



PROJECT MUSE®

Teorías de la hermandad poético-musical en el contorno nacional: la generación argentina de 1837

Marcos Campillo Fenoll

Revista Hispánica Moderna, Volume 62, Number 1, June 2009, pp. 1-23 (Article)



Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/rhm.0.0000>

➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/265368>

Teorías de la hermandad poético-musical en el contorno nacional: la generación argentina de 1837

MARCOS CAMPILLO FENOLL

UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN



Sphere-born harmonious sisters, Voice and Verse,
Wed your divine sounds, and mixt power employ,
Dead things with inbreath'd sense able to pierce.
—*Milton*, “At a Solemn Music”

Los escritores e intelectuales de la generación romántica argentina se vieron Lavocados a plantear y construir el proyecto nacional que debería conducir a la nueva república, recientemente independizada del poder colonial español, a los brazos del progreso y la civilización. Mientras la generación de escritores que le precedía se había movido entre las armas y la pluma—partícipes de aquella lucha independentista mientras simultáneamente enaltecían sus glorias—una vez conseguida la independencia, los románticos hallaron una nueva realidad y un nuevo espacio que debía reconstituirse en todos los ámbitos, desde el legislativo hasta el cultural.*

Numerosos estudios han evidenciado que en este momento fundacional de las repúblicas latinoamericanas los debates sobre cómo configurar y crear las literaturas nacionales cobraron una importancia suprema. Sin embargo, hasta ahora apenas se ha considerado la relación que debía mantener la literatura, y más específicamente la poesía como género privilegiado durante gran parte del siglo XIX, con el resto de las artes, y cómo esa relación afectaba a la construcción cultural de la nación. En el caso argentino un numeroso grupo de intelectuales pertenecientes a la conocida como Generación del '37,¹ y entre los que se encuentran Esteban Echeverría, Juan Thompson, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y Bartolomé Mitre, desarrollaron una viva discusión sobre el vínculo que la música debía tener con la poesía en aras de esa fundación cultural. De manera significativa, a raíz de estos debates quedaba probado que los letrados de la nueva nación debían hacer caminar a la patria en todos los

*Agradezco a Mariselle Meléndez la lectura y sugerencias críticas de las primeras versiones de este ensayo.

¹ Conocida inicialmente como ‘Joven Generación Argentina’ tras la creación del Salón Literario de Marcos Sastre en 1837, pasó en 1838 a convertirse en la Asociación de la Joven Generación Argentina. Félix Weinberg (1977) y William H. Katra (1996) analizan la importancia de esta generación de escritores y pensadores en la obra fundacional argentina.

órdenes, y para lograrlo aquellos debían tener una formación desarrollada en un amplio número de esferas culturales. El letrado argentino de mediados del XIX debía estar versado no solamente en el conocimiento y control de la escritura, sino también en los conocimientos de las demás artes. Sin lugar a dudas, la música se configura como el segundo elemento primordial bien en la formación académica o en los escritos críticos o periodísticos de los miembros de esta generación argentina, tal y como ha señalado en diferentes ocasiones Pola Suárez Urtubey.²

Ángel Rama anota en *La ciudad letrada*, su ya canónico estudio sobre la relación entre la palabra escrita y el poder administrativo en la historia de Hispanoamérica, cómo las élites letradas de las nuevas urbes estuvieron a cargo, gracias a los recursos dedicados a su formación, de organizar a la ciudad y sus signos por medio de una jerarquía donde prevalecía la rigidez de la letra escrita ante la fluidez de la oralidad (41). Ahora bien, en la dicotomía establecida por la relación que debía existir entre música y poesía, estos letrados argentinos dejaron a la luz algunas de las contradicciones que esta jerarquía presenta al contraponerse lo escritural (la poesía) a lo oral (la música). La función del letrado decimonónico establecida por Rama queda hasta cierto punto problematizada dentro de esta argumentación, al abrirse un nuevo espacio intermedio de proyección nacional: la importancia de la canción como elemento oral/musical basado en un texto escrito, es decir como intermediaria entre ambas artes y como apertura de la ciudad letrada a otros ámbitos fuera de lo puramente escriturario. De esta forma, al entrelazar la música con un proyecto literario y cultural más amplio donde no solamente se inserta la escritura sino también otros aparatos retóricos (como lo oral y también lo visual, mediante el arte y los monumentos celebratorios o conmemorativos de la época), se permite la entrada de otros elementos constitutivos de la sociedad argentina en el imaginario nacional que estos escritores ansían desarrollar; elementos que quedaban, de otra forma, apartados de la conceptualización intelectual de la ‘comunidad imaginada’ nacional argentina.³

La idea de que la música y la poesía están intrínsecamente conectadas no es una novedad que surge en este contexto nacional. Dicha concepción de unidad o asociación puede remontarse, como bien señalarían entre otros Juan B. Alberdi o Bartolomé Mitre, a la antigua civilización griega.⁴ El análisis de la aparición de este debate dentro de los discursos de la generación romántica argentina ayuda, sin embargo, a redefinir nuestra consideración de los proyectos fundacionales de dicha generación así como el papel de aquellos letrados e intelectuales

² Pola Suárez Urtubey apunta directamente en dos de sus estudios (*Juan Bautista Alberdi: teoría y praxis de la música* y *La música en el ideario de Sarmiento*) a cuatro escritores donde la música fue especialmente relevante (Echeverría, Alberdi, Sarmiento y Gutiérrez), a los que se unen en menor grado tanto Juan M. Thompson como Miguel Cané.

³ Uso el término ‘comunidad imaginada’ en el sentido que lo desarrolla Benedict Anderson en *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991), donde la nación se configura como una construcción social que ofrece a los miembros de una comunidad la sensación de pertenencia al mismo grupo, a pesar de determinadas limitaciones.

⁴ Juan Bautista Alberdi, “El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo” (1832); Bartolomé Mitre, *Defensa de la Poesía* (1854).

en el ámbito de la producción y consolidación de la cultura nacional más allá de la palabra escrita. La “fundación por la palabra” de las nuevas repúblicas que defiende Hugo Achugar va más allá de lo meramente escriturario, dejando que lo oral permeara de forma explícita aquel proyecto letrado.

Si tenemos en cuenta que en el centro de estos debates aparece de forma constante la que sería una de las mayores preocupaciones de esta generación—la formación y desarrollo de las costumbres asociadas al progreso nacional—observamos que dichas discusiones sobre la relación entre la música y la poesía no fueron un mero apéndice sin importancia dentro de los vastos debates que se llevaron a cabo durante estas décadas post-independencia. Al contrario, éstas fueron el vivo reflejo del deseo de la consolidación de un proyecto cultural abarcador, sin el cual el proyecto nacional en su conjunto no tendría éxito. De hecho, como Lawrence Kramer y los estudios multidisciplinarios de la International Association for Word and Music Studies han demostrado en el caso europeo, el romanticismo propició una interacción sin precedentes entre ambas artes, promovida por el surgimiento de los nuevos nacionalismos en el viejo continente.⁵

A pesar de que aún no ha surgido en el caso latinoamericano un movimiento crítico interdisciplinar de esta categoría,⁶ al estudiar las diferentes concepciones de los miembros de la generación romántica argentina podemos comprobar que estaba en juego la firme demostración de que la nación había madurado en todos sus ámbitos, y que, como sucedía en las más grandes civilizaciones clásicas a las que se hacía referencia, en el nuevo espacio nacional tenía cabida una interacción abierta entre las producciones literarias y las musicales que así lo demostrara. Las reflexiones sobre esta interacción cultural no fueron en todo caso unánimes y dejaban entrever el conflicto entre la escritura y la oralidad que representaban ambas artes. Para alcanzar un punto de encuentro entre las diferencias básicas de estos debates, éstos fueron evolucionando tal y como veremos hacia la percepción de que la canción era—al menos parcialmente—el elemento unificador entre ambos ámbitos, que recogía lo mejor de ambas artes para ensalzar la nación y sus glorias y conducirla por el camino del progreso. El propósito de este ensayo es descubrir cómo, al entablar un nexo intermedio de unión por medio de la canción y el alzamiento de ésta como elemento característico de la nacionalidad argentina, los estamentos letrados abrieron la puerta a las discusiones del alcance de la oralidad en la construcción del proyecto nacional. Si bien intentaron obliterar los elementos de esa oralidad musical que no encajaban dentro de su proyecto letrado, finalmente triunfaría en la búsqueda identitaria nacional la entrada en escena de la ‘oralidad literaria’ ejemplificada especialmente con la aparición del *Martín Fierro* de José Hernández.⁷

⁵ La International Association for Word and Music Studies y su revista, *Word and Music Studies*, surge en 1997 bajo la influencia de las teorías de Lawrence Kramer.

