

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

MÚSICA, NACIONALISMO Y AVANCE HISPANO-CATÓLICO EN BUENOS AIRES, 1934 ¹

La intensa actividad de las derechas en Argentina durante la década de 1930 encontró en la realización del XXXII Congreso Eucarístico Internacional, realizado en Buenos Aires en octubre de 1934, un punto de máxima condensación. Los ideales nacionalistas potenciaron allí algunas de sus vertientes ideológicas centrales y paradójicas, como la filiación al hispanismo – colonial en la historia, antirrepublicano en el presente – y a la cruzada vaticana internacional. El evento, organizado por las máximas autoridades en todos los ámbitos de la vida local, cobró una magnitud inusitada. La música contribuyó a su monumentalidad, al sostener sus núcleos conceptuales fundamentales.

1- El marco histórico-político ²

Durante la década de 1930, la relación de la Iglesia con los poderes políticos estuvo marcada en Argentina por el enfrentamiento con los

1 Este texto es una versión modificada y abreviada de la que se incluye en nuestro *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.

2 Existe una abundante bibliografía sobre los aspectos históricos, políticos, sociales, religiosos, ideológicos de este evento y, sobre todo, de su contexto, a los que nos referiremos sólo en la relación que la música tuvo con ellos. Uno de los estudios más completos y esclarecedores es el de Zanatta, Loris, *Del Estado liberal a la Nación católica*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1996, cap. 2, pp. 95-163, esp. 155-163. Tuvimos en cuenta asimismo los siguientes textos: Halperin Donghi, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, esp. pp. 31-35; Halperin Donghi, Tulio, *La República imposible*, Buenos Aires, Ariel, 2004, Estudio preliminar, esp. pp. 191 y ssgg.; Dolkart, Ronald, “La derecha durante la Década Infame, 1930-1945”, en AAVV, *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, Buenos Aires, Javier Vergara, 2001, pp. 151-199, pp. 175 y ssgg.; Ciria, Alberto, “Crisis económica y restauración política”, en Cantón, Darío, Moreno, José Luis, Ciria, Alberto, *Historia Argentina. La democracia constitucional y su crisis*, Buenos Aires, Paidós, 1990, pp. 117-216, esp. cap. 3, “La Iglesia: prestigio y poder”, pp. 174-179; Rock, David, *La Argentina autoritaria*, Buenos Aires, Ariel, 1993, pp. 114-126; Lvovich, Daniel, *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*, Buenos Aires, Javier Vergara, 2003, cap. 7, esp. pp. 373-384.

sectores liberales y socialistas en torno de cuestiones derivadas de la separación de la Iglesia y el Estado. En ella se inscriben algunos de los reclamos más urgentes de los católicos en el momento: la preservación de las leyes contrarias al divorcio, la inclusión de la enseñanza de la religión católica en las escuelas públicas, la lucha contra el comunismo y otras fuerzas que consideraban vinculadas con él, en particular, el judaísmo, para los minoritarios pero aguerridos grupos antisemitas. Los debates parlamentarios, las publicaciones periódicas, las emisiones radiales, las actividades militantes de diversa naturaleza, se vieron fuertemente movilizadas por los enfrentamientos ideológicos y las relaciones de fuerza internacionales, que repercuten en la configuración y tono del debate aquí.

En este contexto, la jerarquía eclesiástica desarrolló estrategias de fortalecimiento tendientes a neutralizar el avance de las fuerzas hostiles a ellas, provenientes de franjas liberales y de izquierda. En ese marco se inscriben los Cursos de Cultura Católica y el Convivio, reuniones de formación espiritual y doctrinaria católica de cuadros políticos e intelectuales que comienzan en 1927, la aparición de la revista *Criterio* en 1928³ y de la Acción Católica Argentina, en 1931. El golpe de estado de José F. Uriburu en 1930 fue apoyado por la Iglesia⁴, la que hizo lo mismo con el gobierno de Agustín P. Justo que lo continuara en 1932. Esta afinidad entre el gobierno y la Iglesia argentina favoreció la posibilidad de organizar en las mejores condiciones un congreso eucarístico internacional, el primero en el continente, para lo cual Buenos Aires había sido designada como sede.

En setiembre de 1932⁵ se constituyen las comisiones ejecutivas del Congreso. En la de Caballeros participan el Presbítero Zacarías

3 De Ruschi Crespo, María Isabel, "*Criterio*": un periodismo diferente. *Génesis y fundación*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano – Fundación Banco Boston, 1998, p. 88.

4 Y por intelectuales católicos destacados: la revista *Número* publica un documento sobre la revolución del 6 de setiembre que le envían desde Córdoba, con cuyo contenido se identifica en la bajada editorial que lo precede. El texto, firmado, entre otros, por el filósofo Nimio de Anquín se pronuncia contra el sufragio universal, la democracia, "el individualismo liberal y la anarquía romántica"; promueve "la proscripción del divorcio y del laicismo" y afirma que la familia y la Iglesia deben ser los ejes rectores. La Iglesia tiene "una autoridad inmensa e insustituible como poder civilizador", título "que le confiere una situación privilegiada en el Estado Argentino". *Número*, 11, noviembre 1930, pp. 111-112.

5 *XXXII Congreso Eucarístico Internacional*, Volumen I, Buenos Aires, Comité Ejecutivo, 1935, p. 39-40. La información general sobre el Congreso aparece asimismo en documentación generada por sus autoridades y publicada en *Guía oficial del Congreso Eucarístico Internacional 10-14-octubre-1934*, Buenos Aires, Buenos Aires, Comité Ejecutivo del XXXII Congreso

de Vizcarra ⁶, los directores de la revista *Criterio*, y Gustavo Martínez Zuviría, exitoso novelista que firmaba como Hugo Wast, en ese momento Director de la Biblioteca Nacional ⁷. La integran también el Prbro. Antonio Caggiano, asesor de la Acción Católica Argentina en sus comienzos; el Vicealmirante Vicente Montes, uno de sus primeros dirigentes; el General Francisco J. Medina, ex Ministro de Guerra de Uruburu y gestor de la avanzada católico-nacionalista en el Ejército ⁸. En la lista de participantes de la Comisión de Damas aparecen los apellidos más ilustres del patriciado porteño. La más conocida es la soprano Regina Pacini de Alvear, esposa del ex-presidente radical. Posteriormente se forman comisiones específicas para cada aspecto del evento. Las dos más notorias fueron la de Prensa y Publicidad y la de Recepción. La primera estuvo presidida por Gustavo Martínez Zuviría; entre sus integrantes se contaron personalidades provenientes también del nacionalismo católico militante, como el escritor Manuel Gálvez y su esposa Delfina Bunge, así como Enrique Osés, director, en 1932, del diario fascista *Crisol*, el que realiza la cobertura propagandística más exuberante del acontecimiento.

La Comisión de Música estuvo presidida por el Pbro. Tomás Solari e integrada además por los músicos Julio Perceval y Luis Ochoa. Hubo también una sección de “Inspectoras de la Comisión Música”, que tuvo a cargo la coordinación y supervisión de los ensayos. A diferencia de las comisiones antes mencionadas, los antecedentes priorizados para su

Eucarístico Internacional, 1934 y en *Nuestra Nación*, número único, s.l., s.e., octubre 1934. También en la revista *La Argentina en la mano*, número especial, octubre de 1934, que anticipa su aparición regular a partir del mes siguiente y aclara que se tratará de una publicación destinada al turismo. Este fue un factor considerable en la planificación económica del Congreso, al que asistían fieles de numerosos países.

