

ESTEBAN ECHEVERRIA, PRECURSOR DEL PENSAMIENTO MUSICAL ARGENTINO

Los primeros rayos del pensamiento argentino en torno de la expresión musical aparecen teñidos de Romanticismo. Y tenía que ser así. Para la estética romántica el arte que mejor refleja el sentimiento es la música. La nueva concepción del mundo, afiliada con la lejana idea heraclitana del *ser* de las cosas en constante devenir, tiene su representación cabal en el arte del sonido, ese elemento huidizo que tan pronto *es* como deja de ser, que se autodestruye y que es capaz de reflejar como ningún otro material artístico la naturaleza cambiante del alma.

El Romanticismo comienza a prepararse en Hispanoamérica ya a fines del siglo XVIII, cuando se hace sentir, como en Alemania, la influencia ideológico-literaria de Juan Jacobo Rousseau. Por esa época, algunos jóvenes criollos tienen la posibilidad de aspirar en Europa los nuevos aires que corren. El caso del peruano Pablo de Olavide, amigo de Voltaire, que tomó parte en los trabajos de la Convención francesa, no parece haber sido tan excepcional¹.

Es cierto que algunas naciones que surgen en Hispanoamérica entre 1808 y 1825 redactan sus formas democráticas de gobierno según el ejemplo de la Constitución de los Estados Unidos; pero en el terreno de las ideologías y de la actividad intelectual, el período revolucionario americano se alimentó con el pensamiento francés.

Cinco años después de la revolución de Francia, en 1794, Antonio Ariño, precursor de la libertad colombiana, traduce la *Declaración de los derechos del hombre*. "El *Contrato social* de Rousseau adquirió inestimable valor para los jóvenes ideólogos sudamericanos —escribe Torres Rioseco—, que se apresuraron a negar a los reyes el derecho divino y a afirmar los derechos soberanos del pueblo. Las ideas de Montesquieu respecto a la organización política y social se estudiaban en las universidades como antídoto del poder absoluto de los virreyes. Voltaire, prototipo del hombre libre, era acogido como el campeón del escepticismo. Pero en otra dirección más, Francia proporcionó generosa inspiración a la joven Hispanoamérica que, habiendo roto políticamente con la madre patria, también buscaba una nueva fuente de orientación estética. De empaparse en la doctrina democrática de Rousseau, expresada en el *Contrato social*, a acoger las renovadoras teorías educacionales del *Emilio* y el estilo y sensibilidad nuevos de *La Nouvelle Héloïse* sólo había un paso: los hispano-

americanos abrieron sus espíritus a las nuevas nociones de la libertad humana y al mismo tiempo a los nuevos estímulos románticos en literatura".²

En Buenos Aires la situación, en líneas generales, sigue direcciones análogas. A comienzos del siglo XIX, Rousseau produce una gran perturbación en la mentalidad argentina y una de sus víctimas predestinadas fue Mariano Moreno.³ En una carta de don Tomás Manuel de Anchorena dirigida a su primo Juan Manuel de Rosas se dice lo siguiente: "... no sé si alguno habría leído alguna obra de política moderna, no sé que hubiere otra que el pacto social por Rousseau, traducido al castellano por el famoso Sr. Don Mariano Moreno, cuya obra sólo puede servir para disolver los pueblos y formarse de ellos grandes conjuntos de locos furiosos y de bribones"⁴. Para Moreno, *El Contrato social* fue algo así como "el catecismo de los pueblos libres" y de ahí que una de las primeras preocupaciones en el gobierno fuera la de hacerlo reimprimir por la Junta. "Este hombre inmortal —escribe Moreno en el prólogo a la edición— que formó la admiración de su siglo y será el asombro de todas las edades, fue quizás el primero que disipando (...) las tinieblas con que el despotismo envolvía sus usurpaciones, puso en clara luz los derechos de los pueblos y enseñándoles el verdadero origen de sus obligaciones, demostró las que correlativamente contraían los depositarios del gobierno". Advierte luego que la obra ha tratado de ser fulminada por los tiranos porque proclama la libertad republicana y porque los pueblos que la estudien no serán fácilmente despojados de sus derechos. Y además, se muestra convencido de que los hombres de letras hicieron de él su primer libro de estudios.

Por otra parte, *La nueva Eloísa* se había convertido en fuente imprescindible de inspiración en la literatura hispanoamericana. Esta novela revelaba la esencia divina del amor humano, ensalzaba la pasión, daba rienda suelta a la expresión de las emociones subjetivas, envolvía la historia con un fascinante velo de soledad y melancolía bucólica y a su vez reflejaba todo el torrente de belleza que encierra la naturaleza, sus praderas, sus lagos y montañas. El paisaje y la emoción interior proyectaban a través de *La nueva Eloísa* posibilidades inesperadas, no soñadas por el pensamiento oficial dieciochesco. En el reinado de la Ilustración, y en una época en que se creía en el progreso constante de la civilización, Rousseau estalla en un escepticismo crítico y revolucionario que conmueve desde sus bases el pensamiento de la Humanidad. El siglo XVIII asiste a la culminación de una cultura cerrada y perfecta en sus rasgos capitales, pero recibe savia renovadora con las ideas roussonianas, que marcan una nueva era para la historia.

*

*

*

Esteban Echeverría, nacido con vocación de romántico, llega a París en 1826 dispuesto a abrazar todas sus ideas en el campo de lo político, lo

social y lo artístico, antes de realizar en la Argentina su gran obra de iluminado.

Es bien sabido que en Francia, a pesar de la larga y fructífera residencia de Rousseau en ese país, el Romanticismo llegó importado de Alemania a través de la llamada "literatura de emigrados". Allí irá a buscarlo Ana Germana Necker, Madame de Staël, quien lo recibe en el círculo romántico de los hermanos Schlegel, en particular de Augusto Guillermo, cuyos cursos *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) y *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811) alcanzaron gran prestigio en Europa. Los Schlegel fueron los primeros en dar panoramas históricos universales y explicaron la literatura universal como expresión de las individualidades nacionales y como manifestación fiel y explícita de la vida de los pueblos. Al reaccionar contra la nivelación napoleónica, la interpretación de estos dos eruditos llevaba el problema hacia el concepto romántico de las nacionalidades.

También ella, Madame de Staël, en sus años adolescentes se había familiarizado con *La nueva Eloísa*; también ella había comenzado a adiestrar su pluma con la *Carta sobre los escritos y el carácter de J. J. Rousseau*. Como los enciclopedistas, también esta mujer criada en ese salón literario de su madre, que fue su escuela, recibió alborozada la revolución del 89. "Mas el alborozo —dice Sainte-Beuve en *Retratos de mujeres*— no dura mucho. La Revolución tiene consecuencias que la indignan, que la encrespan, que la llenan de amargura: la persecución, el confusio-nismo, el terror y, sobre todo, el sacrificio de María Antonieta. (...) Y comienza la odisea, comienzan los exilios..."⁵

Corre en París el año 1800 cuando Madame de Staël publica su primera obra de resonancia europea: *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. En ella se descubren ya gérmenes románticos y se busca afirmar la doctrina de la dependencia recíproca entre lo social y lo artístico. Obligada su autora a emigrar en 1803 a causa del desagrado que producen sus ideas liberales en Napoleón, visita Alemania y allí se deslumbra con el espectáculo de un romanticismo vital, fecundísimo, apenas sospechado en una Francia narcisista, imposibilitada por lo mismo de "estudiar ninguna cosa que no sea ellos mismos".

Resultado de ese deslumbramiento, en gran parte realizado —ya se dijo— de la mano de los Schlegel, es la obra cenital de la Staël, *De la Alemania* (1810), confiscada la primera tirada por la policía imperial. El libro ve la luz en Londres en 1813, y sólo después de la caída de Napoleón en Francia.

Hay que trasladarse entonces a Alemania para entender a ese Romanticismo que, traducido al francés por la Staël en primera instancia, absorbe el joven argentino Esteban Echeverría.

Es bien conocido que el llamado "retorno a la naturaleza" y el desprecio por los progresos culturales de una civilización considerada ya infecunda en su senilidad, convierten a Rousseau en el jefe de toda una generación de poetas germanos nacidos entre 1740 y 1755. Para aquellos

jóvenes briosos el ideario se condensa en las consignas de naturaleza, patria, libertad, virtud, religión, amistad y fidelidad. Cansados del culto a la razón y tal vez agobiados por la autoridad crítica y la perfección estilística de Lessing, desdeñan toda regla y toda ley, porque el genio está por encima de ellas. Shakespeare, el poeta de las grandes pasiones y de la forma artística sin regla ni ley, según juzgan, será el ejemplo más rotundo. Los jóvenes del "Sturm und Drang" (Agitación destructora e ímpetu incontenible) son grandes admiradores del poeta Klopstock, en lo que éste tuvo de iniciador al haber libertado la poesía alemana del racionalismo y de la razón y haber cantado sólo sus propias emociones; pero sobre todo se sintieron unidos en un sentimiento generacional de amor a la naturaleza, a la canción popular, y en particular a la balada popular. Es un forma de afirmación de lo nacional, lo cual aparece como una constante del Romanticismo que el "Sturm und Drang" anticipa.

El sentimiento nacional habría surgido, por una parte, como contraposición al internacionalismo del Racionalismo y la Ilustración. La Alemania de las últimas décadas del siglo XVIII, donde se ubican los "Stürmer und Dränger", inicia su proceso nacionalista como repulsa de las influencias extranjeras, las francesas en lo espiritual y las italianas en lo musical, de un pueblo que había llegado a la saturación en su capacidad asimilativa.

Por otra parte, está el nuevo sentimiento de la naturaleza despertado por Rousseau. Pues bien, ambos factores se unen en feliz síntesis genética en el aporte de Johann Gottfried Herder (1744-1803), el crítico del movimiento. Herder concibió la poesía popular (y en este punto sigue a su maestro Johann Georg Hamann) como una lengua aboriginal, sensible y figurada de los primitivos y tuvo la convicción de que por medio de ella era posible redimir a la fría civilización racional. Su estada en Francia robusteció su antipatía por ella y así llegó a ser más radical que el propio Rousseau en su pesimismo cultural al señalar en esa civilización un grado avanzado de senil esterilidad. Herder estaba convencido de que la poesía estaba ligada al pueblo y de que el genio era pura naturaleza, hostil y ajena a toda sociedad.