⁶ En el caso latinoamericano solamente pueden citarse tangencialmente los estudios que giran alrededor del *Coloquio y Festival Internacional de Música y Poesía “Nicolás Guillén”*, inaugurado en 1997 y celebrado anualmente por la Fundación Guillén.

⁷ Walter Bruno Berg desarrolla el concepto de ‘oralidad literaria’ en Argentina ofreciendo una visión panorámica de la funcionalidad de la oralidad dentro de la literatura argentina, siendo el *Martín Fierro* una de las obras claves de este concepto (“Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina” 9–120).

Proyecto cultural y proyecto político. La música y la poesía como base de las costumbres y el progreso nacional

Durante la década de 1830, los escritores que colaboraban en los periódicos rioplatenses reflejaron en diversas ocasiones la importancia de la unión o entrelazado de los elementos poético y musical, reconociendo ésta como un aspecto necesario para el desarrollo de una identidad nacional propia a las puertas del progreso y la civilización. En este sentido, *El Recopilador* de Buenos Aires publica en agosto de 1836 un ensayo de Juan M. Thompson titulado “La poesía y la música entre nosotros”.⁸ El autor comienza ensalzando la unión de estas dos artes mientras apela al siglo XIX como testigo de su hermandad:

Los antiguos consideraron la poesía y la música como dos hermanas que debían prestarse mutuamente sus hechizos para adormecer en medio del ruido y desorden de los placeres el tedio del corazón. [. . .] La poesía y la música, ecos del alma envuelta en sus pasiones, imágenes de ese infinito tras el cual suspiramos llenos de fe y de esperanza, necesitaban para desenvolverse bajo sus verdaderas formas, que brillase la aurora del siglo XIX, y con este su espiritualismo. (125–27)

Desde una perspectiva simbólica o metafórica, puede adivinarse en este contexto que la hermandad a la que apela Thompson pretendía adormecer no solamente el ‘ruido y desorden de los placeres’, sino también el ruido y desorden político del gobierno federal rosista contra el que luchaba vivamente esta generación de letrados y unitarios. Por un lado, Thompson refleja en la unión poético/musical el lema que según Nicolás Shumway mantenía la generación romántica ante la barbarie rosista: ‘Abnegemus ergo opera tenbrarum et induamur arma lucis;’ salir de las tinieblas para entrar en la luz (126); por otro lado, recoge los razonamientos delineados por Herder algunas décadas antes en su “Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad” sobre el concepto del *Volksgeist*: el ‘espíritu del pueblo’ idiosincrático a cada nación que marca el desarrollo de su historia.⁹ Thompson le atribuye a esta unión un espacio resaltado en ese desarrollo de la historia nacional argentina y el surgimiento de su ‘espíritu’. No en vano, según apuntaría Hegel, la concepción herdiana de *Volksgeist* quedaba asociada a las canciones y poesía folclóricas (Inwood 213). La llegada de una nueva luz o aurora, el surgimiento de un espíritu nacional, y la eliminación de las tinieblas bárbaras serán posibles bajo la protección de aquella unión que articula un proyecto cultural junto a otro político.

Lo político y lo cultural están intrínsecamente relacionados y es imposible pensar uno sin el otro en este contexto nacional. Tal y como establece William H. Ktra, este grupo de intelectuales al que pertenecieron tanto Thompson

⁸ Este artículo apareció publicado en el número 16 de *El Recopilador*, del 20 de agosto de 1836, págs. 125–28, y continuaba en el número 17, del 27 de agosto de 1836, pág. 129.

⁹ Aunque comúnmente se asocia el concepto de *Volksgeist* a Herder, éste solamente usó ideas como *Geist des Volkes*, *Geist der Nation*, *Nationalgeist*, *Genius des Volkes*, y *Nationalcharakter*. Según el *Dictionary of the History of the Ideas* de Philip P. Wiener, el concepto de *Volksgeist* fue acuñado posteriormente por Hegel en 1801 (491–92).

como Juan María Gutiérrez—principal editor de *El Recopilador*—pretendía promover una expresión cultural que llegaría a ser para ellos, una vez constituida, símbolo y marca de la identidad nacional (46). Esta añoranza por una ‘expresión cultural nacional’ apoya la noción de que, al referirnos al concepto de nación en el siglo XIX latinoamericano, debemos considerarlo teóricamente en términos tanto políticos como culturales. Así, John Charles Chasteen afirma que además de la construcción imaginaria de la nación en base a las guerras de independencia, se debe tener en cuenta el papel que jugaron elementos culturales como la ropa, el acento, el baile o incluso la comida como marcadores de dicha identidad (xvii), a lo que se unirían igualmente la música y la poesía como artes nacionales.

El artículo de Thompson no hace una simple reflexión sobre dichas artes, sino que deja de manera manifiesta su proyecto político al seleccionar como eje y figura central de esas concepciones al joven poeta y escritor unitario Esteban Echeverría, aficionado a la música y conocido públicamente por sus dotes a la guitarra.¹⁰ Thompson lo asocia al músico Juan Pedro Esnaola para mostrarlos a ambos como ejemplos del avanzado estado y madurez de la poesía y la música en la Argentina. Las composiciones de estos “dos cisnes que nadan plácidamente y estrechados sobre el lecho de un lago transparente” (129), tal y como los define la imaginería romántica de Thompson, son extensamente conocidas por el público rioplatense de la época y exaltan la nueva poesía y música nacionales:

Si hemos de creer lo que ya es admitido en todas las sociedades, que la poesía y la música ejercen una influencia indudable en las costumbres y el gusto, no hay que dudar un momento que las composiciones de estos dos jóvenes la ejercerán efectivamente en la nuestra y que ellas importan un progreso. (128)

Es aquí donde Thompson comienza a entrar en el proyecto político nacional por medio de la asociación de estas artes tanto a las costumbres como al progreso, con la necesidad de posicionar a la sociedad argentina a la par de un conocimiento explícito ya “en todas las sociedades”. Para que la identidad nacional argentina se una al progreso que caracteriza al siglo XIX europeo como punto de referencia es preciso que “las costumbres y el gusto” argentinos estén bajo la influencia de ambas artes, y parece imposible concebir a la una sin la otra. Más allá de ser meras representaciones de la producción cultural en su individualidad, es en su misma unión cuando se convierten en agentes activos influyentes en el carácter nacional.

Echeverría y Esnaola son representados como los responsables de crear dicha influencia en la sociedad y de ayudar al impulso de una nueva conciencia nacional por medio de la creación de sus costumbres, las cuales debían fundarse según Juan Bautista Alberdi, otro de los miembros más prominentes del Salón

¹⁰ En *El canto de los argentinos* Mercedes Pilar Torres argumenta sobre la importancia de la guitarra, instrumento de influencia española, en la historia de la Argentina desde la época colonial, señalando que Echeverría fue uno de los muchos letrados de la época inmediatamente después de la independencia aficionados a este instrumento.

Literario de 1837 así como gran aficionado y crítico musical,¹¹ como la base para la construcción de una nueva identidad nacional.¹² En su conocido “Fragmento preliminar al estudio del Derecho” (1837), obra que serviría como fundamento para el desarrollo de sus *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), Alberdi reflexiona sobre los cimientos de dichas costumbres nacionales en relación a la política:

Deben las leyes acomodarse a las costumbres, pero también las costumbres a las leyes. ¿De qué modo? Las leyes deben ejecutar esta atracción por medio de las ideas y las costumbres mismas, según el pensar de Montesquieu, porque la formación de las costumbres es una prerrogativa indisputable de la nación misma. (252)

Volviendo a la referencia de Thompson al ‘espiritualismo’ del siglo XIX que refleja una concepción herdiana, encontramos en Alberdi una referencia similar a Montesquieu, sobre cuyas ideas en *De l'esprit des lois* (1748) se estructura la concepción del *Volksgeist* de Herder. Observando las ideas de Thompson y Alberdi podemos establecer por lo tanto una secuencia ideológica de germinación progresiva entre producción cultural, carácter nacional y política legislativa. Para la generación romántica a cargo de la construcción nacional, la poesía y la música eran la base a las costumbres nacionales, de la misma forma que las costumbres serían la base necesaria para la formulación legal de la nación.

Jerarquías culturales de la poética y la música

Debe advertirse sin embargo que, mientras para Thompson las costumbres debían ser resultado de la influencia de la *unión* entre las dos artes, Alberdi consideraba a la música y a la poesía como dos elementos totalmente diferenciados. Así se infiere de las teorías sobre la música y sus géneros desarrolladas en un ensayo publicado algunos años antes y que tituló “El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo” (1832), donde el autor refleja una posición contraria a las ideas exploradas por Thompson en *El Recopilador*. En el apartado XII, que trata ‘De la composición’, Alberdi constata de manera firme que música y poesía requerían diferentes concepciones, estableciendo entre ellas una jerarquía precisa:

En la poesía, como en la mayor parte de las artes de imitación, la composición se presenta a la imaginación del poeta o del artista, como una idea simple que se expresa como se concibe y nada más; es decir, sin complicación de elementos. No sucede lo mismo en mú-

¹¹ Juan B. Alberdi tocaba el piano desde niño, tenía una gran afición a la música y publicó diferentes tratados dedicados a este arte.