6 Propugnador de la idea de Hispanidad – que recupera luego Ramiro de Maeztu –; luego, vuelto a España, asesor de su Acción Católica, obispo de Toledo y figura central de la iglesia franquista. Botti, Alfonso, *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España 1881-1975*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 124-126. Orador frecuente en los actos organizados por el Centro Acción Española, agrupación católica española antirrepublicana, que edita el periódico quincenal *Acción Española*. Cf. por ejemplo *Acción Española*, 31/5/1934, p. 1.

7 Nacionalista católico militante desde su juventud, articulista de *Criterio*, escribió, al año siguiente del Congreso Eucarístico, su novela más furiosamente antisemita, en dos partes, *El Kabal-Oro*, inspirada en el difundido libelo *Los protocolos de los sabios de Sión*, referidos a una supuesta confabulación judía internacional para la dominación del mundo. Al final de la narración de Wast, uno de los protagonistas, un judío hondamente impresionado por los actos de fe observados durante el Congreso Eucarístico, se convierte al catolicismo. Un análisis pormenorizado de esta novela, sus antecedentes y sus lecturas en Lvovich, op. cit., pp. 467-507.

8 La información sobre estos protagonistas en la bibliografía citada en nota 2.

conformación fueron los profesionales, si bien la presencia de Solari, secretario del Arzobispado ⁹, aseguró un vínculo institucional fuerte.

2- Los músicos

El compositor del Himno del Congreso, José Gil, y Luis V. Ochoa, uno de los miembros de la Comisión de Música, coinciden en varias circunstancias biográficas. Ambos eran españoles – nacidos en Haro (1886) y en Alava (1878) respectivamente –, radicados en Buenos Aires en 1899 el primero y en 1890 el segundo. Fueron miembros del directorio del Teatro Colón, docentes del Conservatorio Nacional, jurados en distintos concursos y responsables de la crítica musical en distintas publicaciones. También Inspectores de Música del Consejo General de Educación. El Presidente del Consejo Nacional de Educación era, en 1934, Octavio Pico, miembro de la Comisión de Recepción del Congreso. El vicepresidente del Consejo Nacional de Educación, Dr. Félix Garzón Maceda, participó en las audiciones radiales de propaganda del Congreso, publicitadas en *Bandera Argentina* ¹⁰. José Gil había estudiado con Alberto Williams, en cuyo conservatorio enseñaba Armonía y Contrapunto. Ochoa se había formado en Francia, y era muy reconocido como organista, función a su cargo en el Colegio del Salvador.

Los demás músicos laicos miembros de la Comisión respectiva eran también organistas. Escolástico Vicuña se había desempeñado como tal en los solemnes funerales celebrados en la Catedral Metropolitana en ocasión del centenario de la muerte de Beethoven. Perceval, nacido en Bruselas en 1903, llegó a Buenos Aires en 1926, y desarrolló sus actividades como organista en distintos ámbitos, incluida la Catedral Metropolitana ¹¹. Entre 1931 y 1933 integró el Grupo Renovación ¹², y participará en los años 40

9 Según *Bandera Argentina*, 11/10/1934, p. 3

10 La normativa del Consejo General de Educación fue absorbiendo de manera cada vez más clara los principios del nacionalismo más caracterizado de la década del 30. Avanzó en su reglamentación sobre el incremento del repertorio patriótico y folclórico en las escuelas y la práctica del canto coral como recurso educativo pero también como medio de expresión colectiva de ideales nacionales. Sobre este último punto, cf. Murray, Verónica. *Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical. La música coral en la ciudad de Buenos Aires en la década del 30*, monografía inédita. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2007.

11 Salvo indicación contraria, los datos sobre Julio Perceval provienen de Olivencia de Lacourt, Ana María. *La creación musical en Mendoza*. Mendoza, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo, 1993, pp. 116-130.

12 Scarabino, Guillermo, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Universidad Católica Argentina, Cuaderno de Estudio N° 3, 2000.

de los Conciertos de la Nueva Música, en los que estrecha su amistad con Juan Carlos Paz ¹³. A diferencia de Gil, compuso un conjunto sustancial de obras religiosas para distintos orgánicos. De los músicos involucrados en este evento eucarístico, Perceval fue uno de los más activos. No sólo integró la Comisión de Música y el jurado del concurso del himno, sino que estuvo a cargo del órgano en los distintos actos y ceremonias, e “instrumentó para banda, desinteresadamente, la *Misa de Angelis* y los diversos cantos gregorianos que se entonaron, hecho de por sí destacado, ya que, según se conoce, por vez primera en la historia de los Congresos Eucarísticos se ha empleado la banda con tanta perfección para acompañar la interpretación del canto gregoriano” ¹⁴.

Gilardo Gilardi intervino únicamente, hasta donde sabemos, en el jurado por la música del himno. Como Perceval, había formado parte del Grupo Renovación desde su fundación en 1929 hasta 1932 – ninguno de los dos lo integraba ya, entonces, en el año del Congreso – y había compuesto música religiosa: una *Misa de Requiem*, cuyo estreno reciente – 1933 – puede haber contribuido a su convocatoria para este jurado.

José Zaninetti poseía, en el momento del congreso, una extensa y prestigiosa trayectoria en la composición e interpretación de música religiosa, especialmente coral. Nacido en Novara, Italia, en 1874 y radicado en Paraná doce años después, se ordenó sacerdote y viajó en 1907 a Roma, en cuya Escuela de Música Sacra se graduó como Maestro de Música Sagrada. Tuvo allí como profesor a Lorenzo Perosi y como condiscípulo a Licio Refice, dos compositores cuyas obras ocuparán lugares centrales en el repertorio del Congreso ¹⁵.

13 En sus Memorias, Paz escribe algunas páginas sobre Perceval. Afirma allí que tuvo proyectos de divulgar las grandes obras del Renacimiento y del Barroco, para lo cual confiaba en el apoyo de la curia que nunca se concretó, para desazón del músico. En esa semblanza, además de expresar admiración por sus capacidades musicales y su formación cultural, Paz lo presenta como personaje que recuerda a Satie, contradictorio y entrañable. Cf. Paz, J. C., *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias II*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987, p. 136-137.

14 XXXII° Congreso Eucarístico..., op. cit., p. 87.

15 Información obtenida en los siguientes sitios: www.seminariodeparana.org.ar y www.cristo.fm/justoypastor/zaninetti.htm (1/3/2008) En Europa visitó asimismo las abadías de Solesmes y de Silos para profundizar el conocimiento del gregoriano. En Argentina se había desempeñado como director de importantes coros dedicados a la música religiosa.

