



ANÍBAL ENRIQUE CETRANGOLO
Universidad Ca' Foscari, Venecia

Rencores angelicales. El nacionalismo sentimental en Argentina

El nacionalismo argentino promovió, desde la prensa, la presentación en el Teatro Colón de una ópera que pudiese ser emblema de los valores tradicionales del país. Se pretendía, a través de esta operación, afianzar a las fuerzas locales, hasta entonces enemigas y oponer una barrera defensiva eficaz ante la inmigración extranjera que se consideraba invasiva y peligrosa. El agente de tal acción fue un compositor dileitante, miembro de la elite y descendiente del dictador Juan Manuel de Rosas: el diplomático Eduardo García Mansilla. Poco después de su presentación, en agosto de 1917, artistas vinculados a los ambientes populares, descendientes de inmigrantes, escenificaron una sátira que ridiculizaba el carácter familiar y sentimental del melodrama de García Mansilla. Partiendo de aquella parodia y recurriendo a otros casos rescatados por los estudios sobre el nacionalismo, se trata de mostrar aquí el vínculo que existe entre las actitudes violentas de los nacionalistas con manifestaciones de sensiblería kitsch.

Palabras clave: ópera, nacionalismo, Argentina, sátira.

Argentine nationalism promoted, through the press, the performance, of an opera at the Colón Theatre that could symbolize the traditional local values. The aim of this operation was to bring together two enemy parties and to build a defensive bastion against the foreign immigration that was considered dangerous and invasive. The agent of this operation was an amateur composer Eduardo García Mansilla, a diplomat and member of the social elite and a descendent of the dictator Juan Manuel de Rosas. Shortly after the performance of the Opera, in August 1917, very different artists linked with popular circles, staged a parody that mocked the sticky sentimentalism of García Mansilla's melodrama. Centering on this parody, and with reference to similar situations cited in other studies on nationalism, I try to demonstrate the link between the violent attitudes of the nationalists and manifestations of kitsch sentimentalism.

Keywords: opera, nationalism, Argentina, parody.

Introducción

Un curioso texto destinado al teatro me estimula a profundizar en la que, hasta ahora, es una vaga asociación mental. Me refiero a ciertos gestos de sensiblería que he relacionado, a menudo, con las manifestaciones nacionalistas. Esa obra, que he encontrado recientemente, aunque escrita con la urgencia que supone una ocasión efímera, consigue develar con prolijidad los rasgos grotescos de un melodrama nacionalista al que satiriza. Una ópera, esta última, que, paradójicamente, ambicionaba lo solemne, lo sublime.

Con el propósito de verificar si aquellas sensaciones mías tienen algún fundamento, trataré de la relación entre esas dos obras. Ninguna de ellas es

memorable. Aquel producto lírico habría querido serlo, pero su escasa densidad estética le vedó el sendero de la gloria; la *pièce* que la parodia, que es la que me interesa y que en su género es mucho mejor, careció *ab initio* de una vocación por lo perdurable. Ambos textos fueron presentados en Buenos Aires en 1917. El melodrama –*La angelical Manuelita*– fue compuesto en texto y música por Eduardo García Mansilla¹, un conspicuo miembro de la elite argentina, profesional en la diplomacia y diletante en el arte; el segundo caso –intitulado, con inocultable intención, *El angelical Manuelito*– fue escrito por gentes cercanas al tango y al teatro más popular: Ivo Pelay y Florencio Iriarte.

Faz y contrafaz

El nacionalismo argentino promovió, desde la prensa, la presentación en el Teatro Colón de una ópera que pudiese ser emblema de los valores tradicionales del país. Se pretendía, a través de esta operación, afianzar a las fuerzas locales, hasta entonces enemigas entre sí, y oponer una barrera defensiva eficaz ante la inmigración extranjera que se consideraba invasiva y peligrosa. El agente de tal acción fue un descendiente del dictador Juan Manuel de Rosas: el diplomático Eduardo García Mansilla. Precisamente, Rosas y su familia son los protagonistas de *La Angelical Manuelita*.

Muy lejos de tal ambiente se colocaba el grupo que concibió la sátira a la operación nacionalista. El músico, Arturo De Bassi, y los dos libretistas, Ivo Pelay y Florencio Iriarte, procedían de la fértil contaminación simbolizada por el café de barrio, donde las diferencias políglotas se encuentran y dialogan. En especial De Bassi y sus hermanos se colocaban en la acera opuesta a la de los exponentes de la Liga Patriótica, ya que fueron activos sindicalistas, y durante los graves conflictos gremiales de 1921, defendieron a los operadores líricos. Éstos escribieron, en una nota, lo siguiente: “no nos queda otra cosa que rogar a los De Bassi, por el arte lírico, por los músicos, por los coros y por los hijos de las coristas, que no se vayan”², lo que bien muestra la vecindad que el ambiente popular de Buenos Aires mantenía con la ópera.

¹ Me he ocupado extensamente de este melodrama de García Mansilla y de su significado político en Aníbal Enrique Cetrangolo: *Ópera, barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la Argentina (1880-1920)*, Valladolid, Editorial de la Universidad de Valladolid, en prensa.

² Ivo Pelay fue un dramaturgo fecundísimo que nació en La Plata en 1893. Estuvo en el centro de la escena porteña y escribió tangos y milongas famosos como “Adiós Pampa mía” o “Se dice de mí”. Florencio Iriarte pertenecía a una generación anterior y fue testigo de los primeros pasos del tango. Arturo De Bassi, hijo de Gaetano, un clarinetista italiano, era personaje del mundo del sainete y del teatro de variedades. Los títulos de sus tangos –“La catrera”, “El caburé”– lo determinan comprometido con el ambiente popular de la ciudad.

La prensa

Será, por demás, interesante, estudiar la recepción que los periódicos que habían promovido la ópera de García depararon a la sátira³. La estrategia de esa prensa fue la de negar un nexo entre ambos espectáculos, para descalificar la parodia. La sátira, que se presentó en el Teatro Buenos Aires, no era parodia porque para ello habría sido “necesario que el parodista conozca la obra original, cosa que no se revela en ‘El angelical Manuelito’”⁴. *El Diario Español*, un periódico promotor de la ópera de García, declaró que el espectáculo “solo muy vagamente y de lejos puede ser parodia de la ópera del señor García Mansilla”⁵. Como *El angelical Manuelito* fue publicado por la revista *Bambalinas*⁶, resulta perfectamente viable compararlo con el libreto de la ópera⁷ (en apéndice nuestro la correspondencia entre ambos textos). Tan clara es la referencia al melodrama que ello delata la parcialidad de quienes defendían a García Mansilla. Es improbable que los autores de la sátira esperasen aplausos por parte de aquella prensa que ellos ridiculizaban ácidamente. En el escenario se denunciaba sin ambages un contubernio: los frenéticos afanes de los fotógrafos en favor de Manuelito son fruto de la billetera del tío Juan, una situación que parece haber inspirado al genial Dante Quintero⁸.

JUAN: ... ¿Esto no es gratis?

FOTÓGRAFO 1º: Son los gastos, señor...

FOTÓGRAFO 2º: ¡Un momentito! Podemos sacarlo dirigiendo una parte de su ópera... cien pesos más⁹.

Manuelito trata directamente con los periodistas, pero haciéndose pasar, prudentemente, por su propio tío. El pacto es claro y se entrega al periódico el artículo ya confeccionado: “MANUELITO: ¡Hola!... ¡Ah!... de ‘El imperial’... cuando vengan les daremos el dinero”¹⁰.

Manuelito, a diferencia del tío, no es un ingenuo, conoce perfectamente las reglas del juego y le parece normal que haya que pagar también a sus propios colaboradores para que lo aplaudan.

³ Sobre la recepción periodística de la ópera de García Mansilla remito a mi texto A. E. Cetrangolo: *Ópera, barcos y banderas...*

⁴ *El Diario Español*, 19-X-1917.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Bambalinas*, III, 107 [1920], s. p.

⁷ Que reproduce Juan María Veniard: *Los García, los Mansilla y la música*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1986, pp.176 y ss.

⁸ En una de las más populares historietas de la prensa argentina –*Patoruzú*– uno de sus personajes, el *dandy* dilapidador Isidoro, era sustentado económicamente por su tío, el Coronel Cañones.

⁹ *Bambalinas...* s. p.

¹⁰ *Ibidem*.

A continuación trataré algunos aspectos de la sátira relacionándolos con los rasgos de la vida y obra de García Mansilla que han podido servir de apoyo a la caricatura que plasman Pelay e Iriarte.