¹² Natalio R. Botana llega a calificar a Alberdi como un “inventor de costumbres”. Según Alberdi, éstas debían ser “transplantadas” en América desde el norte de Europa por medio de la inmigración (303).

sica. En este arte todo es complejo; porque lo que se llama componer, no es solamente imaginar melodías agradables, ó hallar la expresión verdadera de las afecciones que nos agitan, ó formar bellas combinaciones de armonía, ó disponer las voces de un modo ventajoso, ó inventar efectos picantes de instrumentación: es hacer todo esto á la vez y mucho mas todavía. (21-22)

Alberdi anota la diferencia entre ambas artes en el momento mismo de su germinación, de su composición, mostrando una relevante preferencia por el arte musical, al que caracteriza de complejo y más completo, pues requiere de “mucho mas todavía” que el arte poético descalificado como “simple” y perteneciente a la “imitación”. Resulta interesante que, en un momento donde la poesía está siendo clave en la constitución de una literatura nacional, Alberdi apuesta, culturalmente, por la superioridad de la música. Al mismo tiempo, intenta aclarar los usos de la terminología sobre el “canto”, ya que según el autor no debería usarse dicho término para la poesía tal y como se ha aplicado por la influencia de los clásicos griegos (cuya poesía sí era cantada). Ante la dificultad que entraña eliminar esa influencia, Alberdi aboga en última instancia por la formación de “un nuevo género de declamación que distando igualmente del canto y de la palabra, se aproxime sin embargo un poco mas á ésta, imite en lo posible sus movimientos y sus inflexiones, y forme por decirlo así un punto de unión entre uno y otra” (“El espíritu” 9). Este género tomaría el nombre de ‘recitado’.

El interés de Alberdi por el estudio y crítica tanto de la música como de la poesía queda patente en el semanal *La Moda* que éste publicó durante 1837 y 1838, y cuyo subtítulo rezaba “*Gacetín semanal, de música, de poesía, de literatura, de costumbres*”.¹³ Y a pesar de que sus esfuerzos se centraron en romper con los convencionalismos que aplicaban terminología musical (canto, canción) a la poesía contemporánea, estableciendo con ello una delimitación clara entre canto/música y recitado/poesía para poder elevar a aquella en la jerarquía de las artes, lo cierto es que la creación de ese “punto de unión” entre ambas será aún más favorable a la secuencia establecida anteriormente para la construcción de las costumbres e identidades nacionales.

La formación de la identidad nacional argentina se vislumbraba por lo tanto no solamente mediante la creación de una ‘literatura nacional’, tema que tomó el centro de los debates letrados, sino a través de una conjunción de aquellas dos artes o producciones culturales. Intentar analizar desde los estudios culturales la influencia que tuvo la literatura, y específicamente la poesía, en la aparición de un sentimiento de identidad nacional durante esta época sin tener en cuenta el factor de su unión a la música, sería eliminar una parte esencial para el completo entendimiento de este fenómeno. En este sentido, los estudios culturales han resaltado en profundidad y de forma exitosa la importancia que tiene la música en la construcción de identidades nacionales por medio de su relación con otros elementos, tales como la antropología, la historiografía, la sexualidad, la vida

¹³ *La Moda*, cuyos principales redactores fueron J. B. Alberdi, J. M. Gutiérrez y Rafael Jorge Corvalán, apareció a finales de 1837 (el primer número es del 10 de noviembre de ese año) como órgano periodístico antirrosista de la Asociación creada en el Salón de Marcos Sastre, y desapareció a mediados de 1838 (el último número, el 23, fue publicado el 21 de abril).

cotidiana, los movimientos diaspóricos, e incluso la economía de mercado, centrándose de forma más particular precisamente en este siglo XIX.¹⁴ Sin embargo, dichos estudios no han terminado de enlazar los límites que separan lo que Simon Frith califica como “bellas artes” (a donde pertenece la literatura y por ende la poesía) y “artes performativas” (la esfera de la música), para poder realizar un estudio de la relación cultural que la música ha tenido con la literatura en la construcción de la identidad nacional (115). Esta separación deviene casualmente del siglo XIX, cuando por el impacto del Romanticismo las artes performativas comienzan a considerarse como inferiores e incapaces de proveer una rica experiencia estética (Frith 115–16).

Alberdi parece ir así contra las jerarquías del Romanticismo europeo al sobreponer la música, lo performativo, por encima de la poética y las bellas artes. Por el contrario, su contemporáneo Juan Thompson utiliza el ejemplo de Echeverría y sus canciones como demostración de que el poeta es siempre a la vez músico al igual que el músico es poeta, aludiendo al caso específico de la ópera *El adivino de la aldea* de Rousseau, quien no quiso encomendar a nadie más la composición de la letra para su ópera (126). Echeverría es para Thompson el forjador de inclinaciones nacionales, reflejo de la nueva situación política. Para el desarrollo del arte, Thompson alude a la independencia política como “una de las muchas posiciones ventajosas” necesarias, seguido de la observación de la “la disposición de espíritu, su capacidad” así como “las inclinaciones, los hábitos arraigados” de la sociedad naciente (128). Dichas disposiciones se manifiestan en la Argentina mediante un “interés vivísimo por la canción” que Echeverría, calificado como “poeta instintivo”, ha sabido aprovechar y reflejar. A pesar de que muchas de las canciones de Echeverría habían sido anteriormente publicadas meramente como poemas, Thompson resalta que estas composiciones “sin el auxilio de la música encerrarían menos interés”, insistiendo en la conjugación y necesaria fusión de ambos elementos:

[S]u género pertenece al canto y no a la narración simple, como la oda, por ejemplo, que puede ser oída sin los acordes del instrumento. La música es para la canción, lo que la fragancia para las flores; por mayor lozanía y frescor que ellas tengan, sin fragancia poco agradan; serán cuando más una sonrisa inocente pero inanimada de la naturaleza. (128)

Estas afirmaciones apoyan la necesidad expresa de tener a Echeverría y a Esnaola como ejemplos simultáneos y cooperativos de la evolución cultural de la nación, ya que muchas de las poesías de Echeverría estaban siendo adaptadas como canciones cuya música corría en la mayoría de los casos a cargo de Esnaola. Pero eso sí, era necesaria una predisposición implícita en las poesías para ser convertidas en canciones, y que Echeverría parecía facilitar. Al establecer una asociación directa entre poesías y canciones, Thompson mantiene una posición contraria a la establecida por Alberdi en su defensa del “recitado” como elemento poético

¹⁴ Véase White y Murphy (2001), Clayton, Herbert y Middleton (2003) y Biddle y Knights (2007).

diferenciado del “canto”, a la vez que establece de manera indirecta una jerarquía también opuesta en la que, si bien la música es indispensable, no deja de ser “la fragancia”, el elemento secundario que se une a una base establecida por el poeta (la flor).

Entre dos mundos: en busca de la canción nacional

En medio de las diferentes reflexiones sobre las relaciones entre música y poesía, la canción se va abriendo paso como el elemento unificador entre lo poético y lo musical. No en vano, comienzan a surgir proyectos y obras en las que la canción se constituye como el archivo del pensamiento y el sentir nacional y del carácter de la nueva sociedad argentina. La fluidez de la canción en su estatus intermedio entre la escritura y la oralidad permite que algunos escritores vean en las canciones ya existentes dentro del espectro social de la nación una cierta amenaza a su proyecto político letrado. Este sería el caso de Esteban Echeverría y sus esfuerzos por crear la primera colección de canciones nacionales.

En 1836 el poeta porteño proyectaba realizar una colección de “Melodías argentinas”, la cual, según explica el propio autor en el “Prospecto” que debería iniciar tal colección, “por medio del canto y la poesía, intentaba popularizar algunos sucesos gloriosos de nuestra historia y algunos incidentes importantes de nuestra vida social” (182). El propósito de Echeverría era enaltecer un programa que ayudase a la representación y propagación de la identidad nacional argentina por medio de un sentimiento patriótico basado en canciones que ya circulaban en aquella época y que debían ser compiladas. Echeverría consideró, acertadamente, que para que “fuese realmente nacional” dicha colección debía integrar elementos musicales autóctonos o “tonadas indígenas” (182).¹⁵ Pero al indagar en la producción musical argentina hasta el momento de llevar a cabo su proyecto, el poeta descubre que todos los elementos *autóctonos* existentes eran de influencia extranjera y adoptados (si bien no *adaptados*) de Europa. ¿Cómo le sería entonces posible hacer un proyecto nacional que incluyera una poesía y música novedosas a la vez que autóctonas, y que éstas representaran a un mismo tiempo el espíritu y las costumbres que Alberdi resaltaba como necesarias para la formación de la nación argentina? Desde la perspectiva de Echeverría la solución consiste en comenzar dicho proyecto desde cero, escribiendo la música y la poesía a un mismo tiempo bajo el impulso del progreso que Thompson señalaba en su artículo. En su afán por constituir un modelo cultural letrado sin *copiar* al europeo, éste debe erradicar también aquellos elementos que aún siguen permeados por su influencia, forzando que la poesía y la música anden a la par dentro de un mismo proyecto.