En síntesis, en este conjunto nos encontramos con músicos obviamente católicos: tres organistas activos en el campo de la liturgia, tres de origen extranjero, y dos compositores de obras de inspiración y/o funcionalidad religiosa. Algunos comparten ámbitos educativos especializados y desarrollan tareas en instituciones de considerable incidencia en distintos aspectos de la vida musical local. Ninguno de ellos, hasta donde sabemos, provenía de los grupos que diseñaron los núcleos conceptuales duros del Congreso. Las zonas de coincidencias y distancias entre ellos resulta ilustrativa de las mezclas que se producen también en estos ámbitos. Coinciden en su fe, vocación o militancia católica, pero también, en el caso de Perceval y, en menor medida, el de Gilardi, en su participación en el ingreso de la modernidad musical que desde mediados de los años 20 venía produciéndose en Buenos Aires, a la que se suman ambos, con distinto grado de compromiso, a principios de la década siguiente ¹⁶. Paralelamente a sus obras ligadas a lo religioso o a contenidos “universales”, los dos compositores adoptarán, en otras, materiales de base provenientes del folclore, tratados con recursos contemporáneos moderados. También Zaninetti compuso, además de su música religiosa, obras de carácter folclórico y también patriótico ¹⁷. Ochoa, por su parte, formado en los Cursos de Cultura Católica, escribirá páginas notoriamente comprensivas de fenómenos musicales populares como el jazz en una publicación como *Criterio*, cuando este género, al igual que el tango, era anatemizado por la mayor parte de la prensa de la época, incluida la de izquierda ¹⁸. La música religiosa aparece en varios de estos músicos como vía paralela a otras direcciones practicadas en sus respectivas prácticas: zona “funcional” de una actividad que incluía —a veces prioritariamente— otras, autónomas. La convocatoria de un músico como Perceval y el haberle confiado las responsabilidades que tuvo revela la importancia que las autoridades del congreso acordaron a la música y

16 Según Olivencia de Lacourt, Perceval había estado relacionado con la renovación musical ya en Bruselas, antes de su venida a Buenos Aires.

17 Se conservan copias de este repertorio en el Archivo de Música Religiosa de la UCA. Buena parte de las piezas de carácter folclórico estuvieron destinadas al repertorio escolar, según las indicaciones que las acompañan, en las que se especifica en qué grados deben ser enseñadas. Las piezas patrióticas tuvieron la misma finalidad. En los textos, muchos de los cuales pertenecen al mismo compositor, el contenido nacionalista es en general moderado. En este sentido, resulta llamativo que Zaninetti haya modificado el texto de la canción religiosa *Cristo Jesús* en una recopilación de cantos religiosos que él mismo realizara: en esta versión, el tono es notoriamente menos enfático y agresivo que en el original.

18 Ochoa, Luis, “El jazz”, *Criterio*, 4, 1928, pp. 122-123.

la decisión de apuntar, también en este ámbito, a niveles profesionales de excelencia que garantizaran la máxima eficacia.

En cuanto a los intérpretes, se dispuso la formación de una voluminosa masa coral de 560 voces, conseguida mediante el agrupamiento de las Schola Cantorum de los seminarios y de los coros de colegios católicos de los principales centros del país, así como de Santiago de Chile. Se convocó asimismo a la Banda de Policía de la Capital Federal. En la prensa, salvo escasísimas excepciones, nunca se menciona el nombre de los músicos responsables de este aspecto de las celebraciones.

3- El repertorio

El repertorio seleccionado fue clasificado, según la documentación del Comité Ejecutivo, de la siguiente manera:

1- Cantos populares, interpretados por el coro con banda y órgano. Eran los que figuraban en el folleto distribuido y ensayado en colegios y parroquias desde casi dos años antes. Las disposiciones del Comité las subdividían así, aunque esta clasificación no aparezca en el folleto:

a) en gregoriano ¹⁹

b) en música figurada: aquí se incluían el *Himno del Congreso*, el de los niños (*Ofrenda*), el *Himno Nacional Argentino*, y canciones de larga permanencia ulterior en el repertorio del culto, como *Cantemos al amor de los amores* y *Salva al Pueblo Argentino* ²⁰.

2- Polifonía clásica y moderna.

a) entre los compositores históricos se seleccionaron obras de Tomás Luis de Victoria ²¹, Palestrina ²², Ludovico da Viadana ²³ y Hans Leo Hassler ²⁴.

19 *Adoro te devote, Pange lingua, Laudate Dominum omnes gentes, Missa de Angelis, Veni Creator Spiritu y Te Deum.*

20 También *Lauda Jerusalem Dominum y Christus vincit*. La denominación de música figurada, diferenciada del gregoriano, remite probablemente a composiciones tonales, de textura de melodía acompañada. Estas dos piezas en realidad combinan características de ambos subconjuntos: tienen una parte mensurada, tonal, homofónica y otra en gregoriano. En la ejecución, los fieles deben haber intervenido en las secciones correspondientes a la primera de ellas, y el celebrante y Coro en la segunda.

21 *Ave María, Domine non sum dignus, Miserere mei.*

22 *O Bone Jesu, Bonum est, Laudate Dominum.*

23 *Ave Verum.*

24 *Cantate Domine.*

b) los compositores en actividad estuvieron representados por obras de Orestes Ravanello ²⁵ y de los sacerdotes Lorenzo Perosi ²⁶, director de la Capilla Sixtina y Giovanni Pagella ²⁷, director del Santuario de María Auxiliadora de Turín.

Aparentemente no planeada en la programación previa de las comisiones, se incluyó en la función realizada en el Teatro Colón el 12 de octubre la ópera *Cecilia* de Monseñor Licinio Refice, profesor de composición religiosa e instrumental de la Escuela Pontificia y director de la Capilla de Santa Maria Maggiore ²⁸, que se describe como obra que combina el gregoriano con el estilo moderno, sin especificar qué se entiende por él. Se agregaron asimismo un *Himno a Cristo Rey* y el *Himno de la Joven*. El repertorio, como vemos, fue muy extenso, técnicamente complejo en las secciones de polifonía histórica para una masa coral de esas proporciones, considerablemente ecléctico teniendo en cuenta la rigidez del género.

La decisión de acompañar los cánticos con una banda de música es la continuidad de una conjunción habitual en procesiones y festividades. Lo que resulta llamativo es la decisión de sumar una banda a los cantos gregorianos. No conocemos las características de los arreglos realizados; lo más probable es que se haya tratado de un acompañamiento armónico, práctica difundida en distintos ámbitos académicos. Aquí puede haber prevalecido el costado operativo por sobre el de la fidelidad histórica: además de los espacios abiertos, en asambleas de esas dimensiones ese instrumental aportaba un volumen textural y de intensidad que otorgaba mayor presencia a la sutil línea gregoriana.

4) El himno oficial del congreso

Desde comienzos de 1933, *Criterio* dedica en casi todos sus números páginas al avance organizativo del Congreso. Entre las tareas encaradas tempranamente estuvo la de organizar un concurso para la creación de un himno especialmente compuesto para la ocasión. La letra ganadora,

25 *Sacerdotes Domini*

26 *Tu es Petrus, Oremus pro Pontifice, Ecce Sacerdos Magnus, Ora pro nobis, O Salutaris Hostia y Veni Creator.*

27 *Ecce Sacerdos Magnus*

28 Refice había nacido en Patrica, Roma, el 12/2/1885. Su obra incluye un *Te Deum*, un *Requiem*, así como piezas inspirada en episodios bíblicos o de la vida de santos de la Iglesia: el oratorio *Cananea, Maria Maddalena, Il martirio di Sant' Agnese, La Samaritana, Emmaus* y un *Trittico Franciscano. Il Mattino d'Italia*, 30/9/1934, p. 13.

elegida entre 180 textos recibidos, pertenecía a Sara Montes de Oca de Cárdenas²⁹, vicepresidenta de la mencionada Comisión de Prensa y Publicidad. En julio se llama a concurso para la música. Se indica que el carácter del himno “debe ser eminentemente religioso-popular y debe estar escrito para una sola voz”³⁰, con acompañamiento de órgano. El jurado estará conformado por los Pbro. Tomás Solari y Julio Isoldi, así como por los músicos Julio Perceval, Luis Ochoa y Gilardo Gilardi, compositor que se incorpora así a la Comisión de Música ya establecida. El jurado de la música se centra en las competencias profesionales de sus integrantes, mientras para el de la letra, responsable de la selección y control de un texto que sería emblemático en las jornadas de octubre, se convoca a las autoridades más destacadas en las funciones directivas e ideológicas del congreso.

