hoja es 26 de julio de 1923, mientras que en el interior se indica 26 de abril de 1923. Aquí hay un error, dado que el suplemento es semanal y sale los días lunes, la fecha nunca podría ser 26 de julio en el año 1923 (sino 16, 23, etc. de julio), lo mismo corre para el año y n° del suplemento.