Es con esa intención que Echeverría se propone realizar este proyecto que llevaría por título “Melodías argentinas” junto al propio Esnaola, mientras

¹⁵ En cuanto al concepto de lo “nacional” en Echeverría, Christian Wentzlaff-Eggebert señala que pese a usarse su obra como ejemplo de la asociación de “*literatura nacional*” con “*literatura americana*” en los escritos de los jóvenes de la Asociación de Mayo argentina, en este prospecto el término “nacional” es asociado meramente con lo “argentino” (285).

afirma querer alejarse también de una tradición que se remontaba a mayo de 1810 y a los cantos de las victorias en las luchas independentistas: “No tocaremos la cuerda heroica ni invocaremos gloriosos recuerdos de la patria, porque nos está vedado por ahora hablar dignamente al entusiasmo nacional” (183). Echeverría pretende así alejarse de otras colecciones aparecidas anteriormente con ese ánimo patriótico y celebratorio, como la *Lira argentina* de 1824, primera antología poética de la región que incluiría un vasto número de canciones y donde estéticamente “conviven diversas modalidades de la musa académica y de la popular” (Barcia LIX). Pero también cabe mencionar las publicaciones de un pequeño folleto titulado *Cantos a las acciones de guerra con los ingleses en las Provincias del Río de la Plata en los años de 1806 y 1807*, por el español D. José Prego de Oliver,¹⁶ así como las casi desconocidas *Canciones patrióticas y demás celebridades del aniversario del nuevo gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata* (1812)¹⁷ y *Colección de poesías patrióticas* (1826).¹⁸

Sin embargo, cuando se adentra a explicar el origen de las canciones como expresión de las particularidades de una sociedad desde épocas primitivas, Echeverría se siente en la obligación de afirmar la necesidad de celebrar las glorias patrias, gracias al poder de la canción para crear un sentimiento nacional común que va más allá del valor poético:

Lejos, pues, de servir únicamente a un mero pasatiempo, el objeto inmediato de las canciones es conmover profundamente, haciendo revivir las glorias de la patria, alimentando el entusiasmo por la libertad, y encendiendo las almas en el noble fuego de las altas y heroicas virtudes; y deben además considerarse como documentos históricos que al vivo nos pintan lo que la historia a menudo desdeña, es decir, la vida anterior de las naciones, y al mismo tiempo nos dan brillantes rasgos de su imaginación poética. (187)

Dentro de la propia contradicción y diatriba en que se halla Echeverría, la canción deja de ser “un mero pasatiempo” en contra de lo que algunos críticos han opinado sobre el interés por la música dentro de esta generación romántica.¹⁹ No solamente la canción se le aparece a Echeverría como elemento primordial

¹⁶ José Prego de Oliver (1750–1814) trabajaba como administrador de la Real Aduana de Montevideo, ejerció el magisterio en Uruguay y se destacó como poeta y escritor, aunque su obra no fue compilada como parte de la literatura nacional hasta 1910, cuando Juan de la Cruz Puig incluye por primera vez algunas de sus poesías en su *Antología de poetas argentinos*.

¹⁷ La única referencia encontrada a esta obra la aporta Oscar F. Urquiza, quien simplemente menciona de ella el título y su precio de dos reales (175).

¹⁸ De esta colección, poco conocida, se encuentra un manuscrito en la Biblioteca Nacional Argentina en Buenos Aires. La obra se inicia con una sección titulada ‘Canciones’ seguida por una segunda parte llamada ‘Odas y Cantos’.

¹⁹ En esta línea se encuentran Juan M. Veniard, quien considera que esta generación romántica argentina tuvo un interés por la música como pasatiempo, mientras que la primera ola de músicos ‘seria’ y ‘profesional’ no surge hasta la década de 1870 (18), y Alberto Williams, quien opina similarmente que Alberdi la cultivó “por vía de adorno y entretenimiento” (“Datos biográficos” 29). Pola Suárez Uturbey estima este tipo de anotaciones un error cuya influencia se ha alargado por todo el siglo XX (*Juan Bautista Alberdi* 11).

antepuesto al nacimiento de la nación, sino que ésta ayudaría a forjar sus costumbres, siendo testigos de su origen de forma simultánea como “documentos históricos”; las construye y a la vez las celebra. De esta manera Argentina sigue el patrón que definirá la construcción nacional en las repúblicas independientes de América Latina, donde el concepto de nación fue durante gran parte del siglo XIX más una aspiración que un hecho establecido, tratándose por lo tanto de estados a la búsqueda de convertirse en nación (Chasteen xviii).

Junto a la importancia histórica concedida a las canciones aparece la poesía. El poeta rioplatense afirma que es a este género al que aquellas pertenecen—y no al género musical en exclusividad—como medio del avance de la identidad nacional asociada al progreso, al patriotismo, y a la independencia bajo el dominio de una nación ‘cultá’:

[N]o existe pueblo alguno culto que no se deleite en cantar sus glorias e infortunios, y en expresar por medio de la poesía y la música las fugaces emociones de su existencia [. . .]. Vista la importancia que en sí tienen las canciones, y que le otorgan los pueblos cultos, debemos aplicarnos a enriquecer con esta delicada joya de la poesía nuestra literatura naciente. (186–87)

Pero esta insistencia en lo *culto* (que va irremediablemente asociado al progreso y la civilización contraria a la barbarie, asociado a lo letrado y urbano en definitiva) no evita que la poesía de la época, y aún más la canción, abran su marco de referencialidad e influencia más allá del estamento letrado. En referencia a la *Lira argentina*, por ejemplo, Barcia deja ver la función política de la poesía como medio de “expresión del sentir de un pueblo, al que ella dota de voz celebratoria”, tratando a la canción como apertura, por medio del coro, a la voz de la totalidad, a la “entrada de participación conjunta” (LXIX-LXX).

Quizá fueron los dilemas a los que se enfrentó Echeverría en la proyección de su compilación de “melodías argentinas” con poesías suyas y música de Esnaola—oblitando las canciones existentes de la época que reflejaban el sentir del pueblo común, de una ‘voz’ que no quería oírse—lo que provocó que dicho proyecto jamás llegara a materializarse. Sin embargo, al año siguiente apareció en Buenos Aires el primer volumen de una colección de canciones que se asemeja hasta cierto punto al proyecto que Echeverría se proponía realizar en un primer momento: *El cancionero argentino* de José Antonio Wilde, que vería la luz en cuatro volúmenes entre 1837 y 1838.²⁰ Este cancionero sería el mayor exponente de un interés nacional en toda la década de 1830 por este tipo de producciones culturales, interés que puede verse reflejado por las publicaciones de un *Cancio-*

²⁰ El único ejemplar completo de esta obra se encuentra en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, y existen otras seis copias incompletas de diferentes volúmenes repartidos entre la Biblioteca Nacional y el Museo Mitre de Buenos Aires. Su contenido ha sido brevisísimamente analizado por José M. Massini Ezcurra en *El cancionero Argentino* (1956), recogiendo los títulos de todas las composiciones incluidas. En 1961 Vicente Gesualdo copia el índice de cada cuaderno de Massini con los mismos errores y faltas de información, por lo que falta aún por realizarse un exhaustivo análisis de esta importante colección nacional.

nero federal en 1833,²¹ un *Álbum de canciones modernas dedicadas al bello sexo* en 1835,²² *El trovador* o “colección de poesías de canto”,²³ y una *Colección de varias poesías de canto* en 1839.²⁴ Todas estas obras merecen un análisis exhaustivo que no cabría en estas páginas, pero el conocimiento de su existencia apoya sobradamente la idea de que las canciones tuvieron un valor esencial en el movimiento romántico argentino y en la fundación de la cultura nacional, y más concretamente la noción de que la poesías podían ser para estos letrados una forma ‘cantada’.

La afloración de todos estos proyectos recopilatorios debe entenderse bajo el prisma de una necesidad: encontrar un nexo de unión entre dos mundos, entre la poesía y la música, la escritura y la oralidad, lo letrado y lo popular. La canción es, en palabras de Kramer, una forma de síntesis que reconcilia a la música y la poesía, la entonación y el habla, mimesis o traducción de un texto que emplea en muchas ocasiones textos preexistentes que gozan de un alto estatus cultural (125–26). Y si la canción unifica y expresa el avance de estas dos artes como parte de las costumbres que definirán la identidad de la sociedad y la nación argentinas, *El cancionero argentino* de Wilde se ocuparía de unir por medio de la canción diferentes facciones de esa identidad, si bien quedaban todas dentro de un mismo ámbito letrado y urbano.