Manuelita y Manuelito

Un doblez en la autoconciencia. Entre mediocridad y narcisismo

El personaje del compositor, dispuesto a la corrupción desprejuiciada, se completa con una pincelada certera: Manuelito es un sujeto mediocre, superficial y desmesuradamente preocupado por su promoción:

RUPERTA: ¿Y Manuelito?

ANTONIA: ... ¿Firmó las postales?... ¿No puede venir?...

SANTIAGO: Imposible. Esta ocupadísimo... Está haciendo una cosa que no puede hacerla nadie por él... Se está retratando¹¹.

Gracias a la biografía de García Mansilla que redacta Veniard¹², se puede suponer que Pelay e Iriarte exageraban poco. El Manuelito real, García Mansilla, era personaje de un anómalo narcisismo y con posibilidades económicas y de relaciones inversamente proporcionales a su autoponderación. Esto, sumado a su diletantismo en cosas de música, lo empujaron a emprender acciones insólitas como publicar la partitura de su obra. Esto era absolutamente extraordinario, ya que la práctica secular consistía en publicar el libreto de los melodramas pero no la música: existía un interés concreto en no divulgar la partitura a través de la publicación¹³. Pues bien, más allá de lo habitual, la partitura de *La angelical Manuelita* fue publicada en Francia en aquel mismo año de 1917 por A. Gougeray, con los costes, evidentemente, a cargo del compositor. Estas bizarrías ególatras no concluyeron allí: probablemente, no consiguiendo interesar a un editor especializado, el autor de *La angelical Manuelita* hizo estampar el libreto en una imprenta de Buenos Aires que se ocupaba de publicidad –la casa Pabb– y que se encargó de su venta. Es decir, de la venta de cuanto quedaba, ya que en un gesto difícil de calificar, en la noche de la representación y según relata una parienta del autor, “para una mayor comprensión del asunto García Mansilla hizo distribuir por los palcos el libreto de su ópera”¹⁴.

¹¹ *Ibidem*.

¹² J. M. Veniard: *Los García...* pp. 43-87.

¹³ Lorenzo Bianconi: *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bolonia, Il Mulino, 1993, p. 31. En tiempos de García Mansilla resultaría inimaginable que Ricordi editase algo diferente de un material útil a la difusión de las óperas –las diferentes reducciones para canto y piano, por ejemplo–. Tal política excluye la edición de una partitura completa, lo que haría posible una producción no autorizada.

¹⁴ J. M. Veniard, *Los García...*, pp. 108-109.

“Nosotros”

El destinatario de la ópera de García era la gente que poblaba los palcos, parientes y amigos o sea el club que interesaba a García. Solamente ellos habrían podido derramar *quelque larme* al reconocer en la ópera un obrita de Doña Eduarda que su hijo había incluido¹⁵, porque el público que ocupaba la galería del teatro no habría podido percibir jamás que el compositor estaba citando a su madre. Es a ese clan al que alude la sátira del Teatro Buenos Aires en su referencia a la muchedumbre de parientes y mucamos que acompañan cada movimiento del “niño” Manuelito. Ese grupo se puede permitir lujos inaccesibles para la mayoría (el teléfono, por ejemplo); si se es “uno de nosotros” se sobrevive no por cuanto se hace, sino por cuanto se es. Manuelito afirma: “Yo siempre flotaré como las boyas”¹⁶. Él podrá mantenerse a flote porque, en su ambiente, las capacidades personales son irrelevantes. No en el escenario, sino en la realidad, el inefable diplomático compositor García Mansilla hubo de recibir un singular ofrecimiento: ¡la dirección del Jardín Botánico de Tucumán!¹⁷. Esto lleva a otra consideración vegetal.

Doble botánico: ¿sauce o palmera?

Pelay e Iriarte aluden con certera precisión al doblez oportunista que García Mansilla hace del sauce, árbol emblemático en el imaginario nacionalista. El tema es recogido por la sátira y ataca la honestidad de la *operación Manuelita*. El libreto¹⁸, publicado en Buenos Aires, indica: “a lo lejos... entre los sauces”¹⁹, “pero la versión de París reza: “a lo lejos... entre las palmeras”. ¿Cuál es el motivo de tan significativa diferencia botánica? No hay palmeras en el paisaje argentino que, melancólico, incluye el sauce entre sus elementos visuales esenciales. La pintura argentina ha aprovechado la asociación gaucho-sauce, y también la música lo ha empleado para aludir a lo local²⁰. El sauce es un icono tan asociado al campo argentino que resulta

¹⁵ Autora, por otro lado, de una obrita llamada precisamente *Une larme*, sobre texto de Lamartine, y que fue publicada en edición bilingüe, francés-inglés.

¹⁶ *Bambalinas...* s. p.

¹⁷ J. M. Veniard: *Los García...*, p. 85.

¹⁸ Tuve acceso a la música de *La Angelical Manuelita* gracias a un microfilm de la obra que fue realizado en 1975 a partir de materiales que se conservaban en el Teatro Colón que luego fueron extraídos. Ese documento en efecto, en su primera página lleva un sello que indica “Propiedad Teatro Colón n. 2264”. El microfilm, conservado en la Sección Reservados de la Biblioteca Nacional Argentina, exhibe la siguiente referencia: Laboratorio de Fotoduplicación: Rollo 218. Con relación al libreto sigo la transcripción realizada por Juan María Veniard incluida en su texto *Los García...*, cit. p. 176 y ss. Veniard tuvo acceso a un ejemplar que perteneció a Carlos Suffern.

¹⁹ Cfr. libreto transcrito en J. M. Veniard: *Los García...*, pp. 184-5.

²⁰ Así “Frescas sombras de los sauces” de Carlos López Buchardo, o “La rosa y el sauce”, de Alberto Ginastera, entre los ejemplos más conocidos. En el ámbito popular también “Sauce llorón” tango de Enrique Delfino y el famoso vals “La Canción de Amalia” de Enrique Maciel y Héctor Pedro Blomberg, que asocia el sauce con la melancolía de la época de Rosas.

arduo convencer a las personas poco viajeras que existen sauces en Europa. ¿Y entonces? La vitalidad tropical de la palmera, con monos y coco comprendidos, es la imagen que García Mansilla pretende vender a los franceses ansiosos de exotismos. La operación, también en este aspecto desprejuiciada, acerca la Argentina a la Rusia²¹ que García Mansilla bien conocía. Al autor se aplica cuanto sobre Sergej Diaghilev, escribiera Richard Taruskin: “él había calculado fríamente, se podría decir, cínicamente”²². El mismo compromiso de García con el país que pretende sacralizar en su obra es puesto en ridículo en la sátira de Pelay-Iriarte porque, hasta los símbolos sagrados de la Patria, son usados con cálculo por Manuelito:

MANUELITO: Después, paro en seco...y ¡aquí viene lo gordo!... se enarbola la bandera. Claro, que esto es una picardía mía, porque cuando salga la bandera van a tener que aplaudir²³.

De análoga “picardía” del compositor real es prueba la inclusión que este hace en su ópera no solo de la bandera sino hasta del himno argentino. Por otro lado, pocas dudas subsisten acerca de la astucia de García. Su propio hermano Daniel se refirió a las habilidades de su pariente para sacar partido de las situaciones: “Mi hermano Eduardo, listo como un rayo... al frente de nuestra legación ante el gobierno Imperial... gozaba en San Petersburgo de una situación privilegiada... procurábale... su matrimonio con una rusa, ciertas posibilidades”²⁴.

García hizo uso de estas destrezas para conseguir que una ópera suya fuese presentada en el mismísimo Hermitage. Gracias a una sagaz manobra, en 1901, García dedicó al zar la ópera *Iván* que, oportunamente, cantaba leyendas ucranianas. No era fácil imaginar, por parte del trágico destinatario, un rechazo de este presente que provenía del representante argentino, yerno de un noble ruso, el barón Ossipoff.

Musica ficta

La obra de Pelay-Iriarte es eficaz en presentar las dobleces de su Manuelito. El compositor de la sátira, ante las personas de su casa, representa

²¹ Los estudios sociológicos de la época habían a menudo asociado Argentina y Rusia, comparando las respectivas pampas y estepas.

²² “He had calculated coldly, one could even say, cynically”; Cfr. Richard Taruskin: *Defining Russia, musically*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 455. Taruskin muestra cómo los compositores rusos tuvieron en Sergey Diaghilev un agente de ventas sin par en París. La clave es dar al producto musical aquel toque que el musicólogo llama *negá*. Las palmeras de García recuerdan a aquellos gestos orientales de los rusos en su música.

²³ *Bambalinas...* s. p.

²⁴ J. M. Veniard: *Los García...*, p. 165.

el papel del músico eminente; es fácil suponerlo con la frente fruncida, siempre irascible, mimando a Beethoven, el genio por antonomasia. Precisamente así abre la sátira:

Aparece Santiago. La sinfonía continúa...