La obra de Herder se concreta, en cuanto ahora nos interesa, en *Über Ossian* ("A propósito del Ossian", el falso Ossian de Macpherson) y en sus *Volklieder* publicados en 1778-1779, colección que desde 1807 fue titulada *Stimmen der Völker in Liedern* ("Voces de los pueblos en canciones"). Para Herder, "el centro de la poesía popular lo constituye la balada o poema narrativo breve: una escena en progreso, en acción, viva, tosca, simple, de mágica grandeza, con lenguaje y ritmo enérgicos y plásticos" ⁶. La colección de *Volklieder* reúne traducciones de poesías populares de diferentes pueblos y lenguas, incluido el romancero español. Herder considera también como una especie de poesía popular tanto la Biblia como los dramas de Shakespeare. "Cuanto más inculto, o sea, más vivo y libre en su actuación, sea un pueblo —escribe Herder—, tanto más incultas serán sus canciones si las tiene, o sea, más vivas, libres, sensi-

tivas, ricas en acción lírica.” Y en otro pasaje afirma que la perfección de la canción “consiste en el curso melódico de la pasión o de la sensibilidad (...) La melodía es el alma de la canción (...). La canción es para oírla, no para verla”.⁷

Se ha dicho que Herder “es el máximo estimulante de la historia cultural alemana” aunque se ha advertido que si bien sus concepciones penetraron en lo más hondo de la vida intelectual de la Europa moderna, Herder no ha dejado ni un solo libro “que sea vivo y activo por sí mismo”.⁸ Y nada más cierto que aquéllo, pues difícil parece poder omitir su nombre como precursor, como poderoso estimulante y como faro seguro en la estética nacionalista que abarcó en el siglo pasado a todas las naciones del mundo occidental.

Cuando comienza el siglo XIX, Alemania está ya ebria de Romanticismo. Novalis, que murió en 1801 pero queda como la más típica expresión del primer período de ese movimiento, dijo que “ser romántico significa dar un alto sentido a lo común, un aspecto enigmático a lo ordinario, la dignidad de lo ignorado a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito”.⁹ Este fragmento es sintomático pues al romántico nada se le ofrece libre de conflictos. Vive entre un bosque de antinomias. En su vocación conflictual, aparecen sin posibilidad de resolución o de síntesis las oposiciones de vida-intelecto, yo-mundo, instinto-razón, soledad-sociedad, revolución-tradición. El romántico tuvo conciencia del conflicto en que él mismo se sumía y sin duda se regodeaba en medio de él, que era lo realmente fecundo en materia de inspiración literaria o artística. No en vano Goethe calificó al Romanticismo de “poesía de hospital”. Así, se ha dicho que “tenían la impresión de vivir en un caos, pero pensaban que cuanto más impenetrable fuera el caos, tanto más brillante sería la estrella que surgiría de él. De aquí el culto de todo lo misterioso y nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y macabro, lo patológico y lo perverso”.¹⁰

Pero también está el culto por todo aquéllo que de puro y espontáneo tiene el canto popular. Ese culto, al cual Herder había dado sustento filológico, se convirtió en asunto romántico al ser trasunto de una real ideología nacional.

La invasión napoleónica dará un nuevo matiz a ese entusiasmo por lo popular y nacional. Bajo la presión extranjera, era imperioso forjar una conciencia de unidad nacional. La canción, la leyenda y el arte popular parecieron entonces a los representantes de la llamada segunda escuela romántica (Clemens Brentano, Achim von Arnim, Ernst Theodor Hoffmann, Gustav Schwab, L. Uhland, A. Von Chamisso, Heinrich Heine) el mejor camino. Así comienzan a surgir las colecciones de la lírica folklórica alemana, de las cuales queda como modelo *Des Knaben Wunderhorn* (“El cuerno mágico de la juventud”), de Arnim y Brentano, la cual habría de alimentar al arte alemán, y muy particularmente a la música durante todo el siglo. La labor de Jakob Grimm (1775-1863) y de su hermano Wilhelm (1786-1859), concretada en la colección *Kinder-und-Haus-*

märchen ("Cuentos infantiles y familiares"- publicada de 1812 a 1814; en sus *Deutsche Sagen* ("Leyendas alemanas") de 1816-1818 o, entre otros trabajos, en la *Deutsche Mythologie* de 1835, asume otro carácter. Es cierto que el Romanticismo les proporcionó la simpatía, el entusiasmo y la comprensión de este tipo de fenómenos. Como ocurre con el pre-romanticismo del "Sturm und Drang" o con las generaciones románticas, la luz de Herder iluminó también a ellos el camino. Pero los hermanos Grimm estuvieron tocados por un verdadero espíritu científico, con lo cual inician la lingüística y la filología alemanas y echan las bases para la ciencia del folklore.

Este Romanticismo alemán, al igual que el inglés, con quien mantiene grandes analogías, al ser *traducido* al francés, atrae poderosamente a poetas que como Victor Hugo (también Lamartine o Vigny) habían seguido fieles al legitimismo, fieles a la Restauración. Es sólo en la segunda mitad de la década de 1820 cuando los intelectuales franceses evolucionan hacia un movimiento liberal que formula sus metas artísticas en sincronía con la revolución política. Se interpreta modernamente que para la Restauración la aventura militar de Napoleón no fue más que el equivalente del crimen político de 1789, y el Primer Imperio, simplemente la continuación de la ilegalidad y la anarquía. Frente a esta idea, los románticos tempranos de Francia se confesaron al principio seguidores incondicionales del legitimismo. Se ha dicho que quizás no haya en toda la historia del arte otro ejemplo tan claro de que una posición política conservadora sea compatible directamente con una actitud artística progresista. La razón está en que en la Francia anterior a 1789 los intelectuales habían tenido con la monarquía una posición preeminente, perdida durante el Imperio, en el cual, como en todos los regímenes totalitarios, se persiguieron las ideas liberales y renovadoras del arte.

Advierten los historiadores de la literatura y el arte francés, que hacia 1824 se vislumbran los primeros cambios. Surgen en esa fecha el primer cenáculo, el famoso grupo en torno de Charles Nodier en el Arsenal. El Romanticismo comienza a consolidarse en algo así como una escuela, con una doctrina formulable que debe ser enseñada a sus acólitos. En 1727, Hugo dará a luz el "evangelio del romanticismo" con su Prefacio de Cronwell. Francia, con gran atraso respecto de Alemania e Inglaterra, arde en la llama del gran movimiento del siglo.

Y Esteban Echeverría, llegado a París de una lejana aldea, arde con ella.

*
* *
*

Los estudios en torno de Esteban Echeverría son numerosos. No sólo por su fascinante personalidad, sin duda, sino, sobre todo, porque Echeverría es el punto de partida para estudiar diversos aspectos de la cultura argentina. La literatura (poesía y prosa), la estética, el pensamiento político, la sociología y filosofía argentinas lo encuentran en sus orígenes.

A más de cien años de su muerte, Echeverría sigue siendo una bandera. Distintas ideologías políticas se lo disputan, interpretándolo a la luz de sus intereses. José Ingenieros, en *La evolución de las ideas argentinas*¹¹, le otorga el lugar de iniciador. "Nace en cada generación algún hombre que encarna sus ideales y sintetiza sus aspiraciones: sabe hablar con la voz de su tiempo y por él podemos juzgar a todos los que vinieron animados por sus mismas creencias. Los sansimonianos argentinos tuvieron su hombre representativo en Esteban Echeverría", escribe Ingenieros, para decir más adelante que "el movimiento sansimoniano argentino señala el punto de divergencia definitiva entre la involución del espíritu hispano-colonial y el nacimiento de una mentalidad argentina".¹²

Por su parte Alfredo Palacios en su *Esteban Echeverría, albacea del pensamiento de Mayo*¹³, se empeña en negar que Echeverría reflejara el Romanticismo europeo y en asegurar que su obra literaria tiene la característica de la originalidad argentina, como si se restara méritos a nuestro poeta al reconocer que absorbió el espíritu del Romanticismo inglés, alemán y francés, sin gran esfuerzo, sin duda, porque por razones generacionales y su propia idiosincracia se sentía inclinado hacia él.

Ricardo Rojas le dedica un magistral estudio al poeta, al prosista y al esteta en el primer volumen de "Los proscritos", tercer libro de los ocho que forman *La Literatura Argentina*¹⁴. García Merou, con su *Ensayo sobre Echeverría*, que prologa Angel Acuña¹⁵; Alberto Palcos, con *Echeverría y la democracia argentina*¹⁶; Homero M. Guglielmini, que lo estudia como instaurador de un nacionalismo estético argentino¹⁷; Arturo Capdevila, Cháneton, Rafael Alberto Arrieta, Ricardo Piccirilli, Arturo Giménez Pastor, Juan Carlos Ghiano y muchos otros autores¹⁸, entre los últimos José Luis Lanuza con *Echeverría y sus amigos*¹⁹, suman un aporte bibliográfico variado y a menudo apasionante en torno del pensador y poeta argentino.

Sin embargo, toda esta nutrida bibliografía se alimenta en una fuente común. Sin Juan María Gutiérrez muy difícil hubiera sido el acceso a la obra y a la vida de Esteban Echeverría. Es que cupo a aquél la enorme responsabilidad de recoger la obra completa del autor de *La Cautiva*, de explicarla y comentarla y de dar una cálida biografía del autor. Las *Obras completas de D. Esteban Echeverría* fueron editadas en cinco volúmenes por Carlos Casavalle. El quinto tomo, que así como el cuarto, contiene los escritos en prosa, incluye además las noticias biográficas sobre Echeverría, de Juan María Gutiérrez, y está fechado en 1774.²⁰

El trabajo de recopilación, crítica y biografía de Juan María Gutiérrez es, en efecto, imprescindible como punto de partida para el estudio documental y la interpretación de la obra de Echeverría. Es cierto que a menudo Gutiérrez, el gran crítico literario argentino del siglo pasado, renuncia someter al rigor de la crítica la obra de su amigo entrañable; pero su aporte para esta edición Casavalle adquiere una importancia difícilmente valorable en su exacta dimensión.