Por un lado su publicación cumple una necesidad básica de tener repertorios impresos de canciones que fueron cobrando una gran popularidad a ambas orillas del Río de la Plata (Weinberg, *El Salón Literario* 27), pero una ojeada a su formato y contenido basta para comprender el carácter unificador de esta obra que surge siendo gobernante Juan Manuel de Rosas, y en proceso de formarse el Salón Literario que daría origen a la Generación del 37. En la portada, bajo el título, aparecía una acotación—“Colección de poesías adaptadas para el canto”—junto con un epígrafe tanto en francés como en español que recuerda a la afirmación de Thompson sobre la necesaria unión de ambas artes:

Les vers sont enfans de la lyre;	Il faut les chanter non les lire. ²⁵
Hijo de la lira el verso,	Cantado debe ser y no leído.

Mientras Thompson había partido de un hermanamiento de ambas artes en donde la música era la “fragancia” de una “flor” poética preexistente y Echeve-

²¹ No he podido por el momento confirmar la existencia de este *Cancionero federal* que mencionan Gabriela Nouzeilles y Graciela R. Montaldo, y que lo describen como colección de textos compilados por Manuelita Rosas con “ejemplos de literatura propagandística” (93). Es notoria, sin embargo, la existencia de una multitud de canciones dedicadas a Manuelita y la causa federal, compiladas durante la primera mitad del siglo XX en el *Cancionero federal* de Héctor Pedro Blomberg (1936), el *Cancionero del tiempo de Rosas* de José Luis Lanuza (1941), y el *Cancionero de Manuelita Rosas* de Rodolfo Trostiné (1942).

²² Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina* (489).

²³ Mencionado en Vicente Gesualdo (490).

²⁴ Augusto González Castro anota que parece tratarse de una mera corrección de algunas poesías que aparecieron en *El Cancionero Argentino* (35–36).

²⁵ El *Cancionero* no especifica el autor de esta frase: el poeta y dramaturgo francés del siglo XVIII Antoine Houdar de La Motte (1672–1731) según Charles Palissot de Montenois, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature: depuis François Premier jusqu'à nos jours*, vol. 2 (438).

ría convertía ese hermanamiento en relación de inseparabilidad (la canción es una “delicada joya de la poesía”, existe como parte intrínseca de ésta), el giro que hace el cancionero consiste en hacer del verso un “hijo de la lira”, invirtiendo la jerarquía de influencia entre ambos. Pero en cualquiera de los tres casos, la *recitación* de Alberdi no es propicia al hacerse expresa la necesidad de la música asociada al verso por medio de la canción.

La importancia del cancionero de Wilde es que no es una mera colección o selección de canciones como lo pudieran ser las demás obras antes mencionadas, sino que es “El” cancionero “argentino”, la colección nacional, que al contrario que el proyecto de Echeverría (quien ambicionaba *crear* las canciones a publicarse como *argentinas*) pretende ser reflejo de aquello existente entre el pueblo. Ahora bien, esta pretensión se problematiza si tenemos en cuenta que se trata de un “producto del pensamiento ciudadano y ‘porteño’,” en donde se manifiesta “una necesidad poética ‘urbana’” por medio del uso de “temas [que] son, en buena parte al menos, de indudable inspiración extranjera” (Massini Ezcurra 8–10). Se dejan de lado los elementos indígenas o autóctonos para privilegiar lo urbano porteño, acogiendo lo extranjero como propio, apartándose del proyecto ‘realmente nacional’ que se planteaba Echeverría pero incluyendo curiosamente hasta un total de doce canciones de éste: cuatro canciones en el primero (todas con música de Esnaola), tres en el segundo y el tercero, y dos en el cuarto volumen.²⁶ Félix Weinberg señala que un artículo del *Diario de la Tarde* titulado “Literatura”²⁷ aparecido apenas una semana después de la publicación del primer volumen en marzo de 1837 . . .

[C]ensura el pretendido carácter nacional de la publicación de Wilde y expresa que, con algunas excepciones, ‘veráse convertido el *Cancionero* en una imitación, en una copia imperfecta, desagradable, de las canciones francesas [. . .]’. Poco después hace notar que lo único nacional que por allí asoma son las aromas y las diamelas que ‘un verdadero poeta le ofrece’ y que revelan ‘un ingenio claro y verdadero’. (“Esteban Echeverría” 14)

Parecería existir entonces una contradicción intrínseca entre el título de la colección con pretendido carácter nacional y la semejanza del contenido a la producción cancioneril francesa (y por ende, europea), pero más allá incluso en la calificación de este texto como imitación o copia “imperfecta, desagradable”, puesto que lo europeo y el romanticismo francés había servido para la generación romántica argentina como ejemplo. Por lo tanto, puede apreciarse que el autor del artículo no critica el hecho de que el carácter de la colección no sea totalmente nacional, sino de que sea una ‘mala’ copia. Lo original y verdadero,

²⁶ Para un estudio de algunas de las canciones de Echeverría incluidas en el *Cancionero* y su correspondencia con poesías del autor, véase Félix Weinberg, “Esteban Echeverría: canciones y cancioneros”, *Cuadernos del Sur* 12 (1979): 3–23. Comparando el apéndice de Massini Ezcurra sobre el contenido de la obra de Wilde con el de Weinberg sobre las poesías y canciones de Echeverría, se aprecian algunos fallos en la asignación de autor por parte de Massini Ezcurra.

²⁷ Este artículo apareció en el n. 1718 del *Diario de la Tarde*, el 16 de marzo de 1837.

el ‘verdadero poeta’ al que se hace aquí referencia, no es otro que Echeverría. El mismo que buscaba, aún rechazándolos finalmente, los elementos cancioneriles autóctonos en su interés por la *canción nacional*, se convierte ahora bajo este crítico—que firma con el nombre de Zoilo—en el elemento representativo mismo del carácter nacional: lo argentino es lo porteño, y la canción argentina es letrada y culta.

Merece la pena detenernos en una cautela: la calificación de *argentino* como muestra de un proyecto nacional no debe llevarnos a engaños, ya que debe tenerse en cuenta que el uso del término ‘argentino’ había designado por mucho tiempo meramente el elemento ‘porteño’. Así puede observarse por ejemplo en el título de la colección ya mencionada *La lira argentina*, cuyo epígrafe rezaba aclaratoriamente: “*Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*”. Sin embargo, en la fecha en que se publica *El cancionero argentino* de Wilde el término ‘argentino’, aunque designaba mayoritariamente el ámbito porteño, también es cierto que se comenzaba a aplicar a una región más amplia que abarcaba todos los pueblos rioplatenses. En este sentido, José Carlos Chiaramonte señala que en estas décadas “la identidad argentina cobra sentido como una forma de afirmación regional, dentro del todo nacional hispano” (73). El propósito de este *Cancionero* es, pues, alimentar un sentimiento de identidad colectiva diferenciada de otras regiones americanas por medio de una producción cultural poética y musical de los letrados e intelectuales urbanos de Buenos Aires. Hasta cierto punto no trata siquiera de *representar* la identidad nacional por medio de la música y la poesía, sino que hace uso de estas artes como medio por el que se pretende *imponer* una identidad al ámbito *argentino*—lo nacional—creada desde los estamentos letrados porteños—lo local—. La canción será de nuevo, por su carácter oral propicio para las clases no letradas, el instrumento que sirva como forjador de costumbres que deberán extenderse a la sociedad del ámbito nacional.

Lo que parece evidente es que en el *Cancionero* no existe un proyecto de identidad cultural nacional en base a ideologías políticas. Si bien Domingo F. Sarmiento definiría más tarde en su *Facundo* (1845) el surgimiento de una literatura nacional en el ámbito de “la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena” (75)—entendido dentro del contexto de lucha intelectual contra la barbarie representada en Rosas y los diferentes caudillos—, en *El cancionero argentino* se observa un distanciamiento de la politización mediante la inserción, por ejemplo, de canciones de Echeverría junto al ‘Himno a los Restauradores’ o una canción titulada ‘Canción. A Manuelita’ en el primer tomo. La identidad nacional propuesta surge de una fusión de todo tipo de obras culturales de la nación más allá de los proyectos políticos que las conciben. Como atestigua Massini, existe en todas las composiciones elegidas una “moderación” al tratar aspectos políticos, por medio de la cual “[p]lumas unitarias y federales figuran a la par” (11).