MANUELITO: ¡No! ¡No! ¡Si siguen así me voy a enojar! ¡Otra vez! ¡Da capo!
(*A poco cesa la orquesta*)²⁵.

Su familia le sigue el juego. Nada debe ofuscar la calma del creador inspirado.

ANTONIA: ¿Manuelito? Háganse a un lado... por favor... Puede molestarse...

JUAN: No le vayan a asustar con algún grito destemplado...²⁶.

Pero, una realidad distinta comienza a mostrarse a través de tenues señales de mal gusto anodino: la novia del genio lleva un nombre que ridiculiza la situación, se llama Tecla. El mismo Manuelito, consciente de su insipiencia, en su círculo íntimo, se manifiesta con sinceridad.

NICANOR: Las chicas han venido por eso de la ópera. Quieren saber algo...

MANUELITO: De música... de ópera... y qué puedo decirles yo, si nada sé yo...²⁷.

Más notas falsas

No es difícil encontrar en García Mansilla el modelo para la construcción de la personalidad de Manuelito. El autor de *La angelical Manuelita*, como su colega en la ficción, sabe cabalmente de su ineptitud y, cosa inusitada, necesita indicar, a través de la palabra, cómo debe ser escuchada su música y, para ello, publica una guía que ilustra en su comienzo²⁸: “La orquesta toca el motivo de los unitarios”²⁹; “la orquesta toca una modificación del tema de los unitarios”³⁰; “Solo de violín: tema de las rosas”³¹; “El violín sigue tocando el tema de las rosas”³²; “Los violoncelos desarrollan el tema de las rosas”³³; “Rita va en busca de Juanón. La orquesta toca el tema de la obediencia”³⁴.

²⁵ *Bambalinas...* s. p.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Según el libreto que transcribe J. M. Veniard: *Los García...*, p. 177 y ss.

²⁹ J. M. Veniard: *Los García...*, p. 177.

³⁰ *Ibidem*, p. 177.

³¹ *Ibidem*, p. 179.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, p. 180.

³⁴ *Ibidem*.

De todas maneras, si bien García practica afectadas manifestaciones de humildad³⁵, al mismo tiempo procura imprudentemente dar satisfacción a su ego: no solo pretende el Teatro Colón, sino que consigue que su música sea estrenada por una de las más importantes sopranos del momento, Gilda della Rizza y por la relevante batuta de Gino Marinuzzi. Es más, *La angelical Manuelita* comparte la velada con un título que haría temblar a cualquier músico serio: nada menos que *Tristán e Isolda*. García, supone, o finge suponer, que su ópera será presentada en Francia, ya que la edición de la partitura es bilingüe. Él, con confianza en sus habilidades relacionales, se dirige a hipotéticos directores que tendrán que ocuparse de su obra en el porvenir y, ejercitando dotes diplomáticas, evita tomar decisiones insoslayables a un compositor. Procurando la simpatía de aquellos eventuales Maestros, escribe esta frase sin par: “La carencia de indicaciones metronómicas es intencional: el autor se confía en la experiencia de los directores de orquesta que dirigirán esta obra”³⁶.

Por cierto, descubrimos el juego satírico gracias a lo que nos queda: las declaraciones de García Mansilla y el texto de su libreto, ya que es imposible percibir la broma musical en cuanto nos falta lo escrito por De Bassi. Puedo ocuparme de lo sonoro solo a través de alusiones de la farsa a la partitura de García Mansilla. Para Manuelito, el punto de referencia modélico es Wagner, lo que en el mundo esnob bien podría enlazarse con la exhibición de otros emblemas del progreso como el teléfono. Es necesario, para estar *à la page*, adherirse a lo que los críticos llamaban *el nuevo sistema* y que suponía una orquesta rica en bronces y percusión. El personaje de Pelay-Iriarte responde perfectamente a las ambiciones de su modelo satirizado. Afirma su protagonista: “¡A meter ruido no me va a ganar Wagner ni diez como él!”³⁷ y es indudable que el colega real de Manuelito compartía con este ansias de modernidad wagneriana. La insistencia del “tema”, que ambiciona ser *leitmotiv* en su texto explicativo, delata una clara nostalgia de aquel Bayreuth que había visitado en su juventud. Pero su texto no logra convencer. Lo que se escucha de la música es bien diferente y en su operita los italianos entran hasta cuando no son invitados. Esto lo descubre Pelay:

MANUELITO: ... Ruiditos, a mí... ¡En la sinfonía de “La graciosa Giacumina” tengo un concertante donde no hay más que bombo y platillos!³⁸.

³⁵ En cambio, García Mansilla se presenta a la revista *Música* en la que escribía el temido erudito Mariano Antonio Barrenecha, de manera humilde. Dice de sí mismo “soy un pobre ignorante en música y nunca terminé un curso completo”, cf. J. M. Veniard: *Los García...*, p. 75.

³⁶ *Ibidem*, p. 104.

³⁷ *Bambalinas...* s. p.

³⁸ *Ibidem*; el periódico *El Liberal* publicó, entre el 26 de enero y el 15 de marzo de 1886, el folleto *Los amores di Giacumina per il hicos dil duño di la Fundita dil Pacarito*, de amplísima difusión. Se relataban allí las aventuras procaces de una humilde inmigrante italiana. La continuación, intitulada

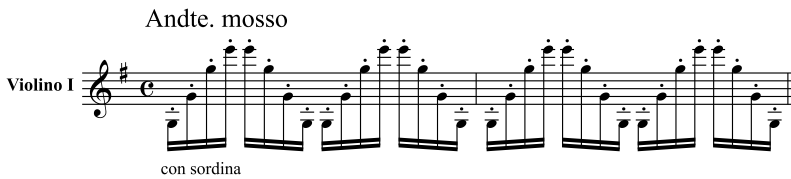
Si la música de *Manuelita*, más allá de la declaración de propósitos, no ostenta *leitmotiven*, en cambio, paradójicamente, debe reconocer modelos muy lejanos al Rhin. Resulta que un momento de la ópera recuerda una solución verdiana famosa. En el interludio de la ópera de García Mansilla ocurre esto:

La escena se oscurece poco a poco. La música describe la noche argentina... se bosqueja una luz de esperanza. Los rayos de luna iluminan el Río de la Plata... carácter idílico [sic]... aparece en el cielo la imagen de Nuestra Señora de Luján.³⁹



La Angelical Manuelita, *Interludio*⁴⁰

En el acto III de *Aída* se escucha que, en el registro agudo, en un compás en cuatro tiempos, cuatro grupos de semicorcheas articulan saltos de octava y, lo que resulta muy determinante a la percepción, con la repetición de la nota aguda en idéntica posición rítmica que en el fragmento de García.



Aída, acto III, compases 1-2⁴¹

No puedo evitar superponer la imagen de la Virgen de Luján con la de la egipcia Isis⁴². Esta última, al transmutarse en una de las tantas vírgenes ne-

Marianita fue publicada también en ese periódico entre el 19 de abril y el 19 de junio del mismo año, y contenía una parodia de la famosa canción “La bella Gigogin”, de donde el paso a “La graciosa Giacumina” que mencionan Pelay-Iriarte, parece probable. El dato es citado en Ilaria Magnani: “Giacumina e Marianina”, *La rappresentazione dell’immigrazione italiana in Argentina in due romanzi popolari di fine ‘800*”, *Rime, Rivista dell’Istituto di Storia dell’Europa Mediterranea*, 6-VI-2011, p. 227.

³⁹ J. M. Veniard: *Los García...*, p. 185.

⁴⁰ Biblioteca Nacional Argentina, *Sección Reservados*, microfilm rollo 218.

⁴¹ Giuseppe Verdi: *Aida*, partitura integral, Milán, Ricordi, 1913, p. 258.

⁴² La imagen tradicional de la Virgen de Luján presenta una conformación análoga a la de las arcaicas y pequeñas vírgenes negras cuyas formas sensuales son cubiertas con mantos, dando como resultado una estructura piramidal. Entre otros, Stephen Benko indica que estas vírgenes son fruto sincrético de la penetración del rito de Isis en la Roma Imperial, cuyos lugares de culto se encuentran, a menudo, cercanos a ríos. Cf. Stephen Benko: *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian*

gras de la antigua iconografía cristiana, se viste con el mismo manto piramidal que la virgencita de Luján. En Verdi, cuando suena el comienzo del tercer acto de *Aida*, la escena mística representa un jardín a orillas del Nilo, el río sagrado. La nota escénica de Ghislanzoni indica: “Las orillas del Nilo. Rocas de granito entre la cual crecen palmeras. En la cúspide de las rocas el templo de Isis parcialmente escondido entre la vegetación Noche estrellada. Esplendor de luna”⁴³.