De la calidad marcadamente comprometida de casi toda la literatura enunciada anteriormente, se infiere una condición sintomática. Parece difícil no apasionarse por Esteban Echeverría, no asumir ante él una actitud polémica. Aún Ricardo Rojas que quiere, sabia y serenamente, juzgarlo con la misma vara crítica con que juzga a cualquier otro poeta o escritor argentino, se ve obligado a abrir dos senderos críticos: el de la crítica universal y el de la crítica local. Después de señalar la negligencia de sus versos, los defectos técnicos de los mismos y de afirmar que "Echeverría es un gran poeta, cuya poesía es incorrecta y pobre", lo recoge luego "amorosamente en la penumbra de nuestra propia historia literaria". Entonces, todo adquiere una belleza moral y un perfil tan conmovedor que ennoblece el verso. "Echeverría es, como esteta, un iniciador —según Rojas— y un iniciador revolucionario", pues, añade el mismo autor, "su brazo titánico removía trescientos años deseudoclasicismo autoritario, de presuntuosa retórica, de dogmatismo estéril".²¹

*
* *

Esteban Echeverría nació el 2 de setiembre de 1805 en el barrio del Alto, "pocas cuadras al sur del convento de San Francisco, más allá del Zanjón del Hospital de los Betlemitas", el manicomio de la ciudad.²² Es decir, que más allá de lo que hoy es la calle Chile, estaba el barrio del Alto, zona de troperos, de carretas, cuarteadores y matarifes, muy próximo a ese matadero del Sur que el propio Echeverría describirá después con un realismo sobrecogedor e inédito en nuestra literatura de la época.

Se afirma que era propio en el barrio del Alto de esa ciudad de Buenos Aires, manejar bien el cuchillo. Pero también daba prestigio puntear una guitarra. Juan María Gutiérrez evoca a Echeverría en sus años juveniles con una "guitarra de pacotilla, de cuerdas y bordonas compradas al menudeo en la esquina de Almandós o en el almacén de Lozano", pues, "sin duda, esa guitarra había sido llevada muchas veces oculta como un delito, bajo la capa del hijo del Alto y sonado acompañando el cielito en los bailes equívocos y ultrafamiliares de los suburbios del Sud".²³

Una juventud desordenada, la muerte de su madre en 1822, lo cual provoca honda crisis en el muchacho; los estudios preparatorios en el Colegio de Ciencias Morales hasta fines del año 1823; el aprendizaje del Latín con el presbítero don Mariano Guerra y de Filosofía con don Manuel Fernández de Agüero; su paso por la escuela de dibujo, donde estudia con el pintor sueco José Guth y, ya a los 18 años, su trabajo como dependiente de aduana en la casa Lezica Hermanos, son los datos apretados, exiguos, que la historia ha conservado de los años de Echeverría transcurridos con anterioridad a su viaje a Europa. Lo demás son anécdotas y ensueños que el propio poeta pergeña en forma de cartas, de bocetos autobiográficos o de hojas sueltas.

En el mostrador de los Lezica permanece apenas un año. Abandona la casa el 20 de setiembre de 1825 y el 15 de octubre parte con destino a Francia. Llega a París el 6 de mayo del año siguiente.

Lo que Echeverría, con sus veinte años, deja atrás es una modesta villa colonial, de la cual José Antonio Wilde en *Buenos Aires desde setenta años atrás* traza una crónica cautivante. Ahora, adelante, está París, donde se instala el 6 de marzo en el barrio de Saint-Jacques.

Un gran enigma es la vida de Echeverría en la capital francesa. "No se complacía en referir historias de sus viajes, ni las anécdotas de su permanencia en París", escribe Gutiérrez en las *Noticias biográficas* . . . Xavier Marmier, en *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, escribe lo siguiente: ". . . En París, algunos profesores particulares le dieron lecciones de literatura, matemáticas y física. Al mismo tiempo seguía los cursos del Colegio de Francia y de las facultades. Pasó en Francia cerca de cinco años, siguiendo con ávido interés el movimiento literario de nuestro país, fue recibido en algunas casas de la mejor sociedad, y acogido con benevolencia por algunas de nuestras más altas personalidades". Y añade el literato y apasionado viajero francés: "Para quien, como yo, se había encontrado en París en aquella época, y experimentado las mismas emociones, resulta una sorpresa muy agradable escuchar, a tres mil leguas de distancia, y en una casa modesta de Montevideo, cómo son recordadas por un extranjero aquellas clases de la Sorbona que eran un acontecimiento, y aquellos dramas, y aquellas poesías de la escuela romántica que una juventud entusiasta saludaba como el descubrimiento de regiones hasta entonces ignoradas".²⁴

Por las escasas referencias dejadas por Echeverría, se sospecha que sus planes de estudio fueron al principio enciclopédicos. Tomó un maestro de matemáticas; estudió dos horas semanales de geografía; se inscribió en una academia de dibujo; cursó Ciencias en el Ateneo; Economía Política y Derecho en la Sorbona y, de paso, perfeccionó su conocimiento de guitarra con un profesor particular. Juan María Gutiérrez recuerda que "se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sor, y de interpretar con inteligencia la música sabia de Aguado, escrita especialmente para el diapasón de la vihuela".²⁵ Es sabido que en Buenos Aires figuró entre los alumnos de guitarra del músico genovés Esteban Massini.²⁶

Mucho se ha escrito sobre los cursos a los que asistió Echeverría en París; sobre los libros leídos y los autores cuyas ideas modelaron al futuro forjador del pensamiento democrático argentino. Los nombres rescatados a través de los resúmenes que escribía después de una lectura o de los libros que tenía en su poder, advierten que Echeverría devoraba indiscriminadamente autores antiguos y modernos. Doctrinas y teorías se agolpaban en su mente, como se amontonaban en la Europa de esos años, que veía iniciarse una nueva estructura económica con el industrialismo, una nueva teoría política con el liberalismo y una concepción literaria que en Francia hacía tardía eclosión entre los años 1825 y 1830.

Echeverría vivió en la Francia carcomida de la Restauración; pero a él le llegaban, como a todos los jóvenes de su generación, las nuevas ideas sociales, aunque tal vez no de una manera concreta.

Opina Ingenieros ²⁷ que no es probable que las ideas de Saint Simón, que moría en 1825, le hubieran llegado a Echeverría durante su estada parisina. Más bien sospecha que se informó del sansimonismo posteriormente, por la lectura de la *Revue Encyclopedique*, de la *Revue Independente* y de la *Enciclopedia del siglo XIX*, que circulaban entre los jóvenes intelectuales argentinos. En materia literaria, deja el propio poeta algunas referencias. En una página autobiográfica escribe: "Durante mi residencia en París, y como desahogo a estudios más serios, me dediqué a leer algunos libros de literatura.

Shakespeare, Schiller, Goethe y especialmente Byron me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo. Entonces me sentí inclinado a poetizar..." A esos nombres hay que añadir, naturalmente, el de Hugo.

Cuando Echeverría retorna a Buenos Aires en mayo de 1830, encuentra el ambiente viciado. "La patria ya no existía", dice uno de sus versos más repetidos por la exégesis. Desde el 8 de diciembre de 1829, Rosas gobernaba con plenos poderes.

*
* *
*

Mucha documentación puede recogerse, ya sea en la biografía de Gutiérrez o entre los papeles y escritos de Echeverría en testimonio de la importancia que tuvo la música para él, y de cómo vio en la canción popular las alas capaces de transportar a través del tiempo la cultura popular. Echeverría, siendo músico y poeta él mismo, creía escuchar los latidos de una invencible vena poética y musical en las entrañas mismas de su patria herida. En las *Cartas a un amigo* de 1822 y 1823, donde ya se vislumbra (antes de su viaje a Europa) al romántico desasosegado y víctima, como Werther o el René de Chateaubriand, del "mal del siglo", hay una afiebrada referencia. "Son las doce de la noche —escribe en carta fechada el 16 de febrero de 1823— y todo está silencioso en derredor de mí. todo duerme; todo parece en calma. Cuando los otros reposan, yo estoy agitado; cuando duermen, velo. Las horas destinadas al olvido de todos los cuidados son las que escojo para meditar en silencio (...) Así es el hombre: llevado por las alas de la imaginación, remonta más y más por las regiones fantásticas de lo infinito y cada paso que da en esa esfera de quimeras e ilusiones, engendra un caos para su espíritu y una congoja para su corazón. Pero, amigo, oigo música: los sonos melódicos de una guitarra y una voz meliflua. Escucho. Adiós".

Y al día siguiente, en una nueva carta, retoma el tema: "Mi anterior la interrumpieron los dulces ecos de una vihuela y la tierna y quejum-

brosa voz de un enamorado . . .” Y luego, los versos que cantaba el amante para decirle a la amada “las amorosas endechas / que mi guitarra suspira”.

En la carta del 24 de febrero, donde la autobiografía y la imaginación encendida se confunden, Echeverría escribe: “. . . Ya se me acabó aquella pasión por el baile y las reuniones tumultuosas que me lisonjaban en otros tiempos. El único de mis gustos favoritos que me ha quedado, es el de la música y el canto; siempre hallo delicia en escuchar los sonos armoniosos de un instrumento o los ecos melancólicos y tiernos del corazón . . .”²⁸

Juan María Gutiérrez, que habló largas horas con Echeverría, afirma que cuando Esteban sentía nostalgias en París, acudía a su guitarra. También se debe a aquél la información, menos precisa de lo deseable, desgraciadamente, de que aquella “guitarra de pacotilla” de los tiempos del Alto, “había pasado a ser una vihuela de las fábricas de Sevilla o Cádiz, un verdadero instrumento gobernado por manos adiestradas bajo la dirección de profesores afamados”.