Aún más compleja resulta por otro lado la cuestión del ámbito de esa “identidad nacional argentina” en este *Cancionero* si tenemos en cuenta que a la “Marcha Nacional” de D. Vicente López, y que abre el primer cuaderno, le siguen el “Himno a los Restauradores” de José Rivera Indarte con música de Masini y, curiosamente, el “Himno declarado Nacional en la República Uruguaya por el

Supremo Decreto de 8 de Julio de 1833” de D. Francisco Acuña de Figueroa. Se demuestra así la apertura de este carácter nacional *argentino* a todo el ámbito geográfico a ambas orillas del Río de la Plata. No resulta entonces completamente extraño que una obra antológica contemporánea publicada en Buenos Aires pero con el objeto de servir de obra *nacional* de la República Oriental, *El parnaso oriental. Guirnalda poética de la República Uruguay* editada por Luciano Lira en Buenos Aires en tres tomos que fueron publicados entre 1835 y 1837, se abra con ese mismo “Himno de Figueroa” e incluya también a su vez a diversos poetas argentinos: los porteños Florencio y Juan Cruz Varela y Juan Ramón Rojas, y el cordobés José Rivera Indarte. María Inés de Torres asegura sobre esta última colección que “lo nacional no está concebido con un criterio excluyente, sino incluyente” (31), y podemos extender esta afirmación, hasta cierto punto, a *El cancionero argentino*. Se trata de una identidad nacional incluyente geográficamente al territorio rioplatense, pero eso sí, abierta exclusivamente al letrado oriental. El pretendido carácter oral de la canción queda obliterado. Las canciones de lo campesino, de lo indígena, del interior de la nación, de todos aquellos elementos no letrados, quedan fuera de la configuración de este *Cancionero*. La canción nacional es ante todo urbana, es porteña, y es letrada.

De los himnos fundacionales a la consolidación del carácter poético-musical argentino

El cancionero argentino es indiscutiblemente, quizá por ese pretendido carácter nacional, la colección más importante de entre todas las surgidas en esta época en relación al énfasis que ocupaba la unión de música y poesía materializada en la canción. Esta obra puede analizarse como parte de una producción cultural más amplia dentro de los diferentes proyectos antológicos que tienen lugar en el Río de la Plata después de la Independencia. Entre dichos proyectos ocupan un lugar prominente las dos primeras antologías poéticas nacionales mencionadas anteriormente en este ensayo, *La lira argentina* de 1824 y el *Parnaso oriental* de 1835–1837, y una ojeada a aquellas primeras antologías revela rápidamente una relación simbiótica entre música y poesía como elementos inseparables.

Casi todas las antologías poéticas nacionales producidas tras la independencia abrían, al igual que lo hace *El cancionero argentino*, con los himnos nacionales, esos cantos supremos a la nación independiente recién formada o “hijos de las luchas de emancipación” tal y como los denomina Susana Poch (79). Aunque Poch, que estudia estos primeros himnos nacionales como textos poéticos, literarios, y no como partes de una expresión musical, reconoce que falta aún por hacerse un estudio cuidadoso de las músicas, melodías y compositores de estos himnos que permita arrojar nueva luz sobre este fenómeno, en el caso argentino se han hecho estudios de estas características, como los de Gabriel Monserrat (1932), Alberto Williams (1938), Luis Cánepa (1944) y Carlos Vega (1962). Lo que verdaderamente no se ha hecho es seguir el modelo multidisciplinar de Kramer y la International Association for Word and Music Studies para el análisis de la conjunción entre letras y músicas dentro de todas estas obras, lo que sería

sin alguna duda un avance importante en el estudio de las artes y su influencia en el momento fundacional de las naciones latinoamericanas.

Antes incluso que los himnos, surgieron en el contexto de las repúblicas de América Latina las ‘canciones patrióticas’ dedicadas a la guerra que sirvieron el mismo propósito de establecer una identidad nacional basada en el patriotismo, por medio del canto a la victoria por la libertad. De hecho, el mismo Himno Nacional Argentino nace en 1813 con el nombre de “Marcha Patriótica”, título con el que aparece en la *Lira argentina* (aunque en *El cancionero argentino* apareciera ya como “Marcha Nacional”). Pero las canciones patrióticas de la victoria independentista ayudaban al pueblo a una identificación en oposición a aquel que se había vencido, no una identificación en común de los miembros de una nación. Estuvieron, por lo tanto, limitadas en su alcance y proyección. Los himnos pasaron a cumplir esta función, como textos poéticos que en su calidad performativa como canciones acogen y proyectan una comunidad imaginada más extensa que supera la limitación del texto escrito *per se*. Poch afirma que éstos aparecen primero y solamente después surgen las naciones (84), puesto que estos himnos aran el camino de la simbología común de la nación. El himno se convierte así en la canción nacional por antonomasia, en el texto letrado que llega a todos los estamentos sociales por medio de su performatividad y puesta en escena en comunidad. Es por ello que el himno argentino abre la mayor parte de las colecciones tanto de poesía como de canciones de estas décadas.

La gran cantidad de colecciones cancioneriles realizada en la década de 1830 responde a una necesidad de describir el carácter nacional por medio de un elemento que tenía (dentro de sus limitaciones y contradicciones, y teniendo en cuenta su fracaso) la hipotética posibilidad de crear vínculos entre unos estamentos sociales y otros, entre la urbe y el interior, entre lo letrado y lo popular. Como afirmaba Thompson en *El Recopilador* en 1836, “[c]ada nación tiene derecho a recoger los ramos esparcidos de sus laureles para tejer su noble corona” (127), y la nación argentina hizo un uso evidente de este derecho en su intento de aunar las artes de la música y la poesía en los múltiples esfuerzos materializados en estas colecciones para proyectar la producción cultural en base a la necesidad de una construcción nacional y el forjamiento de esa tan ansiada identidad nacional. El profundo interés en la Argentina de 1830 por la creación musical y las colecciones cancioneriles es cuanto menos históricamente significativo, puesto que en otros países latinoamericanos la aparición de este interés es mucho más tardía, y las primeras colecciones musicales no aparecen hasta la época posterior de consolidación nacional. A modo de ejemplo, el primer cancionero musical de Chile no aparecería hasta 1898: los *Cantares del Pueblo Chileno* de Antonio Alba (Pereira Salas 302).

Pasada ya la época del furor de los cancioneros de los años ‘30, dos miembros de la generación del ‘37 y futuros presidentes de la República Argentina—Domingo Faustino Sarmiento (1868–1874) y Bartolomé Mitre (1862–1868)—dejarían constancia de sus propias consideraciones sobre el influjo de esta unión entre música y poesía en el carácter nacional, en un debate no falto de nuevas contradicciones y que sentaría las bases para la entrada final de la oralidad literaria en la historia de la cultura argentina. En el *Facundo* (1845), Sarmiento configuraba el carácter criollo-nacional argentino mediante una apelación a la

poesía y la música. Al describir la “originalidad y caracteres argentinos” que componen el capítulo segundo de esta obra, el autor realiza dos afirmaciones a este respecto: primero que “el pueblo argentino es poeta por carácter, por naturaleza” (78), resultando este carácter en una poesía de contemplación de la naturaleza americana que se materializa en una “poesía culta, la poesía de la ciudad”, frente a otra “poesía popular candorosa y desaliñada”, la Poesía del Gaucho en el campo (80). Sarmiento constata así las dos formas que *El cancionero argentino* conseguía ya bien plasmar (como las primeras) ya bien hacer invisibles (las segundas).

La poesía del gaucho, como demostrará pocas décadas después José Hernández en su *Martín Fierro* (1872–1879), se caracteriza por su carácter musical, por lo que es lógico que Sarmiento pase seguidamente, llevado por el pensamiento en esta poesía “desaliñada”, a afirmar que “[t]ambién nuestro pueblo es músico”, como parte de una “predisposición nacional que todos los vecinos le reconocen” (80). Según esta segunda afirmación, la identidad nacional argentina es reconocida y diferenciada por su carácter musical frente a las identidades de las naciones fronterizas. Sarmiento señala específicamente el caso de Chile, en donde estuvo exiliado y observando la enseñanza en las escuelas de este país. El interés de Sarmiento en la música, como refleja Pola Suárez en *La música en el ideario de Sarmiento*, es básicamente como arte civilizador, de ahí su insistencia en que fuera enseñada en las escuelas a los niños durante su exilio en Chile. Por ello, esta afirmación cobra mayor importancia si tenemos en cuenta la problemática de la definición de las fronteras nacionales durante gran parte del siglo XIX en relación al carácter y el paisaje, un tema cuya presencia es de especial relevancia en el *Facundo* (Fernández-Bravo 67–99).