En setiembre se anuncia que se recibieron 145 trabajos, pero como ninguno reunía “las condiciones para algo de trascendencia y universalidad”, el premio fue declarado desierto³¹. En diciembre se anuncia que se adoptó como música para el himno la del Maestro José Gil³², profesor del Conservatorio Williams y del Conservatorio Nacional. La publicación oficial del Congreso dice lacónicamente al respecto: “Después de varias alternativas fue oficialmente adoptada la composición musical del Maestro José Gil”³³.

En diciembre de 1933 *Criterio* anuncia que el himno ya había sido impreso, al igual que el repertorio previsto para los actos del Congreso³⁴. Éste consistió en un pequeño libro de 56 páginas que contiene la partitura de la línea vocal de las canciones y los textos completos correspondientes a cada una de ellas, incluido el *Himno Nacional Argentino*³⁵. Se publican allí también las traducciones castellanas de los cantos en latín y una página

29 *Criterio*, 278, 29/6/1933, p. 307.

30 *Ibid.*, 280, 13/7/1933, p. 356.

31 *Ibid.*, 291, 28/9/1933, p. 93.

32 *Ibid.*, 302, 14/12/1933, p. 354.

33 *XXXIIº Congreso Eucarístico...*, op. cit., p. 26.

34 *Criterio*, 302, 14/12/1933, p. 354. En realidad, se trata sólo de lo que el Comité denominó “cantos populares”.

35 En el cuadernillo, debajo del título se aclara “Versión Oficial (Juan Pedro Esnaola)”: es posible que hayan estado aun presentes los debates provocados por la “corrección” del himno llevada a cabo por una comisión designada en 1927, dejada sin efecto poco después.

36 *Cánticos del XXXIIº Congreso Eucarístico Internacional. Buenos Aires*, Buenos Aires, Comité Ejecutivo, 1933.

de instrucciones sobre la pronunciación de este idioma ³⁶. En enero de 1934 esa primera edición estaba agotada y la segunda ya en prensa ³⁷. El presidente de la Comisión de Música recomienda en marzo de 1934 a los directores de colegios católicos, entre otras cosas, que los fieles compren el libro de las canciones del congreso, que se canten las mismas en la liturgia normal y se aprenda la *Misa de Angelis* ³⁸. En mayo ya se habían editado discos, en RCA Victor, con cánticos religiosos, incluidos el himno y con *Ofrenda de los niños*, una pieza con letra del Pbro. Manuel Sanpedro y música del Pbro. José Zaninetti, canónigo de Paraná ³⁹.

La música del himno se atiene a lo establecido en el reglamento del concurso. Para aprovechar al máximo el registro se compuso en las tonalidades de Mi bemol Mayor – coro – y Si bemol Mayor – estrofas –. Consiste en una melodía acompañada por encadenamientos armónicos tonales previsible, con escasas modulaciones. Silábica, su forma se ajusta a la del texto: seis estrofas con estribillo intercalado. Una rítmica pausada, de figuras homogéneas sostenidas por una textura de coral, unida a un tempo cadencioso le otorga el requerido carácter solemne ⁴⁰. En las páginas de su revista *La silurante musicale*, Víctor de Rubertis publica una extensa crítica a esta pieza. Objeta que el texto sea en castellano, porque un artículo del Código Jurídico de la Música Sacra sancionado por Pío X en 1903 afirma que, al ser el latín la lengua propia de la Iglesia, “se prohíbe en las funciones litúrgicas cantar en vulgar cualquier cosa” ⁴¹. Cita un tratado de música sacra de Haller donde se establece que el ámbito melódico en ese género no debe superar la octava y que se deben evitar los saltos de sexta mayor, reglas ambas que este himno transgrede. Una de sus preocupaciones mayores es detectar similitudes entre obras, que no duda en calificar de plagios. En este caso, estima que el coro del himno se calca sobre el Adagio de la *Sonata* en Si bemol mayor para violín y piano de Mozart, cuyos bajos, además, coinciden y ofrece como prueba breves fragmentos de partituras de ambas obras. Señala errores de armonización, como séptimas no permitidas por las reglas, y concluye diciendo que el carácter de este himno no es religioso, no sólo porque está inspirado en una sonata para

37 *Criterio*, 305, 4/1/1934, p. 19.

38 *Ibid.*, 318, 5/4/1934, p. 331.

39 *Ibid.*, 325, 24/5/1934, p. 92.

40 Partitura para canto y piano editada por la Comisión del Congreso, Buenos Aires, 1934.

41 *La silurante musicale*, Año II, N° 6, VIII-1934, p. 1.

violín y piano, sino también porque según el código jurídico mencionado la música eclesiástica “es tanto más sacra y litúrgica cuanto más en la inspiración y en el sabor se acerca a la melodía gregoriana, y tanto menos digna del templo cuanto más de aquel supremo modelo se aleja”⁴². En el párrafo final queda clara al menos una de las razones de tanto encarnizamiento: “sería cosa absurda pretender algo bien hecho de un profesor que enseña en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires”⁴³. Esta revista fustigaba sin tregua a esta institución y a su fundador y director, Alberto Williams. En realidad, varias de las objeciones de De Rubertis no se sustentan, porque las pretendidas transgresiones de idioma y ámbito no lo son a la luz de lo establecido en el reglamento, y sobre otros aspectos –interválica, escálística- el mismo había dejado en libertad de acción a los compositores. Lo que propone resulta entonces más normativo y conservador que las disposiciones del llamado a concurso y que el resultado musical mismo.

5- Los actos

El Cardenal Pacelli, futuro Papa Pío XII, desembarcó en el puerto de Buenos Aires el 9 de octubre, saludado por las sirenas y las banderas de todas las embarcaciones y por las campanas de todas las iglesias de la capital. Como representante de un estado soberano, a su llegada al puerto de Buenos Aires fue recibido con el *Himno Pontificio*, ejecutado junto al *Himno Nacional Argentino*.

El comienzo efectivo del Congreso Eucarístico tuvo lugar el miércoles 10 de octubre, con una misa solemne realizada en el lugar central destinado a la mayor parte de los actos⁴⁴: los bosques de Palermo, en la intersección de las actuales avenidas del Libertador y Sarmiento, lo que suministraba un espacio despejado hacia sus cuatro costados y con una perspectiva visual imponente. En esa enclave se encuentra el Monumento de los Españoles, obsequio de esa comunidad a la República Argentina en ocasión del Centenario de la independencia, en 1910. Para el Congreso, se decidió que

42 Ibid., pp. 2-3.

43 Ibid., p. 3.

44 Naturalmente, la casi totalidad de los templos estuvieron permanentemente al servicio de actividades de distinto carácter que formaron parte del congreso: asambleas, misas, Hora Santa, confesiones. Muchas de las Asambleas se llevaron a cabo fuera de los espacios religiosos: los teatros San Martín, Cervantes y Coliseo, los cines Grand Splendid y Palace.

este monumento quedara encerrado dentro de una enorme cruz blanca construida al efecto. De este modo, “la Madre España, presente en su monumento, iba a ser el corazón de la gran cruz, al pie de la cual el mundo entero doblaría sus rodillas ante el Dios de la Eucaristía”⁴⁵. Ante ella se alzó un altar de treinta y cinco metros de altura, cedido por YPF.