Sin embargo, y aquí habla el amigo y admirador del poeta, “más que al gusto ajeno —añade Gutiérrez— debía al suyo propio y a la delicadeza de sus sentidos, el encanto con que pulsaba aquel instrumento que pocas personas le vieron en la mano, porque la reservaba exclusivamente para él y para las horas en que sólo estaba visible para su alma. Los que hemos oído los arpegios que brotaban de sus dedos al recorrer alternativamente con lentitud o rapidez las cuerdas de su guitarra, podemos comprender cómo este instrumento era a la vez su consuelo, su inspirador y el consejero de esa vaga y ondulante armonía melancólica que sombrea la mayor parte de las poesías fugitivas de Echeverría”. Y Gutiérrez prosigue: “Estas, antes de tomar forma en las palabras habían nacido envueltas en las ondulaciones de un sonido armonioso, de modo que la estrofa de su poesía es como un *libreto* que forzosamente se amolda a sonidos más elocuentes que la palabra misma. Ritmo y música eran sinónimos para nuestro poeta, así como tañir y modular, pasión y concierto, hermanadas y confundidas estas entidades en las regiones del entusiasmo. El músico diestro, es decir, el poeta, “con una *disonancia hiere*, con una armonía hechiza, y por medio de la consonancia silábica y onomatopéyica de los sonidos *da voz a la naturaleza inanimada* y hace fluctuar *el alma* entre el recuerdo y la esperanza pareando y alternando las rimas”.²⁹

Pero si Echeverría estaba auténticamente dotado para la música y poseía una aguda sensibilidad para este arte, también tenía la vivencia del canto popular. El espectador de la Alameda (“Las ventanas de mi aposento miran a la Alameda, y el Plata extiende ante mis ojos sus ondas turbulentas . . .”), que veía desde su atalaya la gracia y deslumbrante atractivo de las mujeres, contemplaba muchas cosas pintorescas de aquel Buenos Aires pintado por Wilde. Dicen las crónicas que en las orillas de la ciudad se extendía el barrio del Alto, donde aquerenciaban las pulperías y donde el puñal hacía contrapunto con la guitarra. También se

afirma que el suroeste de la llamada Calle de las Torres se alzaba el mercado indio, donde los araucanos amansados acampaban para traficar sus productos. José Antonio Wilde³⁰ escribe que por lo menos hasta los años 1825 ó 1826 llegaban hasta la plaza Lorea, por muchos años llamada *hueco de Lorea*, los indios que venían a vender sal, tejidos, mantas pampas, lazos, riendas, boleadoras, plumas de avestruz, etc.

Hacia otro lado estaba el matadero, donde Echeverría habría contemplado más de una vez la faena de los matarifes. Debía tener una extraordinaria sugestión plástica y estética aquel Buenos Aires del mazorquero, de la negra vendedora de tortas calientes, de la vieja Recova, de las rejas "voladas"; ese Buenos Aires insólito de las tertulias semanales en las casas de familias de rango y fortuna donde se bailaba, se cantaba y sólo se servía mate, o el del infernal candombe en los llamados "barrios del tambor".

La música de conciertos, producto de especulación superior, era ya importante en Buenos Aires en la década del 20 y el discípulo de Massini no debió mantenerse alejado de ella. Muchos viajeros dejaron referencia de esa actividad, entre ellos el músico chileno José Zapiola³¹: "Llegué a Buenos Aires —escribe— el Miércoles Santo de 1824 por la tarde, alojándome en la posada de "La Ratona". Aquel pueblo fue para mí un nuevo mundo en materia de música. Había, en el único teatro de entonces, una compañía de ópera en compendio; y en cuanto a instrumentistas, grandes modelos en el célebre violinista Massoni, y en un gran flautista, Cambeces. Rascaba un poco el violín, y entré a formar parte de la magnífica orquesta del teatro, dirigida por el célebre Massoni, como segundo violín..."

El anónimo inglés que en 1825 publica en Londres el libro *A Five Years Residence in Buenos Aires during the years 1820 to 1825* y lo firma *By an Englishman* da nutrida información sobre la actividad musical porteña en ese lustro.³² Al referirse a la música eclesiástica escribe: "La catedral es un amplio edificio (. . .) El órgano y el coro son buenos: las notas del primero, vibrando a través de las naves (. . .) producen una impresión muy intensa. La música que se canta en la misa es a veces hermosa: el cuerpo del coro está compuesto por las mejores voces sacerdotales y de muchachos"... Refiriéndose a la música teatral leemos: "El teatro fue abierto nuevamente el 16 de enero de 1825, bajo la dirección del señor Rosquellas y otros, después de permanecer dos meses cerrado por reformas . . . El cuerpo de ópera constituye la principal atracción del Teatro. Tiene a Rosquellas, el renombrado bufo Vacani, a Vacani el joven, a Vera, a las dos señoras Tani y a doña Angelita Tani, quien canta siempre exquisitamente".³³

Y por último, la música que debía escuchar Echeverría en "Los Talas", estancia situada en la provincia de Buenos Aires, en las cercanías de Luján, donde escribió *La Cautiva*. Música de indios, entonces; música de negros; música de Europa, de todo tipo: religiosa o profana, de voces y de instrumentos, popular o culta; música de teatro o de conciertos; de

academias de baile o de conservatorios; música de todos los porteños; del pueblo de Buenos Aires, formado, al decir de Fidel López³⁴ por el criollo decente, el del común, el mulatillo, el chino y el negrillo, que formaban, en la época de la Revolución, una *entidad moral coherente*.

Para las gentes comunes, entonces como hoy, toda esa música se agolparía en los oídos sin mayor orden ni concierto. Pero no para Echeverría, que al decir de Sarmiento, vivió “pensando en un ambiente donde nadie pensaba”. Tuvo errores. A veces lo hizo mal. Pero pensó.



Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales

Dos escritos de Esteban Echeverría se ubican entre los primeros aportes de auténtica proyección futura en la premusicología argentina. Uno de ellos es el *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales*. El otro, *La canción o Canciones*, como se tituló originariamente.

El *Proyecto* . . . apareció publicado en el quinto y último volumen de las *Obras completas* editadas en Buenos Aires por Carlos Casavalle, año 1874, a cargo —ya se dijo— de Juan María Gutiérrez. En dicha edición aparece en la página 130 (Vol. V) y lleva una nota al pie de página con las iniciales de Gutiérrez, quien escribe lo siguiente: “Este prospecto no se dio a luz y el proyecto concebido por el poeta y el artista, abortó como todo pensamiento bello o generoso allá por los años de 1836”.

No me ha sido posible encontrar una edición anterior al año 1874 del *Proyecto* . . ., como ocurrió en cambio con *La Canción*, donde mis búsquedas fueron más que fructíferas. Es posible entonces que, como afirma Gutiérrez, no haya visto la luz con anterioridad a la aparición de las *Obras completas*.

De todos modos, Gutiérrez nos aporta un dato valioso: el proyecto “abortó” en 1836. Esto significa que la idea de una colección de canciones nacionales es anterior a la publicación de “*La cautiva*”, que se edita junto con otros poemas bajo el título genérico de “*Rimas*”, en 1837. La aparición de *La cautiva* marca la consagración de Echeverría como poeta, después de *Elvira* o *La novia del Plata* y de *Los consuelos*, que tiene un éxito clamoroso y abre al vate el primer crédito que le otorga la sociedad de su tiempo. Es importante señalar aquella relación cronológica.

Y si con *Elvira* el Romanticismo hace su irrupción en el Plata, y con *Los consuelos* inaugura en la literatura nacional la poética de intimidad psicológica, con *La cautiva* inicia la senda del nacionalismo estético argentino, con lo cual concreta en el país la esencia misma del pensamiento romántico universal.

Y no otro es el sentido del *Proyecto* . . . y de *La canción*, concebidos en proximidad temporal con *La cautiva*. De ahí el papel de iniciador que

atribuimos a Echeverría en los antecedentes románticos de la musicología argentina, a pesar de que estas dos fuentes sean posteriores a los trabajos de Alberdi sobre música, publicados en 1832.

Pero esa cualidad de iniciador que tiene Echeverría no es fruto de la simple intuición. No es la resultante de una fuerza de gravitación que lo atrae irracionalmente, por determinismo histórico. Hay por el contrario una teoría que la sustenta, amasada en las afiebradas lecturas parisinas, en las experiencias vividas durante la estada europea y en la meditación de sus primeros años de reencuentro con la patria.

Esa base teórica se vislumbra en muchas páginas escritas antes y después de *La cautiva*; en cambio, tiene su desarrollo más explícito en un breve opúsculo intitulado *Forma y fondo de las obras de imaginación*, exposición de su credo estético y, más específicamente para lo que nos interesa, en el *Proyecto . . . y La canción*.

En la Nota preliminar a *Los consuelos*, de 1834, ya lo decía Echeverría brevemente: "La poesía entre nosotros aún no ha llegado a adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas: preciso es, si se quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya espera se mueve nuestra cultura intelectual. Sólo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse sublime como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca".

En el escrito con que se inicia con el tema del "fondo y forma en las obras de imaginación"³⁵, es el espíritu de Herder, llegado de distintas fuentes, el que se hace sentir. Echeverría insiste en varios fragmentos sobre el carácter nacional que debe tener todo arte verdadero: "Así obrando incesantemente —piensa— la humanidad progresa y convierte en hechos *visibles* todas las ideas que la contemplación del externo mundo le inspira". Y añade enseguida: "claro está que el arte debe ser el vivo reflejo de la civilización, revestir en las diversas épocas de su desarrollo forma distinta y aparecer con caracteres especiales en cada sociedad, en cada pueblo, en las diferentes edades que constituyen la vida de la humanidad, y así como cada nación tiene su religión, sus leyes, sus ciencias, sus costumbres, su civilización, en fin, debe tener su arte".