Curiosamente, una década más tarde Bartolomé Mitre dirigía a Sarmiento un largo ensayo titulado *Defensa de la poesía* (1854) que aparecía como carta-prefacio a sus *Rimas*. En esta *Defensa* Mitre reprochaba a algunos de sus contemporáneos una falta de interés por la música, entre los que se encontraban tanto Sarmiento como el por entonces aclamado poeta Juan Cruz Varela:

Varela no comprendía las bellezas armónicas del lenguaje musical, porque extasiado en leer a Virgilio—de quien era grande admirador—se había olvidado de prestar atento oído al primer maestro de música del mundo: al pájaro; y de escuchar los sonidos que el viento arranca de los dos instrumentos elementales de la creación: el agua y el árbol de la selva heridos por el viento. (394)²⁸

Si era un gravísimo error para Mitre ser poeta sin tener un conocimiento musical (recordemos que para Thompson el poeta debe ser músico igual que el músico ser poeta), el autor va más allá en su crítica cuando se detiene en el destinatario de dicha carta-prefacio, Domingo F. Sarmiento, al que reprocha ser peor que Varela por querer eliminar completamente la música y la poesía dentro de la esfera nacional argentina:

²⁸ Esta sección aparece en la primera edición de esa carta-prefacio, pero fue eliminada en la segunda y tercera edición.

Así es que, si Varela es culpable por haberse revelado contra la armonía musical, que precedió a la armonía poética y la completó; usted es culpable del doble delito de haber declarado una guerra injusta, tanto a la una como a la otra, mutilando así la obra del Creador, que lo dotó de sentidos perceptivos para comprender cuanto hay de bello y de sublime en los (corregido por Mitre: “las”) artes de espacio y de tiempo; y sobre todo en el arte divino de la poesía que las concreta. Y todo esto ¿por qué? Porque dejándose dominar por sus primeras impresiones, ha preferido condenar sin dar audiencia, a las ideas que su oído no podía transmitir a su alma, por falta de educación de ese órgano, que como todos los demás, es susceptible de ella. (396)²⁹

Al componer estas líneas pareciera que Mitre no estaba al tanto de la multitud de reseñas que Sarmiento publicaba en revistas chilenas sobre acontecimientos musicales o la necesidad de enseñar este arte a los jóvenes del continente americano. Aún así, la mayor acusación que le lanza es de querer eliminar ambas artes para crear una “república prosaica”, como Mitre la denomina, que sería como “aquella pálida mansión de los héroes de la antigüedad que el Dante nos describe en su *Infierno*: imagen debilitada de la vida”, en definitiva “sería un cuerpo sin alma” (330). O lo que es lo mismo, una república sin música y poesía terminaría convertida en un estado sin costumbres, y por lo tanto en un estado sin *nación*.

Mitre está reafirmando así en su *Defensa de la poesía* la necesidad de basarse en este arte poética en su unión con la música para el verdadero avance y desarrollo del progreso en la República Argentina. Al contrario de lo que el poeta romántico inglés Percy B. Shelley parecía abogar en su obra homónima *Defence of Poetry* pocos años antes, Mitre no puede concebir la una sin la otra.³⁰ Al igual que para Thompson en 1836, el futuro presidente de la República Argentina hace uso de diferentes retóricas con un objetivo específico

[Crear] un punto de apoyo para repetir lo que se ha dicho tantas veces, que ‘algo le falta al hombre que es insensible a los encantos de la música o la pintura’ y que, por consecuencia, le falta todo al que no es susceptible de comprender todas las bellezas de la poesía, que condensa a la vez la idea, la imagen y la armonía. (322)

Se aprecia en el tono de Mitre cierta añoranza, en esta época para él *prosificada*, por épocas anteriores en que gobernantes, legisladores o filósofos hacían uso de la poesía y la música en el avance de sus sociedades y naciones. Es por esto mismo que se valorizan en su *Defensa* elementos de aquellas antiguas naciones, como en el caso de la República de Esparta, en la que “[a] pesar de tantas precauciones, la música y la poesía tenían un culto secreto en el corazón de aquellos austeros ciudadanos, dispuestos a morir por sus santas leyes” (333); el

²⁹ Lo mismo ocurrió con esta otra sección.

³⁰ Percy B. Shelley escribió su *Defence of Poetry* en 1821, pero no se publicó hasta 1840.

de Grecia, donde afirma el autor que “[l]os primeros civilizadores [. . .] fueron músicos y poetas” (338); y el de otras tantas civilizaciones.

La poesía tenía una especial función pública e histórica en las nuevas naciones latinoamericanas, resultando en el género más importante durante la primera mitad del siglo XIX debido a tres razones principales: la prohibición de las novelas en las colonias, la vitalidad extraordinaria de la poesía en castellano y portugués, y el contexto sociopolítico de revolución continuada y formación nacional en las primeras décadas del siglo (Kirkpatrick 402). Y es que la poesía era durante el siglo XIX un género privilegiado, con capacidad para formar e influenciar la opinión pública, por lo que querer *prosificar* la nación latinoamericana resultaba similar a una decapitación cultural. Es por ello que Mitre, a pesar de ser injusto en su acusación a Sarmiento, pretende hacer una defensa nacional de la poesía pero como elemento que necesita de la música, tratando de cerrar así un ciclo de cuestionamientos sobre dicha unión que duró varias décadas.

Durante este tiempo se fueron abriendo diferentes posiciones entre ambas artes y sus influencias o jerarquías, dejando al descubierto algunas contradicciones y limitaciones. La importancia de la unión de ambas quedaba finalmente reflejada en el ascenso de la canción como elemento unificador, nexo participativo de ambas estelas que armonizaba la evolución de ambas artes para mayor gloria y avance de la cultura nacional. La preocupación de todos los miembros de la Generación del 37 no fue otra que poder sentar las bases de una construcción nacional próspera. Y si bien al comienzo debía sacrificarse una parte de la producción cancioneril popular (como en el proyecto inicial de Echeverría) para que fueran los estamentos letrados exclusivamente los que estuvieran a cargo de esa construcción, lo cierto es que la evolución del debate permitió una maduración y apertura que facilitarían la entrada de la oralidad en este proyecto, permitiendo observar sus diferentes fisuras. La defensa de Mitre se constituía así como el punto final en el que la poesía, definitivamente, debería ir unida a la música como elemento característico de la conciencia nacional argentina.

Conclusiones: la alargada sombra de la hermandad poético-musical del romanticismo.

En la generación posterior a Echeverría, Alberdi, Sarmiento y Mitre (los cuatro ejes de la generación romántica para Katra), José Hernández publica su obra *Martín Fierro*. Lo interesante de esta obra es que Martín Fierro se encuentra *cantando*—que no *contando* o *narrando*—su historia a su amigo Cruz al compás de su guitarra. Así pues, mientras por un lado Cruz—el interlocutor de Fierro—percibe la narración como canción, por el otro lado el interlocutor, receptor y/o lector del texto publicado por Hernández la recibe simplemente como poesía.³¹ En un momento Martín Fierro afirma que “el amor, como la guerra, / lo hace el criollo con canciones” (2264–65). El poeta gauchesco resume en esta frase la importancia que cobraría la canción para el desarrollo de la historia y el

³¹ Es interesante anotar el estudio realizado por Fernando Sorrentino sobre las diferentes voces poéticas en el *Martín Fierro* (2000).

carácter o espíritu nacional argentino. Pero si la canción, como emblema y nexo de unión entre poesía y música, se había caracterizado en los discursos poético-musicales románticos como un elemento porteño y urbano, Hernández abre con su *Martín Fierro* la esperada oportunidad de que la voz del gaucho y los elementos musicales de la oralidad folclórica argentina penetren el estamento y la discursividad letrada nacional. El éxito inmediato que tuvo la obra de Hernández le llevó a publicar una segunda parte en 1879, la *Vuelta de Martín Fierro*, y no cabe duda que dicho éxito queda en deuda de un largo debate que le precedió y que ha sido hasta la fecha ignorado.

Para los letrados románticos, la discusión sobre la hermandad entre poesía y música entabló una necesidad de repensar la constitución de ambas artes que llevó en casi todos los casos o bien a una exclusividad o a una limitación en su representatividad de lo que debería constituir la cultura nacional argentina en su búsqueda de las costumbres nacionales y el progreso. No cabe ya duda alguna que todos ellos expresaron un interés primordial por ambas artes, y que la música y la canción fueron elementos fundamentales en el pensar letrado urbano y sus discursos sobre la constitución de la nación. Pero fue esa misma posición letrada desde la urbe porteña (o incluso desde su exilio) la que impidió a estos autores tomar conciencia de la necesidad de un alcance superior de estas teorías que debían incluir en su circulación otras formas de producción cultural ajenas a lo propiamente letrado. En sus colecciones cancioneriles, el público queda restringido a un selecto grupo capaz de participar de las composiciones de la época recogidas en ellos. En sus discursos se genera una visión endogámica de la nación donde prima la autoreferencialidad en esa unión: la conjunción de la poesía y la música en Argentina debía resultar en una obra, la canción nacional, que representara a los estamentos letrados que estaban definiendo la proyección nacional en términos culturales como políticos. El carácter ambivalente de estas obras permite cuestionarse hasta qué punto y en qué nivel reflejaron dichas concepciones una representación nacional, y si los compiladores de estas colecciones tenían como objetivo proyectos similares a los teóricos de la Generación del 37.