No seguiremos cada uno de los incontables actos realizados esos días, en los cuales la ejecución del *Himno Eucarístico* fue el común denominador. Señalaremos algunos de los puntos que consideramos más significativos. El 11 de octubre fue designado como Día de los Niños, el que comenzó con una concentración en Palermo a las 8, con misas de comunión general para ellos. Se movilizaron 107.000 niños; la comunión fue distribuida por 250 sacerdotes y diáconos. A las 22 hubo una multitudinaria concentración de hombres en la Plaza del Congreso, que marchó hasta la Plaza de Mayo, donde se leyeron discursos y se celebró la misa y comunión general para caballeros en cuatro altares. Hubo confesiones masivas en innumerables espacios dispuestos a tal efecto en la vía pública. En la Catedral se celebraron misas durante toda la noche. Los lugares históricamente más significativos de la historia nacional y de la vida republicana quedaron así investidos por estas movilizaciones y rituales nocturnos.

El 12 de octubre, Día de la Raza, las misas habituales estuvieron a cargo de obispos españoles, y el acto central tuvo lugar en el Teatro Colón, a las 18. Martínez Zuviría pronunció el discurso de presentación, al que le siguieron los de los obispos de Madrid y de Toledo. Este último, Isidro Goma y Tomas, afirmó que “América es la obra de España. Esta obra de España, lo es esencialmente de catolicismo; luego hay relación de igualdad entre hispanidad y catolicismo, y es locura todo intento de hispanización que lo repudie”⁴⁶. Al revisar la historia, asegura que, cuando el español llega, “no sabe que la antropofagia, la sodomía, los sacrificios humanos son las más grandes lacras de aztecas y pieles rojas, caribes y guaraníes, quechuas, araucanos y diaguitas (...). La obra de España en América está hoy por encima de las exageraciones domésticas de Las Casas y de las cicaterías de la envidia extranjera”⁴⁷. Reflexionó luego sobre la hora actual en España, y concluyó que sus problemas son la “culminación explosiva

45 XXXIIº Congreso Eucarístico..., cit., pp. 31-32.

46 Ibid., pp. 252.

47 Ibid., pp. 254-255.

de este espíritu extranjerizante: me refiero a nuestra revolución (...). Pero España resurgirá, señores”⁴⁸. En el discurso del obispo de Madrid, Leopoldo Eijo y Garay, reaparecen conceptos similares, por momentos más explícitos: España y la hispanidad como equivalentes de Iglesia Católica, cuya misión es combatir al comunismo y recristianizar el mundo⁴⁹. El acto continúa con el *Himno Pontificio* y el *Nacional Argentino*, ejecutados por la Banda Municipal, a lo que le sigue la mencionada obra de Licinio Refice, *Cecilia*.

Esta ópera, con argumento basado en la vida de la santa, se había estrenado en el Teatro Real de Roma el año anterior. La obra mereció la plena aprobación del Papa para ser representada en este Congreso. En realidad, formó parte de la programación de la temporada del Colón, ya que se estrenó allí el 4 de octubre: su coincidencia con los actos del congreso estuvo entonces calibrada por las autoridades del Colón desde el año anterior. Refice viajó especialmente a Buenos Aires para dirigirla; Claudia Muzio fue la cantante protagonista. El autor afirmó que se trataba de una verdadera ópera, aunque en la prensa se habló de “acción escénica” que remite en lo formal a las *sacre rappresentazioni*⁵⁰. El crítico de *Bandera Argentina* lamenta sin embargo que el compositor “no haya acertado con el carácter religioso del asunto, y a pesar del empleo de coros gregorianos y otros recursos de la liturgia católica, su ópera [haya] resultado eminentemente profana y verista, a la manera de Giordano, Puccini y Mascagni, autores de los que tiene vaga reminiscencia”⁵¹. Menciona asimismo la influencia de “la primera manera de Debussy” y de “la amable superficialidad de Jules Massenet”⁵². *Il Mattino d'Italia*, fiel a su tono de permanente exaltación patriótica italiana, dedica numerosos artículos, en días sucesivos, a esta ópera. Culmina con la reseña del estreno, a página completa⁵³. Subraya que es ésta la segunda ópera italiana dada en el Colón en ese año —la otra fue *Fiamma*, de Respighi— lo que testimonia del prestigio de Italia también en el campo musical.

48 Ibid., pp. 260-261. *Acción Española* agrega: “Mientras en América se construye un monumento a la Cruz (...) en España se destruyen las Catedrales, las iglesias y las capillas”. *Acción Española*, 15/11/1934, p. 3.

49 XXXII Congreso Eucarístico..., op. cit., pp. 227-241.

50 *Il Mattino d'Italia*, 3/10/1934, p. 9.

51 *Bandera Argentina*, 9/10/1934, p. 2.

52 Id. Aclara que la falta de misticismo es todavía más evidente porque hacía pocos días se había escuchado en Buenos Aires la *Pasión según San Mateo*, “esa inmensa catedral sonora de Juan Sebastián Bach”.

53 *Il Mattino d'Italia*, 5/10/1934, p. 3

El 13 fue destinado a la Santísima Virgen y se convirtió en Jornada de la Patria: a su paz y prosperidad se dedicó la misa en Palermo. Comulgan 7.000 soldados, luego de lo cual aparece el Cardenal Pacelli y se iza la bandera nacional, saludada por un discurso del General Francisco Fasola Castagno. En él, dice que la bandera “no es un trapo como pretenden los descarriados (...) los trapos que se alzan por ahí, a guisa de pendones, dividen, ésta une; ellos esclavizan las multitudes, a dogmas y utopías anárquicas, ésta emancipa; el solo acto de presencia de las otras, ultraja el alma nacional; ésta exalta sus valores más puros e inspira sus virtudes más altas”⁵⁴. En otro lugar de su discurso, el general afirmó: “Los más grandes hombres de Estado de los tiempos modernos, a cuya cabeza coloco a ese genio llamado Benito Mussolini, que según Bossuet, la Divina Providencia debe haber enviado a Italia, para que plasme la humanidad y el Estado en nuevas formas espirituales, sociales y jurídicas, ese genio, repito, en vez de alejar a las masas de la religión las impulsa hacia ellas”⁵⁵. El diario del fascismo italiano en Argentina reproduce, alborozado, esta parte del discurso⁵⁶, el que es calificado por la contraparte antifascista del periodismo de la colectividad como “apología tropical”⁵⁷.

El día de cierre estuvo dedicado al Triunfo Eucarístico Mundial. La misa fue celebrada por Pacelli, y el cántico central fue *Christus Vincit*, en afirmación de la fiesta de Cristo Rey. Hubo una guardia de honor de todas las banderas del mundo y al final se transmitió por radiotelefonía la bendición papal desde Roma. A las 15 se inició la procesión triunfal del Santísimo Sacramento. El riguroso orden del desfile incluyó al Presidente de la Nación y sus ministros, los miembros del Comité Permanente del Congreso, tropas de infantería, Sección Nacional de Hombres, autoridades de la Acción Católica, del Círculo de Obreros y de la Sección Nacional de la Juventud. Durante la procesión se entonaron cantos litúrgicos previstos ya desde al año anterior. El presidente Justo elevó una Plegaria que suscitó interminables aplausos. El Cardenal Pacelli finalizó la celebración con la exposición de la hostia, bendición solemne y discurso final. El *Himno*

54 *Crisol*, 14/10/1934, p. 4.

55 *Ibid.*, p. 3.

56 *Il Mattino d'Italia*, 14/10/1934, p. 5.