Este trabajo confirma, por la posición cronológica del autor y su ubicación y valor dentro del desarrollo intelectual, literario y artístico argentino, la opinión de Ricardo Rojas de que "con todos sus desmayos como poeta y sus caídas como pensador, Echeverría ha sido uno de los libertadores del pensamiento argentino; uno de los precursores de la filosofía nacional; y en estética y en política, un maestro de nuestros maestros"³⁶.

Hemos puesto de relieve la fundamentación filosófica y estética que le venía del Romanticismo alemán para asumir la responsabilidad de trazar un plan para una colección de canciones nacionales, dando a poesía y música la conciencia de su propio valor y significado. De esta manera será posible pasar ahora a la exégesis del *Proyecto* . . .

Del análisis de este escrito, se infiere ante todo que Echeverría todavía no habla de *recolección* de canciones y música con un criterio documental como lo entenderá en el siglo siguiente la Etno o la Folkmusicología. No hay un propósito de indagación científica, cosa que hubiera sido prematura aún en Europa. "*Tiempo hace que el autor de las Canciones cuya publicación emprendemos —comienza el escrito— concibió el proyecto de escribir unas melodías argentinas, en las cuales por medio del canto y la poesía, intentaba popularizar algunos sucesos gloriosos de nuestra historia y algunos incidentes importantes de nuestra vida social*". La idea de Echeverría, se ve claro, es la de seguir las huellas de Béranger en Francia, es decir tocar la cuerda patriótica a través de la poesía unida a la música.

Enseguida añade: "*Pero como para que su obra³⁷ fuese realmente nacional y correspondiese al título era menester que existiesen tonadas indígenas, a cuya medida y carácter se hermanase el ritmo de sus versos, entró a indagar primero el carácter de las muchas que con general aplauso entre nosotros se cantan, y halló que todas ellas eran extranjeras, adoptadas o mal hechas copias de arias y romances franceses o italianos, y no el sencillo fruto de nuestro sentido músico, o de nuestra aptitud para expresar en armoniosas cadencias las emociones del alma y los íntimos afectos del corazón*".

Y aquí el gran error de Echeverría. Equivocando caminos, descarta toda música que no sea la que se cultiva en los salones porteños en aquella década del treinta en que concibe su proyecto, es decir la que "con general aplauso" se canta.

Por José Antonio Wilde, que nos habla sobre los bailes de aquellos tiempos, conocemos la variedad de especies. Wilde³⁸ hace referencia al "minuet liso (a veces *figurado*, rara vez el *de la Corte*), con que se daba principio siempre al entretenimiento (. . .): el *montonero* o *nacional*, llamado más tarde, en tiempo de Rosas, el *federal*". Además del minuet, Wilde cita el vals, la contradanza, la colombiana y el cielo. Pero aún en el caso de este último, que Echeverría debió haber sentido, y con razón, como tradicional, es bien sabido que por aquellos años la que fuera música por excelencia de la Revolución estaba deturpada. La música del cielito no fue exclusiva del canto, como la del Estilo o el Triste. También era de baile; pero cuando no se la bailaba, servía en la época de la Revolución, para extensos textos patrióticos.

En las décadas siguientes, el cielito siguió siendoailable, pero también su música fue el molde sobre el cual los compositores cultos o semicultos introdujeron todo tipo de variantes e influencias. Afirma Carlos Vega³⁹ que la melodía, las estrofas típicas y la coreografía atravesaron

juntas el siglo casi entero. Los tres elementos juntos en la campaña; los tres en los salones aristocráticos. El cielito, danza europea, se acriolló y tomó este nombre en el Plata y fue cultivada por el gaucho. En la época de la Revolución, el cielito asciende, pasa a los salones porteños y orientales, donde se cultiva hasta 1835, según Vega, para prolongar luego su extinción hasta fin de siglo.

Al ascender a los salones porteños, los compositores, tanto nativos como extranjeros, le dispensan favores y así, del cielito inicial, del cielito madre, surgen el "cielito variado", es decir, con las típicas variaciones de la música europea de especulación superior, y el "cielito canción". Las pruebas abundan.

El violinista italiano Santiago Massoni, llegado a Buenos Aires a fines de diciembre de 1822, tuvo decisiva influencia en el desarrollo musical de nuestro país en su triple función de instrumentista, director de orquesta y compositor. El abogado y guitarrista Fernando Cruz Cordero, en su *Discurso sobre la música*⁴⁰ aparecido en Buenos Aires en 1844, escribe lo siguiente: "El célebre Massoni, llamado hoy por antonomasia el segundo Paganini, no desconoció la dichosa originalidad de nuestros cantos y aires provinciales. Avido apreciador de ellos, los escribió y le sirvieron de tema para variarlos de una manera brillante; estos trabajos efectuados sobre nuestros cantos, han complementado su celebridad en Europa". Así surgieron sus Variaciones del Triste y el Cielito. En 1824, según Vega, fueron estrenadas por el propio autor. El anuncio decía: "Bayle del país variado por él mismo".

Vega da otro documento. Un guitarrista anónimo de Luján ofreció un recital en 1834. El programa anunciaba, al lado de algunas obras de Fernando Sor, "un cielito de ejecución, composición del mismo ciego".

En cuanto a la acusación de Echeverría sobre el influjo extranjero también es justificada. La influencia de la ópera italiana, por ejemplo, fue notabilísima, desde el momento en que ésta adquiere gran auge en la segunda década del siglo, bajo el impulso cultural de Bernardino Rivadavia. Es grande el número de músicos y cantantes que llegaron al país entre 1820 y 1823, los cuales habían de dar al teatro lírico de Buenos Aires un prestigio inusitado. En los años del 20 se escuchaban fragmentos de ópera, también incluidos en medio de conciertos sinfónicos. Y era Rossini, naturalmente, como en toda Europa, quien galvanizaba al público porteño. Lo seguía en las preferencias Bellini.

Todo lo que se compone por entonces lleva la impronta del melodismo italiano, como lo prueban las varias obras publicadas en *La Moda, gacetín semanal de música, de poesía, de literatura y de costumbres* que se editó entre el 18 de noviembre de 1837 y el 21 de abril de 1838, o las aparecidas en su antecesor, el *Boletín Musical*, "colección de piezas de baile y canto que se distribuirán a los suscriptores los lunes de cada semana", según reza, y cuyos dieciséis números aparecen entre el 21 de agosto y el 3 de diciembre de 1837. Tanto *La Moda* como el *Boletín* tenían como redactores a Juan Bautista Alberdi y a Juan María Gutiérrez. El *Boletín* incluye en su totalidad 34 composiciones.

Las piezas publicadas en ambas revistas documentan las tendencias de la época. Y no sólo por el estilo, por la cantabilidad melódica que denuncia el influjo. También sus títulos son explícitos. Hay un *Minué arreglado por el Sr. Esnaola (a la Bellini)* en el N° 11 de *La Moda*, del 27 de enero de 1838; en el N° 8, del 6 de enero, se publica *La Esperanza, Valsa (motivo de Bellini)*, con las iniciales J. A.; en el N° 4, del 9 de diciembre de 1837, se edita el *Minué La Ausencia*, acompañado del siguiente texto: "Acompaña este número un Minué fundado en un motivo de la ópera de Donizetti Lucía de Lamermore". También figura un *Motivo de Ivanhoe. Minué*.

En la letra *B, Bailes*, del "Album alfabético" que se comienza a publicar en el N° 18 de *La Moda* (17 de marzo de 1838), hay párrafos sugestivos sobre el cielito. Se dice que "... su música rossínica es acompañada por los pájaros del alba".

Si bien el *Boletín Musical* y *La Moda* son de aparición inmediatamente posterior a la época en que Echeverría debió concebir su *Proyecto*, es indudable que ésa es la música que "con general aplauso entre nosotros se canta". Es decir, adaptaciones o "mal hechas copias" de arias y romances extranjeros.

En vista de esa situación, el autor dice haber renunciado a su viejo proyecto de escribir canciones argentinas sobre el modelo de "tonadas indígenas", es decir originales del país. Echeverría escribe textualmente en el *Proyecto*: "*Hubo entonces de renunciar a su intento, siendo necesario crear a un tiempo la poesía y la música*".

Pues bien, así "aborta" el proyecto. Echeverría, que vuelve de Europa con los oídos llenos de canciones de Béranger o de las melodías irlandesas de Moore y escocesas de Burns, según se desprende del texto de *Canciones*, que analizaremos posteriormente, desconoce que los grandes colectores de canciones nacionales europeas no fueron a buscarlas precisamente al salón, aunque posteriormente ingresaran triunfalmente a él.

Es preciso recorrer el camino efectuado por dichos colectores para advertir cómo Echeverría se lanzaba a la empresa sin haber profundizado sobre el tema durante las rápidas lecturas y experiencias en los años de su estada en Europa.