Lo que sí queda claro es que las teorizaciones sobre dicha unión resultaron fructíferas en términos de producción cultural, y que los repertorios de poesía y música fueron bastante conocidos por el público en general gracias a la popularidad tanto de los poetas como de los músicos que aparecían reflejados. Al ensalzar la canción como un elemento particular del carácter nacional en sus diferentes defensas sobre la relación que debían tener la poesía y la música, los románticos abrieron además la puerta a la redefinición de ese carácter con la posterior aparición del *Martín Fierro*. La obra de Hernández se posicionó rápidamente, desde su género poético cantado por Fierro, como obra defensora de la argentinidad ante las masas migratorias especialmente italianas, entrando en el espectro de la literatura nacional un nuevo tipo de elemento gauchesco caracterizado por la oralidad y la tradición musical y pudiendo llegar a un público mucho más amplio que no fuera letrado ni urbano. La búsqueda de la identidad argentina y de la creación de una comunidad imaginada nacional quedaba así definida durante varias décadas después de la independencia política por una

serie de oposiciones entre la oralidad y la escrituralidad, y por la entrada de la oralidad literaria en los diferentes discursos estéticos de la nación.

O B R A S C I T A D A S

- Achugar, Hugo. "La fundación por la palabra". *La fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Ed. Hugo Achugar, Sonia D'Alessandro, María del Carmen Hernández, and Susana Poch. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Publicaciones, 1998. 5–37.
- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. 1852. Buenos Aires: Librería Histórica, 2002.
- . "El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo". 1832. *Obras Completas de J. B. Alberdi*. Tomo I. Buenos Aires: Imprenta de 'La Tribuna Nacional', 1886. 1–27.
- . "Fragmento preliminar al estudio del Derecho". 1837. *Obras Completas de J. B. Alberdi*. Tomo I. Buenos Aires: Imprenta de 'La Tribuna Nacional', 1886. 98–256.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Barcia, Pedro Luis, ed. *La lira argentina. Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia*. Biblioteca de la Academia Argentina de Letras, v. 15. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982.
- Berg, Walter Bruno. "Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina". *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Ed. Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer. Tübingen: Narr, 1999. 9–120.
- Biddle, Ian y Vanesa Knights, eds. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Aldershot, England: Ashgate, 2007.
- Blomberg, Héctor Pedro. *Cancionero federal*. Buenos Aires: Anaconda, 1936.
- Botana, Natalio R. *La tradición republicana: Alberdi, Sarmiento y las ideas políticas de su tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- Cánepa, Luis. *Historia del himno nacional argentino*. Buenos Aires: Linari, 1944.
- Chasteen, John Charles. "Introduction: Beyond Imagined Communities". *Beyond Imagined Communities*. Ed. Sara Castro-Klarén y John C. Chasteen. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Center P; Baltimore: Johns Hopkins UP, 2003. ix–xxv.
- Chiaromonte, José Carlos. *Ciudades, provincias, estados: orígenes de la nación Argentina, 1800–1846*. Biblioteca del pensamiento argentino, 1. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe Argentina/Ariel, 1997.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003.
- Echeverría, Esteban. "Prospecto y proyecto de una colección de canciones nacionales". *Prosa Literaria*. Buenos Aires: Estrada, 1944. 182–89.
- Fernández-Bravo, Álvaro. *Literatura y frontera: procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Frith, Simon. "Music and Identity". *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London: Sage, 2002.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, 1961.
- González Castro, Augusto, y Alberto Blasi Brambilla. *Panoramas de las antologías argentinas*. Buenos Aires: F.A. Colombo, 1966.
- Herder, Johann G. "Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad". *Johann Gottfried Herder. Obra Selecta*. Prólogo, traducción y notas de Pedro Ribas. Madrid: Alfraguara, 1982. 275–305.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Ed. Luis Sáenz de Medrano. Madrid: Cátedra, 1997.
- Inwood, Michael. *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell, 1992.
- Katra, William H. *The Argentine Generation of 1837: Echeverría, Alberdi, Sarmiento, Mitre*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson UP, 1996.

- Kirby-Smith, H. T. *The Celestial Twins Poetry and Music Through the Ages*. Amherst: U of Massachusetts P, 1999.
- Kirkpatrick, Gwen. "Romantic Poetry in Latin America". *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. Amsterdam: Johns Benjamins, 2002. 401–16.
- Kramer, Lawrence. *Music and Poetry, the Nineteenth Century and After*. California Studies in 19th Century Music, 3. Berkeley: U of California P, 1984.
- International Association for Word and Music Studies. *Word and Music Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Lanuzza, José Luis. *Cancionero del tiempo de Rosas*. Buenos Aires: Emecé, 1941.
- Lira, Luciano. *El Parnaso oriental. Guirnalda poética de la República Uruguaya*. (1835–1837). Ed. Gustavo Gallinal. Montevideo: Siglo Ilustrado, 1927.
- Massini Ezcurra, José M. *El cancionero argentino*. Santa Fe: U del Litoral, 1956.
- Mitre, Bartolomé. *Defensa de la poesía*. 1854. Ed. Mariano de Vedia y Mitre. Biblioteca de la Academia Argentina de Letras, v. 4. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1947.
- Monserrat, Gabriel. *El poema del himno nacional argentino; estudio historial y crítico*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1932.
- Montesquieu. *De l'esprit des lois*. 1748. Ed. Gonzague Truc. París: Editions Garnier Freres, 1961.
- "Música y poesía". *El Amigo del Hogar*. 1 julio 1877: 76–77.
- Nouzeilles, Gabriela, y Graciela R. Montaldo. *The Argentina Reader: History, Culture, Politics*. Durham: Duke UP, 2002.
- Palissot de Montenois, Charles. *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature: depuis François Premier jusqu'à nos jours*. Vol. 2. Paris: Caprelet, 1803.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la Música en Chile (1850–1900)*. Santiago: U de Chile, 1957.
- Pilar Torres, Mercedes. *El canto de los argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1985.
- Poch, Susana. "Himnos nacionales de América: poesía, estado y poder en el siglo XIX". *La fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Ed. Hugo Achugar, et. al. Montevideo, Uruguay: U de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Publicaciones, 1998. 79–133.
- Puig, Juan de la C. *Antología de poetas argentinos*. Buenos Aires: M. Biedma e hijo, 1910.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Serie Rama. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo*. Ed. Roberto Yahni. Madrid: Cátedra, 1999.
- Shelley, Percy B. *A Defence of Poetry*. Portland, ME.: T.B. Mosher, 1910.
- Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. Berkeley: U of California P, 1991.
- Sorrentino, Fernando. "La sintaxis narrativa del *Martín Fierro*". *Espéculo* 16 (nov. 2000–feb. 2001). 10 mayo 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/sintaxis.html>>.
- Suárez Urtubey, Pola. *Juan Bautista Alberdi: teoría y praxis de la música*. La biblioteca de música, 3. Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.
- . *La música en el ideario de Sarmiento*. Buenos Aires: Polifonía, 1970.
- . *La música en revistas argentinas*. Bibliografía Argentina de Artes y Letras. Compilación especial, no. 38. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1970.
- Thompson, Juan M. "La poesía y la música entre nosotros". *El Recopilador*. 20 agosto 1836: 125–28; 27 agosto 1836: 129.
- Torres, María Inés de. *¿La nación tiene cara de mujer?: mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo: Arca, 1995.
- Trostiné, Rodolfo. *Cancionero de Manuelita Rosas*. Buenos Aires: Emecé, 1942.
- Urquiza Almandoz, Oscar F. *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica desde 1810 hasta 1820*. Buenos Aires: U de Buenos Aires, 1972.
- Vega, Carlos. *El himno nacional argentino; creación, difusión, autores, texto, música*. Buenos Aires: U de Buenos Aires, 1962.
- Veniard, Juan María. *La música nacional argentina: influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*. Buenos Aires, República Argentina: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986.
- Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977.
- . "Esteban Echeverría: canciones y cancioneros". *Cuadernos del Sur* 12 (1979): 3–23.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian. "Literatura americana o literatura nacional. Problemas de le-

gitimación después de la Independencia”. *Problemas de la formación del estado y de la nación en Hispanoamérica*. Ed. Inge Buisson. Lateinamerikanische Forschungen, 13. Köln: Böhlau, 1984. 279–87.

White, Harry y Michael Murphy. *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*. Cork, Irlanda: Cork UP, 2001.

Wiener, Philip P., ed. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. Vol. 4. New York: Scribner, 1973–74.

Williams, Alberto. *La música del Himno nacional argentino*. Buenos Aires: Gurina, 1938.

———. “Datos biográficos de Juan Bautista Alberdi”. *Antología de compositores argentinos*. Cuaderno I. Los precursores. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941. 29–31.