57 *L'Italia del Popolo*, 15/10/1934, p. 3.

Nacional Argentino y el del congreso, precedidos del *Laudate Dominum*, así como del *Tantum Ergo* entonado con todos los participantes de rodillas, cerraron a la vez el acto y el Congreso.

Las colectividades cuantitativamente más representativas adhirieron a los actos e incorporaron en ellos la problemática internacional de la época. La Sección Italiana realizó actos preparatorios que incluyeron procesiones en las que se cantaba, además del himno del congreso, el *Himno Eucarístico Italiano*, compuesto por el presidente de dicha sección⁵⁸. Intervenia en ellos la Banda de la Società Cattolica Italiana, la que ejecutaba en esas ceremonias también la *Marcia Reale* y *Giovinezza*, el himno fascista⁵⁹. Con este himno fue recibido Pacelli en su visita a los salesianos, como parte de sus actividades en Buenos Aires⁶⁰. La banda mencionada intervino asimismo en la multitudinaria asamblea que la colectividad organizó el 12 de octubre para homenajear a Colón, en el monumento al navegante, que fuera el presente ofrecido por los italianos a la Argentina en 1910. Ambos monumentos heredados del Centenario – el de los españoles en Palermo y el de los italianos detrás de la Casa de Gobierno – centralizaron así los actos de las dos colectividades más atareadas durante el congreso, que se disputaban la posesión simbólica de las celebraciones del 12 de octubre. Los españoles reivindicaban la empresa de Colón como triunfo de la España de los Reyes Católicos. En los discursos pronunciados ese día, los italianos edificaron, contra lo que consideraban ofensas de los historiadores, un Colón no sólo genovés, sino romano, latino y católico⁶¹. En la ceremonia de bendición de banderas de la sección española, realizada en la Iglesia del Salvador, un coro de señoritas entonó, junto con la concurrencia, *Firme la voz*, un “canto religioso patriótico”, ante el cual “la muchedumbre se vio electrizada por las viriles estrofas y solemne música”⁶². Como vemos, los sentimientos patrióticos estuvieron entrecruzados y la música los concretó en una compleja polifonía: entre los italianos, la *Marcia Reale*, *Giovinezza* y el *Himno Pontificio* representaron distin-

58 *Crisol*, 12/8/1934, p. 3; *Il Mattino d'Italia*, 30/9/1934, p. 7; 1/10/1934, p. 5.

59 *Il Mattino d'Italia*, 1/10/1934, p. 5.

60 Teruzzi, Regina. *Crociera sentimentale. Da Trieste a Buenos Aires*. Milán, 1936, cit. en Scanzanella, Eugenia, “El fascismo italiano en Argentina: al servicio de los negocios”, en Scanzanella, E., comp., *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 167-248, p. 231. Teruzzi agrega que había grupos que vestían camisetas negras, distintivo fascista.

61 *Il Mattino d'Italia*, 12/10/1934, p. 1. El acto fue considerado un fracaso por *L'Italia del Popolo*, 12/10/1934, p. 2.

62 *Acción Española*, 22/10/1934, p. 3.

tas dimensiones de la nacionalidad (monarquía, fascismo, relación de Italia con el Vaticano después de los pactos lateranenses de 1929), mientras por otra parte no podían dejar de incluir el *Himno Nacional* como componente, también, de su identidad y de la de sus hijos.

La cartelera de espectáculos de esos días se plegó al acontecimiento. Un conjunto teatral representó *Cristo Redentor*, “evocación escénica de la vida de Jesús” de Antonio Hernández ⁶³; otro, *Cristo Redentor o La Pasión de Chammergau* ⁶⁴. Se proyectaron asimismo películas de temas religiosos en adhesión al congreso ⁶⁵, entre ellas, *Quo Vadis?* (1924-25), dirigida por George Jacoby y Gabriellino D’Annunzio, protagonizada por Emil Jannings, con acompañamiento orquestal, coro mixto y solistas ⁶⁶. La Singakademie de Buenos Aires presentó un concierto con *El Mesías* de Haendel ⁶⁷.

En la secuencia temática de los días centrales se observa el énfasis pastoral en los niños y en los hombres, por las actividades especialmente dedicadas a ellos. Los ideogramas privilegiados, de mayor densidad conceptual, fueron diseñados teniendo en cuenta las afirmaciones que tanto la Iglesia como el poder político necesitaban frente a lo que identificaban como los peligros mayores del momento. Esquemáticamente, podrían delinearse así:

a- Hispanidad = Catolicismo, frente al avance de la República española y de la “leyenda negra” de la conquista de América, con todas sus variantes, consecuencias y repercusiones internacionales, incluida las que ocurrieran en Argentina ⁶⁸. La insistencia en la acción civilizadora de la

63 *Bandera Argentina*, 26/9/1934, p. 2

64 *Ibid.*, 10/10/1934, p. 2.

65 *Id.*

66 *Ibid.*, 4/10/1934, p. 2. La soprano Ela Rossini se destacó en el “preludio con Ave María de Gounod” y el barítono E. Cisrenozin “en las escenas de persecuciones a los cristianos”.

67 *Ibid.*, 5/10/1934, p. 4.

68 En este mismo año el español Ramiro de Maeztu publica *Defensa de la Hispanidad*, paradigma de ese ideario. Había formado parte del gobierno de Primo de Rivera y había sido enviado como embajador de España en Buenos Aires. Su llegada fue celebrada por los círculos de la derecha hispanófila locales. McGee Deutsch, Sandra, “La derecha durante los primeros gobiernos radicales, 1916-1930”, en AAVV, *La derecha argentina. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales*, Buenos Aires, Vergara, 2001, pp. 71-112, pp. 97-98; Zanatta, Loris, op. cit., p. 71.

España cristiana en América, la articulación entre patria, hispanidad y fe puesta de manifiesto en el Día de la Raza, la materialización perfecta de identidad unificada simbolizada en la gran cruz de Palermo que contenía en su interior el Monumento de los Españoles y el hecho mismo de haber planificado el Congreso para que fuera ése su día central indican la importancia acordada a este tópico. Algunos pasajes del texto del *Himno del Congreso* refieren y celebran este origen: “Pasearon el Corpus/ Por nuestros solares/ Los hombres que luego/ Fundaban ciudades/ Y abrían los surcos/ Para los trigales”. Los discursos pusieron particular cuidado en afirmar que la única versión “verdadera” de España en esa hora era la que afirmaba su identidad con el catolicismo, con lo que enfrentaba cualquier posible “desvío” republicano.

b- Patria-Nación-Catolicidad, frente a otras confesiones influyentes en el país – protestantismo, judaísmo –, frente al liberalismo cosmopolita, al positivismo, al internacionalismo de la izquierda y a otros sectores igualmente enfrentados a los nacionalismos europeos contemporáneos más poderosos. La reiteración del *Himno Nacional*, de las alusiones a la bandera en los textos de los cánticos e himnos y en los discursos, las invocaciones a la Virgen como protectora de la patria fueron algunos de sus operadores. Si las referencias concretas al país se concentran, en el *Himno del Congreso*, a unos pocos elementos localizadores provenientes de la literatura del Centenario – “La línea que es Pampa/ Y el germen que es trigo... Y cálidas notas de timbre argentino” –, las alusiones al eje Patria/Cristo resultan más enfáticas: “¡Bandera tu cuerpo/ Fue en la azul atmósfera!/ Y el cáliz dorado/ Fue el sol de la gloria!”; “La Patria se aroma/ De incienso de Misa”. Pero es la letra de *Salva al Pueblo Argentino* la más contundente, sostenida por marciales ritmos puntillados: “Cristo Jesús: en Ti la Patria espera/ Gloria buscando con intenso ardor/ Guíala Tú, bendice su bandera/ Dando a su faz magnífico esplendor (...) Salva al Pueblo Argentino/ Escucha su clamor/ Salva al Pueblo Argentino/ Sagrado Corazón (...) Siempre jamás nuestra nación creyente/ Jura ante Dios su pabellón seguir (...) Salva al hogar, la patria y religión”. El *Himno a la joven* expresa estos contenidos en los ámbitos que les son confiados: “Como cristianas, como argentinas/ a nuestra patria queremos dar/ las dos ofrendas más femeninas/ pureza heroica y amor de hogar”.