El primero de los colectores sistemáticos de Irlanda fue Edward Bunting (1773-1843), a quien Echeverría no cita por cuanto el cancionero popular irlandés se difunde en Europa no a través de Bunting sino de Moore, que lo sucedió. Encargado Bunting de anotar las melodías tocadas por los arpistas que asistieron al Festival de Belfast en julio de 1792, siguió posteriormente anotando melodías de otras regiones para publicar en 1796 su *Música antigua de Irlanda*. Con posterioridad, en 1802, Bunting hizo una extensa gira por Connacht y Munster con la colaboración del erudito Patrick Lynch, encargado de anotar los textos poéticos de las melodías que él recogía. Así surge un segundo volumen de 75 melodías publicadas en 1809. La tercera, que completa su obra, aparecerá en 1840, con 165 cantos precedidos de una extensa introducción.⁴¹

La colección de *Melodías irlandesas* de Thomas Moore, a la que alude Echeverría, surge a su vez de diferentes fuentes. Una de ellas, la más importante, fueron los volúmenes de Bunting de 1796 y 1809. La siguiente en la que abrevia es la de Smollet Holden publicada alrededor de 1806-1807. Por su parte Crofton Croker, "anticuario" de Cork, dio a Moore 34 melodías, además de las recibidas de un cierto Dr. Kelly y de un informante de Oxford, cuyo nombre no se menciona. Una vez en posesión del material musical tradicional irlandés, Moore se dedicó a acoplarle la poesía escrita por él mismo, mientras su colaborador, John Stevenson, doctor en música, realizaba los arreglos instrumentales correspondientes.⁴²

Es notorio que Echeverría tampoco está interiorizado del procedimiento realizado por el colector George Thomson respecto del cancionero escocés, al cual hace referencia al citar al poeta Burns, autor de la mayoría de los textos de las melodías recogidas por Thomson. Al igual que Bunting, Thomson recoge personalmente los aires populares de distintas regiones de Escocia o se vale de informantes autorizados. Es bien sabido que estaba en permanente correspondencia o conocía personalmente a gran cantidad de personas de todas las regiones del país. Análogo procedimiento utilizó para recoger melodías de Irlanda y de Gales. Los versos en cambio eran de creación culta, de modo que Thomson recurrió a los más eminentes poetas de su tiempo, aunque preferentemente a Robert Burns. En cuanto a los arreglos instrumentales de esas melodías populares, se estima que el plan de Thomson era tan nuevo y original como temerario. Aparte del acompañamiento pianístico, cada canto llevaba un preludio y una coda, así como pasajes *ad libitum* para violín o flauta y violoncello.

Al margen de lo que aquí interesa, no viene mal recordar que a la célebre colección de melodías populares de Thomson está ligado el nombre de grandes compositores. En distintas ocasiones George Thomson requirió los servicios de Beethoven, Pleyel, Weber, Bishop y Koseluch pero principalmente de Haydn, quien escribió en total la introducción y acompañamiento de doscientos cincuenta melodías⁴³.

Es posible ahora ver con mayor precisión el error de Echeverría. Su *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* estaba llamado a repetir la experiencia de Thomson y Moore. Para ello contaba con el músico que debía encargarse de las armonizaciones y transcripción instrumental —Esnaola— mientras él mismo se ocuparía, como Moore o Burns, de la poesía. Pero en lugar de buscar como aquellos la melodía popular en las fuentes mismas de la tradición (el pueblo de la campaña), puso sus ojos en el salón porteño, en aquellas que "con general aplauso se cantan entre nosotros". Así se perdió para siempre la posibilidad de recopilar las "tonadas indígenas" por él buscadas y así se perdió su formidable proyecto.

De todos modos, Echeverría cree poder llevarlo adelante consciente o no de que lo que en verdad iba a realizar era muy diferente de la idea primera. Siguiendo con la lectura detallada de este trabajo leemos lo

siguiente: "Mas, posteriormente, habiendo escrito por encargo particular algunas canciones, cuyo sentido fue con singular maestría interpretado por el señor Esnaola, cree que no es quizá de todo punto irrealizable su antiguo pensamiento, y ambos de acuerdo se proponen publicar una serie de canciones con el título de "Melodías argentinas". Es decir, a falta de "tonadas indígenas", Esnaola habría de componer melodías originales a la manera de las populares. Pero también esta intención fracasa y sólo quedan los trabajos conjuntos realizados por músico y poeta con anterioridad a la formulación del *Proyecto* . . .

Entre las numerosas piezas musicales de Juan Pedro Esnaola, sin duda el músico argentino más brillante de la época, que se publican en el *Boletín Musical* o en *La Moda*, no figura ninguna con texto de Echeverría. En cambio sí aparece el binomio en una colección aparecida en 1837. Se trata del *Cancionero argentino* de José Antonio Wilde.

El propio Wilde, en su libro *Buenos Aires setenta años atrás*, de 1881, deja testimonio de los motivos que lo llevaron a publicar aquella colección: "Hemos dicho en otra parte, que ha habido siempre entre nosotros decidida afición por la música, y también que fue Rosquellas quien creó aquí el gusto por la música italiana. No es de extrañar, pues, que gran número de jóvenes de ambos sexos se dedicasen con entusiasmo a su estudio". Después de referirse a la apertura de la Academia de Música que proyectó y dirigió el presbítero don Antonio Picasarri (tío de Esnaola) el 1º de octubre de 1822, dice Wilde lo siguiente: "Llevados de esa afición, los jóvenes se reunían, ensayaban canciones y daban serenatas con frecuencia"⁴⁴. Maestro de todos ellos era el "aventajado profesor" don Esteban Massini, maestro de guitarra de Esteban Echeverría, Nicanor Albarellos, Fernando Cruz Cordero, Juan del Campillo, José María Trillo y otros⁴⁵.

Después de referirse a los "jóvenes aficionados que querían dirigir sus endechas al tierno objeto de su amor", Wilde aclara que además de estas canciones, cuya variedad era muy grande, solían cantarse "uno de aquellos *tristes* tan característicos y conmovedores". Y enseguida agrega: "Tan grande era el número de canciones, que se notó la conveniencia y utilidad de hacer una recopilación de ellas. En efecto, el que esto escribe editó y publicó entonces en 1837, el primer número del *Cancionero argentino*, libretto de 100 páginas más o menos, que fue seguido por otros tres de igual tamaño". Después de reproducir parte de las estrofas de Juan María Gutiérrez, que abren la colección, escribe el cronista de Buenos Aires: "Como nos hemos propuesto salvar del olvido muchas cosas que el tiempo irá borrando, vamos a dejar en estas páginas el nombre de algunas de las numerosas canciones contenidas en el *Cancionero*, el de sus autores y de los compositores que le arreglaron canto y acompañamiento". Y enseguida da la lista del contenido de las primeras páginas del primer libro, pues llegaron a publicarse cuatro volúmenes.⁴⁶

En este *Cancionero* figuran, según se dijo, varias canciones surgidas de la colaboración de Echeverría con Esnaola. Difícil es saber cuándo y

cómo se inicia la relación entre el poeta y el que habría de ser el gran precursor de la música argentina. Quien se ha ocupado más en detalle sobre la vida y obra de Juan Pedro Esnaola es su descendiente, el historiador Guillermo Gallardo. No encontramos en su libro *Juan Pedro Esnaola, una estirpe musical*⁴⁷ referencia al comienzo de esa vinculación; pero en cambio dedica a ella la debida atención. Según Gallardo, las canciones de Esnaola, sumamente numerosas, fueron compuestas entre 1833 y 1852. Este mismo historiador destaca que uno de los poetas preferidos por el músico fue Echeverría.

“Las circunstancias políticas —escribe— cortarían pronto la labor en común, pero todavía en julio de 1838 Esnaola pone música al poema ‘A unos ojos’ de Echeverría”. Naturalmente, no hubiera podido prolongarse esa relación, pues en medio estaba Rosas. Esnaola compartía las ideas federales, perteneció al círculo de Manuelita, es autor del Minué Federal o Montonero de 1845 y de una serie de Himnos a Rosas. Además, puso música a una Canción compuesta por Vicente Corvalán, cuyos versos comienzan: “Del gran Rosas las glorias cantemos”.

De acuerdo con la nómina de 62 canciones de Esnaola que da Guillermo Gallardo, la primera que compone el músico sobre poema de Echeverría es *El desamor*, fechada el 28 de marzo de 1835. Sin embargo, puede haber algunas anteriores. Según dato del citado historiador, hay un álbum extraviado y nada se sabe de las canciones de 1834 y 1835 que, según informes de los primeros biógrafos de Esnaola, fueron publicadas en Alemania, sin consentimiento del autor. Por último, Gallardo da cuenta de una noticia proporcionada por Carlos Eguía en el sentido de que una bolsa llena de manuscritos de Esnaola, que estaban en su poder, fueron destruidos al haberlos arrojado al fuego, descuidadamente, una persona de su servicio.

Si nos atenemos entonces a la lista que publica Gallardo, se conocen diez canciones de Echeverría-Esnaola, surgidas en los años 1835 y 1836. Son las siguientes:

- 1) *El Desamor*, Echeverría, 28 de marzo de 1836 - “Acongojada mi alma / Día y noche delira / El corazón suspira / Por ilusorio bien...”. Figura en la “Colección de canciones con acompañamiento de piano-forte” por Juan P. Esnaola. Buenos Aires. (El original se conserva en poder de la familia del músico, según afirma Gallardo).
- 2) *Mi Destino*, Echeverría, 16 de junio de 1835 - “Presa de mis dolencias / el corazón marchito / a veces angustiado / me concentro en mí mismo...”. En “Colección de canciones con acompañamiento de piano-forte” por Juan P. Esnaola. También en *Museo Histórico Nacional*, “*Música del señor Esnaola*” (extraviado) y en el *Cancionero argentino*, de Wilde.
- 3) *Ven dulce amiga*, Echeverría, 29 de junio de 1835 - “Ven dulce amiga al monte / y a la fresca enramada / de sauces coronada / de mirtos y laurel...”. En “Colección de canciones...”. También en *Museo*

Histórico Nacional, "Música del señor Esnaola"; en *Mefistófeles*, Semanario de música, teatros y novedades, Bs. As., 23 de febrero de 1882 y en *Antología de compositores argentinos* realizada por Alberto Williams, Bs. As., 1941 (Publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes. Cuaderno I. Los precursores).