La música de García Mansilla preludia también un jardín a la oriental, el jardín mágico de la fiesta de Manuelita y, claramente, a los “*palmizi*” del Nilo corresponden las improbables palmeras del Plata.

En *Aida* hay una nave ceremonial de la que descienden Amneris y Ramfis, y en el interludio de García aparece también una embarcación sagrada. Tampoco falta en el Plata el “*splendore di luna*” que acaricia al Nilo sagrado: “Los rayos de la luna iluminan el Río de la Plata y al horizonte se ve pasar la Nave Argentina, simbólico y poético buque de velas cargado de trigo, frutas, y de todas las riquezas del país”⁴⁴.

El texto de García termina con la referencia a un “himno triunfal”⁴⁵, y bien se sabe cuánto este adjetivo es asociado a la célebre ópera verdiana.

En cambio, no es fácil descubrir en la obra de García huellas de la refinada orquestación de su maestro, Rimsky Korsakov, quien, a pesar de haber sido un gran docente, no ha dejado rastros de su genio en la obra de su alumno. El crítico de *La Prensa*, con cruel ironía, se refirió a aquella pobreza orquestal insoslayable fingiendo imaginar la voluntad de García Mansilla en recrear la monotonía de la muerte: “tal vez haya querido el autor no animar la orquesta, como si la noche terrible de la tiranía lo sumiera todo en un abismo de tristeza y de muerte”⁴⁶. Alguna vez escribió el infalible Wilde que no hay nada menos elegante que querer ser lo que no se es.

¿Nacionalismo de ópera o de opereta?

La parodia recoge el nudo central de la ópera de García y muestra al compositor y a su *entourage* muy preocupados por un tema: el de la creación de la ópera emblemática de la nación. Estas angustias invaden también al mucamo, quien, según el estereotipo, es gallego y se llama Santiago:

roots of Mariology, Boston, Bill, 2004. Registro este dato sin por ello adjudicar a García Mansilla el conocimiento de estos eventuales vínculos entre Luján y el Egipto antiguo.

⁴³ “Le rive del Nilo (Rocce di granito fa cui crescono palmizi. Sul vertice delle rocce il tempio d’Iside per metà nascoste tra le fronde. È notte stellata. Splendore di luna)”; Antonio Ghislanzoni: “*Aida*”, *Verdi Libretti*, Milán, Mondadori, 2000, p. 304.

⁴⁴ J. M. Veniard: *Los García ...*, p. 185.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *La Prensa*, 6-VIII-1917, p. 7.

“acaban di venir a prigontar que si in la opera hay algún tango... como es opera argentina, debe de haber”⁴⁷. Y es que en los ambientes nacionalistas se procuraba con ansiedad definir cuáles eran los requisitos musicales requeridos para otorgar el pedigrí nacional. ¿La ópera patria debía tratar de gauchos? ¿debía incluir música de chacareras? Tales desvelos, lejos de haberse calmado, perviven en el seno de la musicología argentina actual. Juan María Veniard precisa con especial cuidado las premisas que deberá reunir el objeto lírico para recibir el crisma sagrado⁴⁸. La sátira muestra a Manuelito en una cotidianeidad invadida por las reliquias del pasado federal que, justamente, aparecen como recuerdos de familia. Se exhibe así, en la sala de la morada, el mismísimo sillón de Rosas; los sirvientes están obligados a disfrazarse como secuaces del dictador y el compositor, en pos de inspiración, toma té con leche en la taza de Manuela Rosas.

Identidades psíquicas: ¿Dandi de París o paisano de Bragado?

Otra pincelada de la sátira subraya la falsedad de Manuelito. El compositor esconde su poder y riqueza en una actitud que parece digna del duque de Mantua cuando, arteramente, se presenta a Gilda como un estudiante pobre. Así dialoga Manuelito con un periodista:

REPÓRTER: ¿Hijo de padres pobres?
MANUELITO: Pero honrados⁴⁹.

Pero la parodia toca un punto cardinal al aludir la vinculación de García Mansilla con el país que quiere representar:

REPÓRTER: ... ¿Dónde nació el autor?
MANUELITO: En Buenos Aires.
REPÓRTER: ¿Argentino?
MANUELITO: Argentino hasta la muerte⁵⁰.

Sin embargo, la realidad de García Mansilla era bien diferente, y de ahí la sátira: García nació en Washington, murió en París y visitó fugazmente la Argentina solo cuando contaba diecisiete años⁵¹.

⁴⁷ *Bambalinas...* s. p.

⁴⁸ Veniard compara prolijamente las óperas compuestas en Argentina acusándolas de adolecer de defectos (autor extranjero, lengua italiana o ambientación poco local) que impiden ser la “ópera nacional” y “solo *La Angelical Manuelita* es una ópera nacional. Y surge claramente el mérito que le corresponde dentro de las representaciones del teatro Colón: ser la primera de autor argentino con todas las características nacionalistas”; J. M. Veniard: *Los García...*, p. 114.

⁴⁹ *Bambalinas...* s. p.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Desde su colegio en Amiens frecuentó el festival wagneriano de Bayreuth. Cuando visitó a su padre, diplomático en Londres, conoció el *entourage* de la reina Victoria y también a su parienta, la hija

Una realidad impresentable: *il restauratore*⁵² *musicale*

La realidad es otra: *en realidad*, todo en su derredor es italiano. En la ópera argentina los operadores, hasta la bailarina, son italianos y, es más, hasta el mismo Manuelito usará expresiones italianas: “MANUELITO: Bueno, hay que ver que no acaba ahí. Se oyen... clarines de la Madona... Un abrazo y *co-raggio*”⁵³.

Temores y protecciones

En cuanto a la caracterización, Manuelito es un medroso, un pálido asustado cuando suena el teléfono o cuando su novia le arroja flores. Tampoco García Mansilla parece haberse mostrado muy intrépido, a juzgar por ciertos comentarios periodísticos. Ocurrió, así, que el Teatro Costanzi de Roma programó *Il Barbiere di Siviglia* con un elenco excepcional. Se decidió acompañar a la ópera de Rossini con un estreno breve pero, su autor no la concluyó a tiempo. Allí estaba, “listo como un rayo”, García con su *Ivan* y resultó que estas leyendas rusas fueron cantadas por el legendario Tito Schipa y dirigidas por una batuta célebre, la de Edoardo Vitali. En la velada de la representación, García no tuvo el coraje de esperar el juicio del público y partió inmediatamente hacia Buenos Aires, sin haber escuchado su obra. Tal indecorosa fuga no escapó a la atención de los pérfidos periodistas, quienes escribieron que “el joven autor, para nada práctico del ambiente romano, estaba ansioso”⁵⁴.

Desamparos

En la obra de Pelay se muestra que una parte importante de la estrategia de Manuelito para conseguir lo ambicionado es el lamento victimista. Él es un incomprendido en su “patria” y opina que “si mi ópera se estrenara en Alemania, estoy seguro que me sacuden con una cruz de hierro de las más grandes; pero desgraciadamente se ha estrenado aquí [...]. El gobierno de la ciudad da más importancia a las dimensiones de las plateas que a una obra de arte”⁵⁵. Pelay insiste sobre el tema, y su protagonista dice que “En mil novecientos diez y seis, para el centenario, me presenté al

de Rosas, Manuela, que vivía en Inglaterra. Esto es esencial para concebirlo como miembro de una red capaz de abrir puertas infranqueables para la mayor parte de los mortales.

⁵² Juan Manuel de Rosas era conocido como “El Restaurador de las leyes”.

⁵³ *Bambalinas...* s.p.

⁵⁴ En la nota, además, se informa que García copió todo cuanto pudo del repertorio lírico italiano y el cronista, cruelmente, escribe esta frase que no tiene desperdicio, donde aparentemente “alaba” “la honesta asimilación de todo el repertorio lírico italiano de los últimos cuarenta años” (“l’onesto assimilazione di tutto il repertorio lírico italiano dell’ultimo quarantennio”); cf. J. M. Veniard: *Los García...*, p. 175, quien cita a Vittorio Frajese: *Dal Costanzi all’Opera*, Roma, Capitulum, 1977, p. 98.

⁵⁵ *Bambalinas...* s. p.

intendente, le mostré mi trabajo y el intendente, después de felicitarme, me lo archivó”⁵⁶.

El compositor real debió a las presiones de la prensa “amiga” el haber conseguido estrenar su ópera en el Colón, aprovechando que el teatro estaba obligado por estatuto a incluir una ópera argentina en la temporada anual.