En estos textos se afirma la inequívoca aspiración a convertir el país plural en una nación confesional. El periodismo de propaganda expresa

este tópico con una retórica que funde los símbolos patrios con la fe católica y las idealizadas tradiciones gauchescas: “La blanca cruz del altar bordaba sobre un cielo azul los colores de la enseña nacional. Y el pampero, trayendo en su poncho el hálito de nuestros campos puros, vino también a rendir el homenaje de gaucho en los abrazos viriles con que estrechó la Cruz (...) Las voces argentinas de los coros, en una polifonía maravillosa, cortaban su galope y le brindaban sus notas para que las elevara en su ascensión a los cielos”⁶⁹.

c- Triunfo universal de Cristo Rey⁷⁰, frente al materialismo, el comunismo, el ateísmo, la descristianización contemporánea. La victoria final del catolicismo impregnó, explícitamente o no, la totalidad del Congreso, manifestación pública de fuerza, en este sentido, ante las oposiciones de distinto origen. El Coro del *Himno del Congreso* lo afirma: “Dios de los corazones / Sublime Redentor / Domina a las naciones / Y enséñales tu amor”. También lo hace el *Himno a Cristo Rey*: “De Cristo el soldado / Alerta está / Por Dios y su Iglesia / Pronto a luchar / Será de Dios mártir; / Traidor jamás / Oh, Rey de las almas / Tú vencerás (...) Jamás otro dueño / Jamás, jamás!”.

6- La tecnología

El aprovechamiento máximo de las nuevas tecnologías caracterizó el planeamiento y ejecución de los aspectos musicales del Congreso. En primer lugar, las facilidades crecientes para la grabación sonora posibilitaron hacer un registro de los himnos del congreso apenas compuestos, así como del repertorio básico previsto, y distribuirlos a través de las redes parroquiales para su aprendizaje. Como estas canciones iban a ser entonadas por multitudes que habían ensayado en sus lugares de origen con criterios musicales muy diferenciados, la grabación constituyó un medio eficaz de unificación de la *performance* final.

Además de las dificultades propias del aire libre, las dimensiones humanas y en consecuencia espaciales que cobraban los actos generaban graves

69 *Crisol*, 11/10/1934, p. 1. Nótese que las voces son “argentinas”, lo que la relaciona simultáneamente con la nobleza del metal – la plata – y el origen nacional.

70 “¡Viva Cristo Rey!” era la consigna que varios grupos nacionalistas utilizaban en sus manifestaciones.

71 Tengamos en cuenta que para la administración de la comunión en Palermo se dispuso el traslado de los sacerdotes en automóviles para que pudieran llegar a los fieles ubicados en los lugares más distantes del altar central. Martínez Zuviría relata – en un texto de ficción,

problemas para que el sonido alcanzara a todos los participantes ⁷¹. La amplificación vino a solucionar entonces el problema del sonido: una red de altoparlantes aseguraba la difusión de lo que ocurría en el área de celebración a lo ancho y largo de avenidas y canteros ⁷².

Como medio de extender la llegada del mensaje del congreso, buena parte de los actos fue transmitida por radio; ingresó así a los hogares, durante cuatro intensos días. En Buenos Aires eran emitidos por trece emisoras. La red de emisoras del interior del país, en conexión con algunas de la capital, proyectó a escala nacional la totalidad de los actos del congreso. Podía escucharse asimismo en las mayores capitales de Europa y América ⁷³. Las posibilidades de la radio se aprovecharon para la preparación de los actos: desde principios de agosto, se transmitieron los cantos previstos, para que los fieles los aprendan. En agosto comenzaron las audiciones oficiales de propaganda, en las que hablaban distintos invitados y se escuchaba música religiosa ⁷⁴. El Director de Transmisiones y locutor fue Monseñor Dionisio Napal, vicario general de la Armada. Su actuación fue elogiada por los diarios católicos, aunque para algún testigo fastidiado, “una voz, siempre la misma – o así lo parecía –, daba órdenes de orar, arrodillarse, persignarse en tono de mando militar o director de ballet, intercalando entre ambos, de tanto en tanto, el muy radiofónico de la falsa emoción” ⁷⁵. En ese acto de cierre, la transmisión radiotelefónica permitió hacer “presente”, en directo, la voz del Papa, quien efectuó la bendición en latín para la clausura del congreso.

La tecnología aportó así no sólo soluciones a problemas prácticos, sino la impresión de posibilidades ilimitadas de ubicuidad, del alcance

pero verosímil – que en la noche dedicada a los hombres, los sacerdotes se trasladaron en el subterráneo que corre debajo de la Avenida de Mayo para dar la comunión a los fieles que quedaron alejados de los altares de la plaza, “llevando, por primera vez en el mundo, en aquellos trenes veloces y modernísimos, el Pan que confiere la vida eterna”. Wast, Hugo [G. Martínez Zuviría], *Oro*, 21a ed., (Buenos Aires, Thau, 1955, p. 314.

72 Dicha red cubría el altar mayor ubicado en Palermo, las avenidas Sarmiento, Alvear, de Mayo; las diagonales Roque Sáenz Peña y Julio Roca; Plaza de Mayo y Plaza del Congreso, Puerto Madero y el Teatro Colón. Anuncio de la Compañía Unión Telefónica del Río de la Plata en *Crítica*, 10/10/1934, p. 7. El uso de la amplificación para las procesiones venía siendo ya utilizado desde tiempo antes; aquí se perfecciona y expande.

73 Anuncio en *Crítica*, cit.; también en *Crisol*, 10/10/1934, p. 4.

74 *Crisol*, 29/8/1934, p. 4.

75 Oliver, María Rosa, *La vida cotidiana*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, en Halperín Donghi, *La República...*, cit., p. 559. Esta escritora integraba el círculo de intelectuales de *Sur* y era entonces vocal de la Asociación Amigos del Arte.

insospechado que los mensajes adquirirían potencialmente. La radio, “este magnífico triunfo de la ciencia, vióse (sic) ennoblecido (...) por Cristo”⁷⁶ porque “¿Quién puede dudar de la Omnipresencia de Dios, ante la multipresencia de la radio?”⁷⁷. El mensaje de un “catolicismo agresivamente antimoderno”⁷⁸ se multiplicó exponencialmente mediante los más recientes canales tecnológicos de la modernidad, redimidos así por la función prestada a la difusión de la fe. El diseño tecnológico del evento incluyó la realización de un documental “filmado con carácter oficial por expertos ‘cameramen’ debidamente autorizados”⁷⁹, que inmortalizaría ese momento triunfal de la catolicidad argentina. La película se estrenó poco después, en el Teatro Colón, el 26 de noviembre.