- 4) *La Ausencia*, Echeverría, 6 de octubre de 1835 - "Fuése el hechizo / del alma mía / y mi alegría / se fue también...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde; en "Album musical a Manuelita Rosas" (extraviado) y en el album musical que perteneció a Carlos Eguía, amigo de Esnaola.
- 5) *La Diamela*, Echeverría, 26 de octubre de 1835 - "Dióme un día una bella porteña / que en mi senda pusiera el destino / una flor cuyo aroma divino / llena el alma de dulce embriaguez...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde; en el album musical de Carlos Eguía.
- 6) *El Desvío*, 27 de noviembre de 1835 - "No eres la misma / que antes solía / de mi alegría / participar...". En "Colección de canciones..."; en *Museo Histórico Nacional. Música del señor Esnaola*; en *Antología de compositores argentinos* y en el *Cancionero argentino* de Wilde, quien es el único que le da el título de "El deseo" y atribuye a Echeverría.
- 7) *El Angel*, Echeverría, después de 1º de diciembre de 1836 - "Llena de pena el alma / yo pasaba la vida / buscando la querida / estrella de mi amor...". En "Colección de canciones..."; en la *Antología de compositores argentinos*; en el album musical de Carlos Eguía.
- 8) *La Aroma*, Echeverría, después del 1º de diciembre de 1836 - "Flor dorada que entre espinas / tienes trono misterioso / cuánto sueño delicioso / tú me inspiras a la vez...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde; en *Antología de compositores argentinos*; en *El Recopilador. Museo Americano*, Tomo II, Cuaderno II, Bs. As., 1836 (la letra únicamente); en el album musical de Carlos Eguía.
- 9) *El Desconsuelo*, Echeverría, después del 1º de diciembre de 1836 - "Se alejó temprano huyendo / de la tierra mi querida / su postrera despedida / un a Dios eterno fue...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde.
- 10) *A unos ojos*, Echeverría, 18 de julio de 1838 - "Hay unos ojos negros / cuyo mirar va a el alma / Y en embeleso y calma / ponen al corazón...". En "Colección de canciones..."

Estas son las canciones cuyo sentido interpretó Esnaola con "singular maestría", según juicio del poeta. Se sabe que tuvieron enorme éxito en Buenos Aires y así lo consigna Juan Thompson⁴⁸ en su artículo *La poesía y la música entre nosotros*, aparecido en 1836 en las columnas de *El Recopilador, Museo Americano, Tomo II, Cuaderno II, Agosto, Setiembre, Octubre, 1836, Buenos Ayres*⁴⁹.

“Dos jóvenes reúnen en nuestro país —escribe— las cualidades que caracterizan al verdadero artista y el dominio que tarde o temprano ejercerán sus luces es cosa incuestionable. A juicio nuestro, los señores Echeverría y Esnaola, cuyas composiciones todos conocemos, pertenecen a ese venturoso número de seres que ilustran su patria. Hemos nombrado a estos dos jóvenes (pedimos a su modestia que nos disculpe) porque nos propusimos escribir del estado de la poesía y de la música entre nosotros, y que ellos nos han parecido los tipos de la escuela literaria que debemos formar: ambos la representan en el concepto que tenemos establecido de ella. Si ambos quieren fomentar y sostener el arte, lograron su objeto, animándose recíprocamente; nuestra sociedad ya está en estado de recibir los principios de una literatura sana, pues a pesar de sus luchas ha llegado al grado de inteligencia que le corresponde.

“El señor Echeverría ha escrito bastante para darnos un testimonio de la capacidad de su lira. El señor Esnaola no se ha quedado atrás en su carrera. Pero no había llegado aún el momento en que estos dos artistas contemplándose en silencio a cierta distancia, se inspirasen el uno con las melodías del poeta y éste con las entonaciones del músico. Dulce e inocente fraternidad”.

Las palabras de Thompson, de restringido vuelo intelectual, son en cambio luminoso documento de época. Refiriéndose a Echeverría, dice más adelante: “Ya se completó su obra. El ha encontrado quién sepa llenar íntegramente su pensamiento, con tanta mayor ventura cuanto que su intérprete es artista como él (...) En ellas no es ya solamente una cuerda que suspira, es una verdadera voz que canta, que habla y que llora. Quién no ha oído el *Desamor*, la *Aroma*? Con cuánta maestría nos transmite el señor Esnaola los acentos, la inspiración del poeta”.

Refiriéndose a *La Aroma* dice: “Aquí el músico está a la par del poeta; ambos deben gloriarse de esa intimidad, de esa profunda relación intelectual que los liga (...) No se nos negará pues que es real, que es posible la influencia de su arte en nuestra sociedad y que ella aumentará cada día. La sociedad los aplaude apenas los oye, gusta de su voz apenas cantan”. Y sigue.

Medio siglo después, Lucio V. López nos deja otro documento magnífico en torno de la colaboración entre poeta y músico. En el artículo aparecido en el diario Sud-América del miércoles 20 de agosto de 1884 (Bs. As., año 1, N° 89) con el título de *La musa del pasado*, escribe López: “. . . Esnaola es sin duda el músico del pasado por excelencia. Por más de veinte años su música ha hecho las delicias del salón porteño. No sabemos si en sus últimos años quemó sus Dioses tutelares en la pira de los ortodoxos modernos, pero su pasado es hijo de la melodía pura y concéptuosa, tallada en las letrillas de Metastasio y en las del amartelado Marino Arriaza, que rimó en estancias sentidas esa tierna *Despedida de Silvia* que todos los que quieran ver adolescente por un momento a D. Juan Madero no tienen más que hacérsela recitar.

“Esnaola era un rosiniano [sic] genuino; rosiniano con el aliento lírico y majestuoso de *Guillermo Tell*, rosiniano con la exuberancia lujosa de *Semiramis*, donde el maestro ha tratado su partitura por un sistema semejante al que adoptan (...) Se me dirá que todos los viejos son rosinianos, y, en efecto, así es; pero Esnaola lo era con un culto y una asimilación de escuela completos, porque hasta la fina ironía que brotó alguna vez de sus labios o la sátira envenenada con que acentuó el rasgo de alguna escena ridícula, tenían algo de las frases burlonas de Fígaro y de las del Conde Ory.

“La música de Esnaola no compone seguramente ninguna obra maestra y su mismo autor era bastante malicioso y hombre de mundo para no manifestar gran entusiasmo de su obra. Por el contrario. Pero seguramente, él no se daba cuenta tal vez de que su música era por sí sola una época artística, como la *Argia* y la *Dido* son un período literario y *La cautiva* y *Los consuelos* una edad poética.

“(…) Lo mismo fue Echeverría. El autor de *Los consuelos* representa otra época literaria, y de ese período es Esnaola, el músico privilegiado. Nuestros padres y abuelos no recitan a Echeverría sin cantar a Esnaola. No podrían decir los versos solos o tararear la música sin ellos; y cuando recuerdan la vieja canción “*Fuese el hechizo del alma mía*” el poeta y el músico avivan la memoria tarda y el pasado revive en la estrofa y en el acompañamiento.

“Esnaola puso en música versos de Moreno, de Juan Cruz Varela (...), de Rivera Indarte, de Belgrano, de Méndez y de don Vicente López, pero todas sus mejores canciones del viejo tiempo son melodías arrancadas de las rimas de *Don Estevan*, como llamaban en Montevideo al autor de *La cautiva* los emigrados en 1848. Fue en el manantial de este versificador imperturbable (...) donde Esnaola encontró la letra para el *Desamor*, *La ausencia*, *La diámena*, *El ángel*, *La aroma*, el *Desconsuelo* y muchas otras canciones con que las lindas unitarias de 1839 eran recordadas en Chile, en el Perú, en Bolivia, en el Brasil y en Europa, por sus novios y amantes emigrados (...).”

Las palabras de Lucio V. López, teñidas de melancolía, se suman a las lejanas de Thompson, contemporáneas de los hechos, para documentar el éxito que acompañó a las canciones de Esnaola y Echeverría. Así se explica que el poeta se hubiera entusiasmado con su vieja idea de componer en colaboración esas canciones indígenas (Lat.: indígena: natural, original del país) tan infructuosamente buscadas en el salón porteño.

Y así lo dice en el *Proyecto* . . . : “*Los principales objetos que en mira tienen los autores, son suplir la falta de obras originales de este género, aumentar nuestro fondo artístico y nuestros títulos literarios, explotar una mina cuya riqueza en lo porvenir podrá ser óptima y estimular con el ejemplo el cultivo de las bellas letras.* Es muy clara la intención de Echeverría. De ahí que a nuestro juicio sea errónea la afirmación de Guillermo Gallardo, quien escribe⁵¹ refiriéndose al *Proyecto* . . . de Echeverría que “estas líneas estaban destinadas a acompañar una publicación similar

a lo que había de ser “El cancionero argentino” de José Antonio Wilde, pero ella no pudo realizarse en el año 1836 en que fuera ideada”. Y Vicente Gesualdo⁵² lo interpreta de la misma manera que Gallardo.

En cambio, no hay similitud entre los propósitos de uno y otro. Ya lo dice Wilde en el párrafo transcrito anteriormente: “Tan grande era el número de canciones que se notó la conveniencia y utilidad de hacer una recopilación de ellas”. Es decir, de todas las que circulaban en su momento en la ciudad, sin interesarse si ellas eran originariamente nativas o extranjerizadas. Y así lo hizo. Pero la intención de Echeverría es muy otra. Es el poeta de *La cautiva* el que habla en este *Proyecto* . . ., escrito en la misma época de gestación de su poema; es el esteta de *Fondo y forma en las obras de imaginación*; es el iniciador del nacionalismo literario y artístico, que hizo entrar al indio en la literatura, que cantó magistralmente al desierto, solemne, salvaje, inconmensurable; es el mismo que ennobleció el verso, hermoso y flexible, que llegaba de los campos, cantado por el gaucho. Es ése el Echeverría del *Proyecto* . . . Y nada tiene que ver con el propósito —magnífico, sin duda, pero diferente— que guió a José Antonio Wilde en su *Cancionero*.

Resulta dudoso, de todos modos, que Esnaola hubiera podido llegar a traducir musicalmente el espíritu del *Proyecto* . . . El músico se había formado, como Echeverría, en Europa. Con su tío, el presbítero Picasarri, parte en 1818 y realiza sus estudios, según Santiago Calzadilla⁵³, en el Conservatorio de París y los de contrapunto bajo la dirección de acreditados maestros en Madrid y Viena. Williams se refiere también en su biografía a aquellas capitales, excepto Viena⁵⁴. El 28 de junio de 1822, cuatro años después, desembarcaban en Buenos Aires los viajeros, procedentes de Francia.