*“¿De grasa” Un problema de panaderías*⁵⁷

En la sátira aparecen otros enemigos: los de clase, los resentidos que protestan porque envidian. De aquellas agresiones se da cuenta en la sátira en una aparente ruptura de la “cuarta pared” ficcional. En la *pièce*, la exageración de lo familiar es ya insoportable para los espectadores del Colón y el “público” participa:

ELVIRA: Llegó doña Agustina...

LOLA: ¿A quién comparar con ella?

PÚBLICO: ¡A su hermana!

JUAN (*Aparte*): Ya se empiezan a meter con la familia⁵⁸.

Esta situación cómica refleja lo que había pasado en la ópera pocos meses antes. En el Colón el público verdadero hubo de escuchar la siguiente descripción que el compositor hizo de su propia abuela:

CELIA: Llegó doña Agustina...

LOLA: ¡Como siempre, divina!

TODAS: Es de todas la más bella

¿A quién comparar con ella?

¡Y qué pura maravilla

Es la esposa de Mansilla!....⁵⁹.

Buscando protecciones. En casa

Será necesario cerrar filas. Esto se hace dentro de la mansión porque la operación es totalmente familiar y es necesario proteger el honor de la familia. Con satisfacción, el tío Juan, ya presagia un triunfo que significará un “honor para la familia!”⁶⁰. Se trata de una gloria doméstica y Manuelito

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ La “gente decente” llama “grasas” a los proletarios. En los bares situados al norte de la Avenida Santa Fe, frontera social de Buenos Aires, la tradicional denominación de las medialunas –los *croissants* locales, alternativamente “de grasa o de manteca” (la mantequilla argentina), ha sido reemplazada por el más elegante apelativo “de panadería o de confitería”; en esos barrios, hasta la palabra “grasa” es tabú.

⁵⁸ *Bambalinas...* s. p.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

imagina recoger los laureles de la gloria “para arrojarlos a los pies [...] de mamá y papá, con emoción de mi corazón...”⁶¹. Pero otro se esconde en la propia casa, entre parientes y amigos: el rencor fratricida. En la intimidad de las relaciones se escucha este diálogo:

LULA: La ópera se la debe haber escrito algún infeliz...

NICANORA: Si es buena, sí; si es mala la habrá escrito él, no más...⁶².

Además,

HUGO: ¿Y el libro de la ópera es de él también?

MECHA: Sí; y a propósito de eso, anoche me dijo un amigo suyo que como poeta ha hecho una música bastante buena y como músico los versos no son malos...⁶³.

Regresiones. Diminutivos y mimos

Ante tanta agresión no queda más remedio que recurrir a las estrategias defensivas de la infancia. Todo es sentimentalismo y mimo, hacerse pequeño y pedir protección. Se habla como los niños, el diminutivo es constante. El diminutivo y su empleo como artificio afectuoso son práctica estudiada y común en países latinoamericanos. En Bolivia es posible escucharlo aplicado hasta en el determinante de lugar: (*allacito y ahicito*), pero en Argentina tiene otro sentido. Se trata de práctica normal en las familias más antiguas en el país, es decir, las de la clase alta que pasó después a otras capas sociales. Allí es posible escuchar determinantes temporales como “un momentito”, “una horita”, “un segundito”. La utilización en la ópera de García Mansilla se aplica más en los nombres propios (Manuelita, Eduardita, Pepita, Tatita) que aplicado a los objetos. Una situación límite se expresa en: “Adiós tía Agustinita. / Cariños a Eduardita”⁶⁴.

La intención, obviamente, es la de encerrar en una intimidad acaramelada el círculo familiar. Es la misma área social que imagina sobrenombres con la inevitable sílaba “chu” y que se adjudican a matronas hábiles en pellizcar mejillas (Michuca, Chuchucha, Chunchuna). Se trata de una falsa intimidad que supone teatral exhibición. En su obra, García Mansilla pretende que aquella alusión musical a la pieza de su mamá no pase desapercibida y el libreto escribe: “(*Las notas del solo de violín pertenecen a una melodía inédita de la madre del autor*)”⁶⁵.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ J. M. Veniard: *Los García...*, p. 197.

⁶⁵ *Ibidem*.

Interpretando

La sátira del Teatro Buenos Aires es preciosa, entonces, porque resalta los rasgos más característicos de la operación *La Angelical Manuelita*; aquellos que hacen posible la caricatura, como el uso desprejuiciado del poder agazapado en una respetabilidad formal; el doblez en la conciencia que llega a la desenfadada utilización de los símbolos que se proclaman sagrados; el empobrecimiento de la persona como resultado de haber confiado el propio desarrollo al clan, un clan que, en lugar de proteger, se muestra insidioso. Una dinámica que conduce a un desilusionado vacío de la existencia; a una regresión sentimental y meliflua de la que es síntoma aquel abuso del diminutivo en la ópera de García que recoge la ironía de Pelay.

Resalta, entonces, aquella insostenible insignificancia de un Manuelito constantemente asistido por el tío, su madre, sus sirvientes, sus amigos. Se trata de alguien incapaz de introspección, vitalmente necesitado de la patota. La persona resigna su identidad al grupo al que se deben pleitesía, sumisión y homenaje. Así se ve a García distribuir libretos en los palcos, personalmente si es necesario. Como recompensa, se obtiene la ilusión de una tibia solidaridad, de una serenidad que promete dejar al infierno fuera de la puerta. En la ópera todo se mostrará dulce y bueno, a condición de que aisle del patio familiar –como en la ópera de García Mansilla– a aquella mujer unitaria ajena al grupo que “Fue cruelmente estrangulada / y por dos perros devorada”⁶⁶.

Es precisamente aquel horror dejado afuera lo que hace posible que Manuelita reciba a sus amigas. Dentro todo es perfume de jazmines y abanicos en la tertulia veraniega. El placer casero se completa comentando lo mal que vive la gente que osa desafiar a *nuestra* familia.

Fratricidios y olvidos

Las dinámicas del fratricidio y su olvido, consustanciales al nacionalismo, fueron fértilmente estudiadas desde la famosa conferencia de Ernest Renan en la Sorbona⁶⁷. No es nuevo el uso de las formas artísticas para lograr estos fines⁶⁸.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 178.

⁶⁷ Ernest Renan: “Qu’est-ce qu’une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 Mars 1882”, *Discours et Conférences*, Paris, Galmann Lévy Editeur, 1887, p. 285.

⁶⁸ Aquí, como en las óperas nacionalistas rusas, se caracteriza como elemento necesario de la ópera nacional, el rechazo al adversario de la nación, el polaco. Se confirma, una vez más, la célebre afirmación de Freud sobre la necesidad que tienen las sociedades fundadas en el amor –amor de patria en este caso– de concentrar la reserva de odio y agresividad en el enemigo para conseguir una cohesión interna. Sigmund Freud: “El malestar en la cultura”, *Obras Completas*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972. Tomo VII, p. 3048 donde dice: “Una vez que el apóstol Pablo hubo hecho del amor universal por la Humanidad el fundamento de la comunidad cristiana, surgió como consecuencia ineludible la más extrema intolerancia del cristianismo frente a los gentiles”.

El reconocimiento del parentesco familiar es consustancial a la cúpula que gobierna. El cruel *juego de la nación* es un juego de casa, se juega en familia. Podemos matar a nuestro hermano, pero no negarle el estatus familiar ya que todo lo importante debe ser nuestro, hasta quien nos combate, y la “familia decente” puede tolerar sin escándalo a las ovejas negras. Todas las familias patrias las tienen. ¿Qué sería de las reuniones a la hora del té en el patio de los jazmines o en la sala de los Malatesta, los Bakunin o los Lynch sin el exhibido horror provocado por el último desatino de las cabezas frescas⁶⁹ de familia? Enrico Mikhail o Ernestito, que llaman “el Che”⁷⁰ son como Lord Jim, cuyas catástrofes, contadas magistralmente por Conrad, resultan enmarcadas por un constante memento: él, de todas maneras, es “uno de nosotros”⁷¹. De uno u otro lado de la línea, somos siempre “nosotros” quienes hacemos la historia. Las guerras revolucionarias son guerras entre parientes⁷². Pero ¿cuál es el papel de quienes en tal crimen no son ni víctimas ni asesinos, ya que no pueden imaginarse parientes en cuanto “son de palo”?⁷³

Estrategias

Ante la presencia de los intrusos, los hermanos deponen por un momento las armas para eliminar a esos entrometidos. El final incruento de la ópera de García Mansilla añora una salida serena no solo en lo íntimo sino, sobre todo, en lo público, al proclamarse una paz entre los dos partidos enemigos, los federales y los unitarios, un pacto que se firma en el escenario. La propuesta política de los promotores de la ópera consistía entonces en una alianza, o al menos una tregua entre los antiguos enemigos para poder combatir juntos al peligro común (el extranjero). Era esa la estrategia bendecida por la prensa nacionalista, que promovió no solo a *La Angelical Manuelita* sino también un film casi contemporáneo, *Amalia*, sobre el que investigó Héctor Kohen⁷⁴.