Conclusiones

El repertorio prolongó las modalidades en uso en la ritualidad católica y respondió a las diferentes necesidades del acontecimiento. Por un lado, aseguró la majestuosidad de las grandes celebraciones litúrgicas mediante una suntuosa polifonía vocal – tanto del pasado como de sus réplicas contemporáneas – y la capacidad simbólica del gregoriano y del latín como signo intemporal, ahistórico de la Iglesia, con obras cuya función era la de ser escuchadas como en un espectáculo solemne y sobrecogedor. Por otro, incluyó la participación activa de la feligresía en la entonación de los cantos en latín y en castellano, en continuidad con las prácticas habituales de la liturgia. En este último conjunto se incluyen los himnos, infaltables en cada momento de la programación.

En la música que se escuchó en esos días está casi ausente la apelación a la hispanidad, lo que resulta curioso dada, por un lado, su importancia en la temática del congreso y, por otro, el origen español de músicos como Gil y Ochoa. Seguramente esa dimensión estaba ya asegurada por otros dispositivos poderosos y no necesitaba un refuerzo explícito desde

76 *Crisol*, 10/10/1934, p. 1.

77 Bunge de Gálvez, Delfina. *La belleza de la vida cotidiana*, Santiago de Chile, Editorial Ercilia, 1936, p. 63.

78 Halperín Donghi, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo*, cit., p. 31

79 *Crisol*, 18/10/1934, p. 3. Parte del mismo se conserva en el Archivo General de la Nación, editado posteriormente, hacia 1957. AGN, Legajos 987 y 1180, Inventarios 2022 y 551, Tambores 1182 y 1112, respectivamente. El lenguaje cinematográfico utilizado resulta notablemente moderno, por las decisiones de encuadres y las búsquedas formales. Lamentablemente no se preservó el sonido original; se acompañó con una musicalización sinfónica *ad hoc*.

lo musical. Del gran pasado musical religioso español se eligieron sólo tres obras de un único compositor, Tomás Luis de Victoria. Los vínculos con el corazón de la liturgia musical vaticana estuvieron bien presentes, en cambio, en la inclusión de las obras de Perosi y de Refice.

La puesta en escena y en espacio de la música acompañó la intención de ocupar y marcar física y simbólicamente los lugares históricos más significativos de la historia nacional, con multitudes que los recorrían cantando, o bien escuchaban las polifonías en latín en las misas y comuniones al aire libre, diurnas o nocturnas. La espectacularidad visual tuvo como modelo no ya solamente el teatro o las movilizaciones masivas de las dictaduras contemporáneas, sino también la cinematografía: los cuidados desplazamientos de masas en el film *Ben-Hur*, de Fred Niblo, que la Metro Goldwin Mayer proyectó en el Cine Atlas en adhesión al congreso⁸⁰, constituyen una referencia que los organizadores no podían desconocer. El film, que transcurre en los primeros tiempos del cristianismo, impresiona a los críticos por “el manejo de las grandes masas humanas”, el “enfoque de las multitudes” y la expresión del “espíritu colectivo”⁸¹. Lo visual se dobló así con la espectacularidad sonora, amplificada, literalmente, por los medios tecnológicos disponibles. En otra escala, esto se reprodujo en iglesias, cines, teatros, para culminar en la gran ceremonia del Día de la Raza en el Colón – teatro cuyo nombre venía a sumarse providencialmente al festejo –. Este catolicismo nacional de raíces hispánicas, cuyo crecimiento se había ido construyendo cuidadosamente en todas las esferas, hacía eclosión en una manifestación pública de inusitada contundencia, en una Buenos Aires confiada aun en las potentes tradiciones liberales de la Generación del Ochenta y en su vocación cosmopolita, laica, modernizadora. De los espacios de meditación íntima a la manifestación pública, la música se insertó con notable fluidez en la milimetrada arquitectura del congreso. Un testigo lo consideró como “un hecho que trasciende toda explicación estrictamente racional”, es decir que en la ‘cosmopolita Buenos Aires’, materialista y descreída, hubieran comulgado 1.200.000 individuos entre el 11 y 12 de octubre de 1934”⁸².

80 *Crisol*, 14/10/1934, p. 6. Se proyectó asimismo el noticiero *Dos años de vida católica en la pantalla*.

81 Id. Las instrucciones para la manifestación de los hombres en la noche del 11 de octubre remitían por otra parte al orden militar: “La formación será por columnas de diez hombres de frente, en lo posible tomados del brazo, con filas separadas entre sí por un largo de brazo, distancia que deberá mantenerse durante todo el trayecto”. *Bandera Argentina*, 10/10/1934, p. 3.

82 Texto de G. T. Farrel, transcrito en Zanatta, Loris, op. cit., p. 156.

La música se hizo presente durante esos días en la vida cotidiana de los habitantes de Buenos Aires, sin pausa, en las calles y plazas, los altavoces, la radio. Confluyeron en la sincronía y encaje perfecto, a esta imponente escala, los contenidos ideológicos, la instalación monolítica del evento, la precisión coreográfica de las masas, la voluntad de instrumentalización de la fe de las multitudes, en vistas a su incidencia en la conciencia social en ese enclave decisivo de la historia local y mundial ⁸³. Las operaciones de imbricación llevadas a cabo contribuyeron a ello. En efecto, de modo comparable a la unidad representada por el monumento de los españoles y la gran cruz, el gregoriano acompañado por los sonidos militares de una banda de música, la polifonía simbólica de los numerosos himnos, las convenciones operísticas subsumidas por los argumentos religiosos emanados del Vaticano, los coros renacentistas distribuidos por redes de altoparlantes a lo largo de las avenidas de la metrópolis – medio y mensaje... – fueron dispositivos complejos que potenciaron los componentes individuales.

Una de las paradojas que este acontecimiento pone en evidencia es la referida al nacionalismo, sus realidades y sus máscaras. En la construcción de la idea nacional argentina por las derechas del 30, se afirmaron como elementos esenciales la pertenencia a una doble órbita, deshistorizada: la de la España “eterna” y la del Vaticano intemporal. Las músicas elegidas apuntalaron esa dimensión. Esta volatilización de la historia en el mito no alcanzó para ocultar el presente al que se refería: por un lado, la España antirrepublicana, cuya idea fundacional se reencontraba en la de los Reyes Católicos; por otro, el Vaticano de los recientes pactos lateranenses y, en relación con ello, la admirada Italia mussoliniana. Esta identidad nacional, selectiva, y defensiva fue en los hechos solidaria con la política expansiva y propagandística de esos referentes europeos. En la medida de sus capacidades, recortes y límites, la música acompañó el programa: en las letras y músicas escuchadas en ese momento resonaron algunos de sus ejes conceptuales rectores.

83 En lo local, el gobierno confiaba en el poder persuasivo de esta manifestación religiosa, que entendía implícitamente como adhesión política, para asegurar su consolidación definitiva y, en particular, su victoria en las inminentes elecciones de la Capital, las que pierde sin embargo en manos de los socialistas. En lo internacional, el objetivo de colocar en un lugar privilegiado a la Argentina ante el poder vaticano y de señalar su alineamiento con un mundo crecientemente antiliberal fueron ampliamente cumplidos.

Este reducción del análisis de los hechos a lo que tuvieron de ingeniería política no significa desconocer que, en un plano diferenciado, fue habitado por la genuina fe de los creyentes, unificados en la celebración colectiva y la potencia del rito. Sin dudas, cada uno se reconoció en la religiosidad compartida, en las identidades grupales y subjetivó el acontecimiento en su intimidad, más allá de estrategias circunstanciales: en otro lado, en otras dimensiones.