Si en Argentina se pretendía favorecer aquel olvido de la sangre derramada con la promoción de estas obras, el fracaso político y artístico fue

⁶⁹ La expresión *cabeza fresca* en Buenos Aires significa “Persona que no se preocupa por nada. Irresponsable”, cfr. *Diccionario Lunfardo*, <http://www.hlmtango.com/diccionario/c/> (consulta diciembre de 2013).

⁷⁰ A propósito del ambiente originario del Che, Jaime Botana Escudero me cuenta que, cuando en aquellas tertulias aristocráticas y racistas, se supo de la muerte de Guevara, una dama comentó: “Pobre Ernestito... ¡morir tan solo!... ¡y en Bolivia!”

⁷¹ Joseph Conrad: *Lord Jim*, Barcelona, Planeta, 1980.

⁷² Benedict Anderson: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 266 (ed. orig.: *Imagined Communities. Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York, Verso, 1983).

⁷³ Expresión que en Argentina significa no pertenecer al grupo.

⁷⁴ Héctor Kohen: “Maciste, Chaplin, Griffith: la batalla por Buenos Aires”, *Il Patrimonio musicale europeo e le migrazioni. L'opera e lo spettacolo musicale nell'area del Rio de la Plata, Argentina e Uruguay, 1870-1920*, Annibale Cetrangolo (ed.), Venecia, Università Ca' Foscari, 2003, pp. 101-114.

claro; pero es interesante notar cuál fue el estilo usado dentro de la secta familiar para atenuar la agresión interna: el sentimentalismo empalagoso. Eso no escapa a Pelay.

Su sátira juega mucho con la ruptura de la ficción. No es casual ya que el “público” externo es la voz de la verdad. El cerrar la puerta del patio en pos de seguridades resultará fatal, anulará la esperanza de salvación: la clave liberadora la tiene quien está fuera. Tal vez, Manuelito habría podido componer una segunda ópera de mayor calidad si hubiese sido capaz de atender, dolorosamente, la crítica del público. Es, precisamente, en la voz externa al clan, representada aquí por la sátira de Pelay, donde reside la salida que ni García Mansilla ni sus amigos, aferrados al mito, osaban escuchar. Es desde allí donde “reconocemos la función desmitificadora del hombre de afuera”⁷⁵. Las murallas provocan la asfixia e impiden la llegada del socorro. La catástrofe será inevitable pues es dentro del recinto familiar, en el patio de jazmines, donde se agazapan imprevistamente los peligros.

Vacíos y excesos

He debido recordar estos procesos para vincular lo particular del caso concreto con referencias más generales. Con tal fin, parto de una asombrosa cita de una de Benedict Anderson, quien nota cómo hasta un nacionalista como Tom Nairn reconoce que el nacionalismo es algo vacío, ambiguo como la neurosis, inductor de demencia. El nacionalismo es el infantilismo de la sociedad y, puesto que “no ha producido jamás sus propios grandes pensadores... no hay nada allí”⁷⁶.

Ese “no hay nada allí”, ese vacío, explica la impudicia, aquella característica falta de sensibilidad de los nacionalismos para percibir el propio ridículo. El nacionalista, padeciendo de “una forma radicalmente alterada de la conciencia”⁷⁷, es incapaz de contemplarse con ironía. ¿Cómo explicar, si no, que Kemal Atatürk haya bautizado a los bancos de la Turquía que estaba construyendo con los nombres de “Hitita” o “Sumerio”?⁷⁸ Otro testigo de estas situaciones es citado por Hobsbawm. Se trata del pintor Val Prinsep, quien fue encargado de copiar ciertos monumentos en la India que los británicos, en alarde de nacionalismo, habían construido desplegando mal gusto para honrar a la Reina Victoria. Al ver el modelo, Prinsep escribió “¡Horror! ¿Qué tengo que pintar?... el Palacio de Cristal de

⁷⁵ “nous reconnaissons... la fonction traditionnellement démystifiante de l'homme du de hors”, cf. Francesco Orlando: *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Turín, Bollati Boringhieri, 1996, p. 19, citando a Jean Starobinski: *Loeil vivant II. La relation critique*, París, Gallimard, 1970, p. 155.

⁷⁶ B. Anderson, *Comunidades...*, p. 23.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 30, nota 4.

la repugnancia... Nunca se ha visto una ornamentación ni un gusto tan horribles... es como la cúspide de un pastel de doce pisos”⁷⁹.

Crueldades y dulzuras

Otros casos se emparentan con aquel connubio entre lo empalagoso y lo violento que tan expresivamente delata *La Angelical Manuelita*. Una amiga psicoanalista, María Elena Petrilli, me refiere una experiencia que bien exhibe ese vínculo. En una visita al campo de concentración de Buchenwald, ella notó que en el baño de mujeres, construido en la década de 1980, los azulejos eran de color rosa, el papel higiénico también rosado tenía bordes blancos que imitaban encajes y las jaboneras tenían la forma de patitos que abrían y cerraban el pico cuando se solicitaba el jabón. Me comenta María Elena que en aquello percibió el aspecto melifluo del nazismo. El horror del “violín violón”⁸⁰ es el otro lado de la tertulia en el patio familiar. El sentimentalismo es el lado “Manuelita” del déspota. La obra de García Mansilla exhibe ese doble aspecto. Todo en la ópera, hasta el título, se presenta en el cariñoso diminutivo y toda la sustancia del horror está en el adjetivo del título. El estudioso James Baldwin, en otra operación *desmitificante*, denuncia lo que esconden los ojos húmedos del sentimental: “traicionan su aversión por la experiencia, su miedo a la vida, su corazón árido; y él es el signo de algo inhumano secreto y violento, la máscara de la crueldad”⁸¹. Es ese perfil de horror y falsedad lo que Pelay satiriza, es el pellizco en las mejillas, fingidamente afectuoso, de la tía, que esconde la perversión. Aquel diminutivo acaramelado asume sublimaciones estéticas en el *kitsch* y de eso dan cuenta testigos de violencias que son recientes.

Los conflictos armados que concluyeron con la disolución de Yugoslavia han estimulado nuevas reflexiones acerca del nacionalismo. Notablemente, esos textos vinculan hechos de extrema violencia con gestos sentimentales que se materializan en expresiones del kitsch. Uno de estos escritos exhibe un título inequívoco —“El kitsch como estética natural del nacionalismo”⁸²— y

⁷⁹ Bernard S. Cohn: “Representación de la autoridad en la India victoriana”, *La invención de la tradición*, Eric Hobsbawm y Terence Ranger (coords.), Barcelona, Editorial Crítica, 2002, p. 208.

⁸⁰ Canto atroz de los secuaces de Rosas para referirse a la tortura.

⁸¹ “the wet eyes of the sentimentalist betray his aversion to experience, his fear of life, his arid heart; and it is always, therefore, the signal of secret and violent inhumanity, the mask of cruelty”; James Baldwin a propósito de *La Cabaña del Tío Tom*, opina que “that cornerstone of American social protest fiction... is a very bad novel, having, in its self-righteous, virtuous sentimentality, having, in its self-righteous, virtuous sentimentality, much in common with *Little Woman*. Sentimentality, the ostentatious parading of excessive and spurious emotion, is the mark of dishonesty, the inability to feel... Uncle Tom’s Cabin- like its multitudinous, hard-boiled descendants-is a catalogue of violence”. James Baldwin: *Notes of a native son*, Boston, Beacon Press, 1955, p. 22.

⁸² “Kitsch as the natural aesthetic of nationalism”, <http://thissportinglife.net/2010/02/17/kitch-aesthetic-of-nationalis/> (consulta febrero de 2013).

se refiere, a su vez, a un ponderoso libro de Michael Ignatieff. Este, docente de Harvard, escribe un párrafo que parece explicar cuál fue la materia grotesca que en la ópera de García Mansilla, encontraron Pelay y sus compañeros:

No existe arte nacionalista que no sea *kitsch*, ninguna creación patriótica que no sea una pantomima emocional de la sinceridad. ¿Por qué? Tal vez ninguna arte impersonal puede ser genuinamente sincera y el arte nacionalista, por definición, no puede ser personal. Tal vez el arte nacionalista no pueda inventar lo nuevo. Está encadenado a la tradición, o en su defecto, encadenado al *kitsch*⁸³.

Así como Ignatieff relaciona el nacionalismo con la caricatura de la emoción, en términos parecidos se expresa Danilo Kiš, quien vivió de manera muy directa el mismo conflicto y puede ser considerado como uno de los “últimos escritores yugoeslavos”⁸⁴: Kiš sostiene que el nacionalismo es una ideología de la banalidad y que, por tal motivo, el nacionalismo es también *kitsch*⁸⁵. Antes de Ignatieff y de Kiš, no pocos escritores denunciaron el vínculo entre el sentimentalismo y la falsedad. El certero Wilde, denunciando el fraude afectivo, escribió que un sentimental es alguien que desea gozar del lujo de una emoción sin estar dispuesto a pagar un precio por ello⁸⁶.

⁸³ “There is no nationalist art that is not kitsch, no patriotic creation that does not pantomime emotional sincerity. Why? Perhaps no art that is not personal can ever be genuinely sincere, and nationalist art, by definition, cannot be personal. Perhaps also a nationalist art cannot invent the new. It is chained to available tradition, or, failing that, chained to kitsch...”; Michael Ignatieff: *Blood and Belonging: Journey Into the New Nationalism*, Nueva York, Farrar, Straus, Giroux, 1999, p. 72.

⁸⁴ Danilo Kiš: “A Serbian View of Nationalism”, apéndice a P. H. Liotta: *Dismembering the State. The Death of Yugoslavia and why it matters*, Maryland, Lexington Books, 2001, p. 349.

⁸⁵ D. Kiš, “A Serbian...”, p. 350.

⁸⁶ “For a sentimentalist is simply one who desires to have the luxury of an emotion without paying for it”; Oscar Wilde: *De Profundis: The Ballad of Reading Gaol and Other Writings*, Ware, Wordsworth Editions, 1999, p. 100.

Apéndice comparativo de algunos momentos del libreto de La angelical Manuelita y de El angelical Manuelito.

LA ANGELICAL MANUELITA	EL ANGELICAL MANUELITO
<i>El patio del palacio de Rozas... en el medio del patio un pozo...</i>	<i>Se ve un patio con un pozo... sauces sobre el río.</i>
<i>(un colorado de Rozas)</i>	<i>Un soldado de la época de Rosas hace la guardia.</i>
<i>Un piquete de colorados que vienen a relevar al centinela.</i>	<i>Un piquete de colorados releva al centinela</i>
<i>Manuelita, Lola, Celia y Elvira entran al patio por las salas.</i>	<i>Manuelita, Lola, Celia y Elvira salen de la sala al patio.</i>
<i>Las tres amigas de Manuelita parecen muy agitadas, hablándose en voz baja y abanicándose nerviosamente. La negra Rita sigue a Manuelita (La orquesta toca el motivo de los unitarios)</i>	<i>Las tres amigas parecen muy agitadas. Hablan en voz baja y se abanicán exageradamente. La negra Rita, sigue a Manuelita. La orquesta toca el motivo de los unitarios.</i>
ELVIRA Cuentan cosas espantosas Los salvajes unitarios: Por orden del mismo Rozas Dicen que a Felipe Arios, Un pobre gallego infeliz, Le cortaron las orejas y le quitaron la nariz, Arrancándole las cejas.	CELIA Cuentan cosas espantosas Los salvajes unitarios Cuentan cosas espantosas Espantosas y horrosas Bochormosas, bochormosas Cosas, cosas, cosas, cosas, Cosas, cosas, cosas, cosas Por orden del mismo Rosas Chaparon los unitarios Por otarios Belisarios Ay, qué frío, da calor. Ay, ay, qué frío da calor.
MANUELITA Mentiras, no crean, no.	RITA (<i>Con énfasis</i>) No crean cueli macane.
MANUELITA ¡Sí, Tatita es tan bueno!	MANUELITA ¡Mi tatita es tan bueno!
LOLA A las de Salpicón, madre e hijas... Que se fueron de celeste vestidas A una fiesta federal En honor del General Les echaron baldes de roja pintura Fétida ardiente... hoy las llevan al sepulcro.	LOLA A las de Salpicón. CELIA, RITA Y ELVIRA Porón pon pon. LOLA Sacaron el corazón. CELIA, RITA Y ELVIRA Porón pon pon. LOLA Y las cabezas con los ojos bizcos Las vendían como duraznos "briscos". MANUELITA ¡Ah! RITA (<i>Hablado</i>) ... ¿Qué pasa?

<p>MANUELITA ¡Ah!...Tatita es tan bueno.</p> <p><i>(Cantando a una mariposa que ha descubierto en una flor)</i></p> <p>ÍDEM En la cuna hermosa Duerme, ¡oh! Mariposa, Respirando el olor De la divina flor...</p>	<p>MANUELITA ¡Mi tatita es tan bueno!</p> <p><i>(Cantando a una mariposa)</i></p> <p>ÍDEM En tu cuna de colore ¡Oh! Mariposa de amore Duerme aspirando el olor De la eucarística fiore. En tu cuna de colore ¡Oh! Mariposa de amore</p>
<p>ÍDEM <i>(A sus amigas tristemente)</i> ¡Ya se voló!</p> <p>LOLA, CELIA Y ELVIRA <i>(Muy suavemente)</i> Porque se habló...</p> <p>MANUELITA <i>(Más tristemente)</i> Porque se habló...</p> <p>MANUELITA <i>(Más tristemente)</i> ¡Ya se voló!...</p> <p>LOLA, CELIA Y ELVIRA <i>(Más suavemente todavía)</i> Porque se habló...</p>	<p>ÍDEM <i>(Viendo volar a la mariposa le dice a sus amigas)</i> Ya se voló <i>(Gesto de volar con los brazos)</i></p> <p>CELIA Y RITA ¡Ya se voló!</p> <p>ELVIRA Y LOLA Ya se voló!</p> <p>LAS CUATRO ¡Ya se voló! ¡Ya se voló!</p> <p>ELVIRA Y LOLA ¡Ya se voló!</p> <p>PÚBLICO ¡Ya lo sabemos!</p> <p>TODAS ¡Ya se voló!</p>
<p>MANUELITA <i>(Con bondad, a Juanón)</i> Ven acá... ¿Cómo va, Juanón? <i>(Juanón se inclina respetuosamente)</i> Dicen que hiciste otra canción...</p> <p>LOLA Qué buena idea!</p> <p>CELIA ¡Qué buenas es esta!</p> <p>ELVIRA ¡Qué buena idea!</p> <p>MANUELITA ¡Canta, pues, Juanón!</p>	<p>MANUELITA <i>(Viendo a Juanón que aparece con la guitarra)</i> Viene Juanón <i>(Las tres dan un salto)</i></p> <p>LOLA Qué buena ocasión.</p> <p>JUANÓN A su disposición <i>(Saltan)</i></p> <p>MANUELITA Dicen que hicistes [sic] una canción. ¡Con mucha inspira, inspira, inspiración!</p> <p>ELVIRA, CELIA Y LOLA Que cante, que cante, que cante Juanón.</p> <p>CELIA ¡Que cante Juanón!</p>
<p>JUANÓN La Angelical Manuelita Con su aya mama Rita. <i>(Manuelita hace un gesto molesto como parando la canción, pero las niñas manifiestan el deseo de que continúe)</i></p>	<p>JUANÓN La angelical Manuelita con su aya mama Rita. La angelical Manuelita con su aya mama Rita.</p>

<p>ÍDEM Por Buenos Aires paseando, ¡Ay! Se cruzó con Don Fernando, Don Fernando... (<i>con odio</i>) ¡Don Fernando! [...] El Don Fernando en cuestión Es Don Fernando Riñón. El verlo causa emoción y si asusta, es con razón. La Angelical Manuelita. Con su aya [sic] Mama Rita Por Buenos Aires paseando ¡Ay! Se cruzó con Don Fernando.</p>	<p>ÍDEM Por la Recoba [sic] paseando, se encontró con Don Fernando se encontró con Don Fernando Ay, Don Fernando, Don Fernando El Don Fernando en cuestión [sic] Es Don Fernando Riñón. Se asemeja un moscardón y es lo mismo que un lechón. Se asemeja un moscardón. PÚBLICO El Don Fernando en cuestión.</p>
<p>JUANÓN ¡Su cutis de elefante (<i>burlesco</i>) y su barba picante Hacen a todos horror Cuando pasa el seductor!... y su persona sin gracia Parece una desgracia y de su nariz de fiatón Salen mil pelos de ratón.</p>	<p>JUANÓN Con su cutis de elefante y con su barba picante Cuando pasa el seductor: A todos les causa horror De su nariz de fiatón Salen pelos de ratón Salen pelos de ratón.</p>
<p>JUANÓN (<i>Mirando a Rita y burlándose</i>) ¡Ja, ja, ja, ja! LOLA, CELIA Y ELVIRA ¡Ja, ja, ja, ja! [...] (<i>Rita, furiosa, le muestra el puño y pateale de rabia. Una campana da las horas. Juanón las cuenta cómicamente con sus dedos. Las niñas prestan atención</i>)</p>	<p>JUANÓN (<i>Mirando a Rita y burlándose</i>) ¡Jua!, ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! (<i>Rita furiosa le muestra el puño y pateale de rabia. Una campanada da las horas</i>) ¡Jua!, ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! (<i>Juanón las cuenta cómicamente con los dedos. Las niñas prestan atención</i>)</p>
<p>ELVIRA (<i>A Manuelita</i>) Las nueve... LOLA (<i>Mirando a lo lejos</i>) ¡Se cambia la guardia!...</p>	<p>ELVIRA ¡Le nove son! (<i>Se acerca el piquete a cambiar de guardia</i>) LOLA (<i>Mirando al piquete</i>) Se cambia la guardia.</p>
<p>(<i>Las tres niñas observan con interés los colorados en marcha</i>)</p>	<p>(<i>Las tres observan con interés</i>)</p>
<p>MANUELITA Vamos, Celia, Elvira, Lola. No me dejen vestir sola. (<i>Se oyen nuevamente las cornetas...</i>)</p>	<p>MANUELITA Vamos, Celia, Elvira, Lola, No me dejen andar sola. (<i>Mutis. Idem del piquete</i>)</p>
<p>JUANÓN ¡Ja, ja, ja, ja! (<i>Mirando a Rita... cae grotescamente</i>) RITA (<i>Por el suelo</i>) ¡Ay, ay, ay! (... <i>Juanón... Alza a Rita con dificultad... Un vez de pie... se decide a salir majestuosamente por el fondo</i>)</p>	<p>JUANÓN (<i>Burlándose de Rita</i>) ¡Jua!, ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua!, ¡Jua! ¡Jua! ¡Jua! (<i>Rita va contra Juanón</i>) RITA ¡Ay! (<i>Juanón levanta a Rita. Incorporándose</i>) ¡Ay! ¡Ay! (<i>Sale por el fondo. Majestuosamente</i>)</p>
<p>JUANÓN ¡Ja, ja, ja, ja! Adiós, Mamá Rita. ¡Oh! Rubia carita. ¡Adiós, ja, ja! ¡Chajá!</p>	<p>JUANÓN Adiós, ña Rita. ¡Jua!, ¡Jua!, ¡Jua!, ¡Jua! Rubia carita, Jua!, ¡Jua!, ¡Jua!, ¡Jua! Adiós chajá, ja, ja! Chajá, chajá, chajá, ja, ja!</p>
<p>(<i>Entra un edecán de Rozas...</i>)</p>	<p>(<i>Entra Edecán</i>)</p>

<p>EL EDECÁN Dice su Excelencia el Sénior Gobernador Que por esta noche de tan fuerte calor Al lindo baile de Doña Manuelita No podrá venir; lo siente, sino tarde... Su labor hoy fue grande</p> <p>MANUELITA (<i>Aparte</i>) ¡Pobre Tatita! (<i>al edecán</i>) Gracias Capitán A mi padre, Dios guarde.</p> <p>EL EDECÁN Me retiro; ya llegan los invitados. Veo militares de elevados grados (<i>Saluda respetuosamente a Manuelita</i>)</p>	<p>EDECÁN Dice don Giovane el Restaurador Que por esta noche de fuerte calor A este baile tan seductor No podrá venir el señor Gobernador.</p> <p>MANUELITA (<i>Afligida</i>) Pobre tatita. ¡Ay! Pobre tatita. ¡Ay! Gracias, capitán Tarán tan tan.</p> <p>EDECÁN (<i>Saludando respetuosamente</i>) yo me pianto de aquí bella flor Que calor, que calor, que calor</p>
<p>(<i>Don Fernando... seguido de un lacayo que lleva un ramo de rosas, se presenta al fondo del jardín</i>)</p> <p>LOLA, CELIA Y ELVIRA ¿Y quién es? ¿Un inglés?...</p> <p>BERESANDFORD (<i>Que es el objeto de la curiosidad general, avanza un poco hacia Manuelita</i>) Al mandar estas rosas A la hija de Rozas [...]</p>	<p>(<i>Sale don Fernando vestido de Berensanford</i>)</p> <p>LOLA ¿Quién es?</p> <p>CELIA Un inglés.</p> <p>TODAS Un inglés.</p> <p>FERNANDO (<i>Se dirige hacia Manuelita</i>) Le traigo estos floripones⁸⁷ Que como mariposones Se vienen como legiones.</p>
<p>BERESANDFORD Soy el nuevo Secretario De la Legación inglesa De quedarme solitario...</p>	<p>FERNANDO Soy el nuevo secretario Del ministro inglés el solitario</p>
<p>MANUELITA (<i>Agradecida</i>) ¿Cómo es su gracia, Señor?</p> <p>BERESANDFORD Sir Edward Beresandford</p>	<p>MANUELITA ¿Cuál es su gracia señor?</p> <p>FERNANDO Sir Edmund Beresandford.</p>
<p>MANUELITA (<i>Presentando el joven a Doña Agustina y a otras personalidades</i>) Sir Edward Beresandford.</p>	<p>MANUELITA (<i>Presentándolo</i>) Sir Edmund Beresandford.</p> <p>UNOS ¡Ja, ja, ja, ja!</p> <p>MANUELITA Sir Edmund Beresandford.</p>
<p><i>Mimú Serenata</i></p>	<p>(<i>Mimú</i>)</p>

⁸⁷ El floripón es un arbusto que crece en los Andes y que tiene propiedades alucinógenas. A causa de sus flores características y de su simple cultivo, esta planta, llamada comúnmente “reina de noche” era inevitable en los patios de barrio porteños.

<p>LOLA [...] ¡Juanón! ¡y su canción!</p>	<p>LOLA (<i>A Manuelita</i>) Llorando está Juanón Para cantar su canción.</p>
<p>JUANÓN (<i>Llega todo feliz. Juanón saluda a todos, se coloca debajo del ombú...</i>)</p> <p>La Angelical Manuelita Con su aya Mamá Rita [...]</p>	<p>JUANÓN (<i>Vestido de gala se presenta con su guitarra, saluda a todos y se sienta bajo el ombú. Manuelita, se sienta al lado de doña Agustina, a la izquierda de la escena. Fernando de pie entre las dos damas. Juanón preludia en la guitarra</i>) La angelical Manuelita con su aya mama Rita.</p>
<p>(<i>Un oficial de policía y dos policiales hacen irrupción en el jardín y arrestan a Beresandford</i>)</p> <p>EL OFICIAL DE POLICÍA ¡Arresto a un traidor Por orden superior! (<i>Juanón se escapa grotescamente y deja caer la guitarra. Diversas manifestaciones de terror entre las damas. Algunas se desmayan, otras huyen. Manuelita y doña Agustina se paran aterrorizadas</i>)</p> <p>BERESANDFORD (<i>Aparte</i>) Vino el despertar de un sueño divino. (<i>A todos con exaltación</i>) Mas a todos grito: ¡soy Argentino!</p> <p>EL OFICIAL (<i>brutalmente</i>) ¡La verdad entera venga a confesarme!</p>	<p>(<i>Aparecen un oficial con dos mazorqueros</i>)</p> <p>CAPITÁN Prendo a un traidore por orden superiore.</p> <p>(<i>Juanón escupe groseramente y deja caer la guitarra. Diversas manifestaciones de temor entre los demás. Algunos se desmayan, otros huyen. Manuelita y doña Agustina se muestran aterrorizadas</i>)</p> <p>FERNANDO Vino el despertar de sueño divino (<i>A todos con exaltación</i>) mas a todos grito: ¡Soy argentino!</p> <p>CAPITÁN Vamo in cana.</p>
<p>BERESANDFORD (<i>Señalando a Manuelita</i>) ¡Ah, déjeme a sus pies una vez hincarme! (<i>Beresandford se arrodilla ante Manuelita y le entrega la carta</i>)</p> <p>¡Lea, señorita, ah , lea esta carta! ¡Y que hoy mi pobre corazón se parta! (<i>Los policiales se llevan brutalmente al joven... Manuelita cae desmayada en brazos de Lola</i>) [...]</p>	<p>MANUELITA Don Fernando Riñón (<i>Fernando vuelve y se arrodilla ante Manuelita</i>)</p> <p>FERNANDO Lea, señorita esta carta (<i>Se la entrega</i>) Esa carta. No, no, no, no.</p> <p>CAPITÁN Portarlo in cana. [...] (<i>Manuelita agoniza mientras cae lentamente el telón</i>) ¡Mi sento morir!</p>