El músico estuvo entonces en Europa en una época en que el nacionalismo musical se manifestaba en la música culta con una timidez ausente en la segunda mitad del siglo. Esnaola no tuvo ocasión de vislumbrar esa estética. Así se explica que en los años siguientes al retorno y en aquéllos en que Echeverría gesta su *Proyecto* . . ., Esnaola componga misas y una primera sinfonía de tradición pre-romántica.

De las 153 obras de Esnaola que aparecen catalogadas en el valioso trabajo de Gallardo, apenas dos pueden de alguna manera relacionarse con el tipo de arte que postulaba el poeta. En efecto, pueden citarse sólo el *Minué Federal* o *Montonero*, de 1845 y el *Capricho para piano en forma de Cielito*, es decir, una estilización dentro de la línea de los trabajos iniciados entre nosotros por el violinista Massoni. El propio Gallardo atribuye especial importancia a la última obra por cuanto, dice, “Esnaola no cultivó el género popular o folklórico”. Compuso en cambio una música de neta raigambre europea, totalmente ajeno a la estética que amanece con el autor de *La cautiva*.

Siguiendo el hilo del *Proyecto* . . ., advertimos más adelante que el poeta toma conciencia de su posición de iniciador: “No se crea por lo dicho —escribe— que nosotros pretendamos dar a nuestra empresa toda la

extensión de que sería susceptible; queremos sólo señalar la ruta, sembrar algunas semillas, y dejar que el tiempo y el ingenio las fecunden". Con estas palabras, pronunciadas apenas al comienzo de su apostolado, Echeverría trazaba visionariamente su propia radiografía. No otro fue su destino: señalar la ruta, sembrar algunas semillas. Y esas señales se llamaron en poesía *La cautiva*; en política, *Dogma Socialista*; en prosa *El Matadero*; en filosofía del arte, *Forma y fondo de las obras de imaginación*; en investigación de la música popular, *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales y Canciones*.

Siguiendo el análisis del *Proyecto*, Echeverría aclara a continuación los alcances del trabajo. Consciente ya de las sombras que se ciernen sobre su patria, pero cuando aún no se había intensificado el malestar político que comienza a acentuarse en 1838 con la ola de conspiraciones y de emigración, el poeta renuncia a tocar la cuerda heroica. Tampoco *"invocaremos gloriosos recuerdos de la Patria, porque nos está vedado por ahora hablar dignamente al entusiasmo nacional; pero en la viva e inagotable fuente de la poesía, en el corazón, buscaremos inspiraciones, colores en nuestro suelo, y en nuestra vida social asuntos interesantes"*.

Con estas últimas líneas, Echeverría anticipa ya su ideología estética. "Arte que no se anime de su espíritu [del pueblo], y no sea la expresión de la vida del individuo y de la sociedad, será infecundo", escribe en el capítulo XI del *Dogma Socialista*, bajo el título de "Emancipación del espíritu americano". Influido por Herder y por los Schlegel, proclama que la comunidad popular nacional es en última instancia el origen de las creaciones estéticas y culturales. Por este camino, escuchando, como quería Herder, "la voz del pueblo que canta", entendía Echeverría que era posible construir un arte y una civilización fecunda. "Ser grande en política —lo vemos afirmar— no es estar a la altura de la civilización del mundo, sino a la altura de las necesidades de su país (...) Un pueblo que esclaviza su inteligencia a la inteligencia de otro pueblo, es estúpido y sacrilego". Y en otros párrafos afirmará que cada pueblo o civilización tiene en sí su poesía y por consiguiente sus formas poéticas características: cada siglo su poesía y cada pueblo o civilización, sus formas artísticas.

Homero M. Guglielmini⁵⁴, que comprendió —dentro de la bibliografía y exégesis moderna— el verdadero sentido del *Proyecto*, escribe que bajo el estímulo de Herder, Echeverría "se propone acometer la gigantesca empresa de reunir en una antología monumental las canciones vernáculos argentinas y sus melodías populares correspondientes. Echeverría —dice más adelante— siempre creyó en la canción y a mi juicio es en este género donde se encuentran sus mejores piezas". Al margen del gigantismo que este autor atribuye a la empresa frustrada, lo cierto es que la idea primera fue aquélla, según se desprende de las primeras palabras del *Proyecto* . . . , sólo que, apremiado por la urgencia de construirlo todo o pagando tributo a una excesiva anticipación histórica, equivocó el camino.

Canciones

Canciones es el título del segundo trabajo de Esteban Echeverría sobre nuestro tema. Gutiérrez lo publicó con el título de *La canción* a continuación del *Proyecto* . . . en el tomo V de las *Obras completas* (pp. 130-137). Esta circunstancia y la similitud del tema, hicieron pensar que se trataba de un solo escrito, separado por lo que parecía un subtítulo, *La canción*. Sin embargo, posteriores hallazgos personales probaron lo contrario. En el N° 7 de *El Iniciador* de Montevideo (15 de julio de 1838) encontramos bajo el título de *Canciones* el mismo artículo con las iniciales E.E.⁵⁶ Pero hay un posterior hallazgo. En 1872 el artículo es editado en Buenos Aires con el título de *La canción* que lleva como aclaración: *artículo didáctico por D. Esteban Echeverría*. Lo publica, Gutiérrez con toda probabilidad, la *Revista del Río de la Plata. Periódico mensual de Historia y Literatura de América. Publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Carlos Casavalle editor. Imprenta y Librería de Mayo, calle de Moreno 241, Plaza de Monserrat, 1872, Vol. III, pp. 536-540.*

Con el mismo título, *La canción*, aparece por último dos años después, en 1874, en las *Obras completas*.

La lectura de *Canciones* aclara en muchos aspectos la doctrina estética nacional de Echeverría. En otros fragmentos, en cambio, se advierte la confusión del poeta entre las canciones originales del pueblo y aquellas creadas a imagen y semejanza del canto popular.

El autor comienza por hacer una apología de la canción, cuyo origen hace remontar "*a los tiempos primitivos de todas las sociedades*". Ella es la expresión del hombre y la expresión de las naciones, una vez que éstas han alcanzado un cierto grado de bienestar como para que su imaginación poética tome vuelo y música y poesía, "*hermanas gemelas*", nazcan espontáneamente.

La canción es para Echeverría una creación cultural dinámica: "*Ella ríe, ella llora, ella inflama el corazón del guerrero (. . .) y decirse puede que no hay fibra alguna en el corazón humano de la cual ella no arranque ya un suspiro de dolor, ya un acento de gozo, ya una tierna o apacible melodía*". Esto es coherente con su pensamiento. Ricardo Rojas dice por eso que Echeverría, desde el punto de vista estético, se aproxima a los biólogos, porque considera la sinfonía o el poema como un ser vital.

Echeverría considera que el ambiente, el individuo y los tipos humanos, determinan a las obras de un arte nacional. Y de entre todas esas obras, mucho más a las canciones. Sigue así las premisas historicistas de Herder, en cuanto a relaciones entre el hombre y su medio o entre el hombre y el clima, con lo cual anticipa la estética determinista de Hipólito Taine. Así, bajo aquel influjo, dirá nuestro poeta que "*la humanidad progresa y convierte en hechos visibles todas las ideas que la contemplación del externo mundo le inspira*". En esa circunstancia, en el hecho de que una obra sea —mejor aún, *deba ser*— vivo reflejo de la cultura

de un núcleo humano, reside a su juicio el interés por lo popular. En el texto de *Canciones* Echeverría dice: “*Se origina de aquí, sin duda, el general interés con que se miran las canciones populares de casi todos los pueblos y la importancia histórica que adquieren, por cuanto son la expresión más ingenua de su índole, de su modo de vivir y sentir, y no sólo dan indicios de su carácter predominante en cada siglo, sino también, en cierto modo, de su cultura moral y del grado de aspereza o refinamiento de sus costumbres*”.

Evidentemente, si hay analogías con el pensamiento de Herder, muchas más las hay con Mme. de Staël, y sus primeros continuadores en Francia (Víctor Hugo o Villedieu).

Cabe señalar asimismo que, como buen romántico, Echeverría vuelve los ojos, para darlo como paradigma, al romancero español, que ellos ven, y con razón, como modelo de supervivencia popular a través de los siglos.

Un valor moral asigna Echeverría a las canciones. “*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 interior de las naciones, y al mismo tiempo nos dan brillantes rasgos de su imaginación poética*”.

Echeverría postula luego que se siga el ejemplo de otras literaturas, las cuales enriquecen su patrimonio con estas joyas de la poesía popular. A la manera, sin duda, de Goethe o de Schiller, que trabajaban y pulían sus poesías de inspiración y forma popular con el mismo esmero con que trabajaban sus obras más ambiciosas. Por este camino desemboca Echeverría en conceptos de filosofía del arte, semejantes a los que formula en su ensayo *Forma y fondo de las obras de imaginación*: “*No se aquilata el mérito de una obra cualquiera artística —dice— por su forma o extensión o por pertenecer a tal o cual género, sino por la sustancia que contiene...*” Dos ideas encierra esta afirmación. Una de ellas se relaciona con la tan debatida cuestión de los géneros literarios. Echeverría no es explícito en este punto en su ya citado ensayo de estética (*Forma y fondo...*); sin embargo sugiere allí, y esto es típico de los románticos, la unidad esencial de las artes. Forma, extensión y género (lírico, épico o dramático figuran en su división), será cuestión de técnica, pero no serán para él elementos de evaluación. Es la sustancia, es el alma de la obra lo que vale, aunque importa también para el poeta “*la pulidez de labor y el designio artístico que envuelve*”.

La segunda idea que se desprende del pasaje citado de *Canciones* se relaciona con su concepción dualista del arte, que consiste en su fondo y su forma, en espíritu y materia, en alma y cuerpo. Esto será expresado con mayor abundancia por Echeverría en su ensayo de estética. “*La forma de toda obra de arte comprende la armazón o estructura orgánica, el*

método expositivo, el estilo (...) y el fondo son los pensamientos o la idea generatriz...".

En *Canciones* escribirá: "*Dos cosas hay que examinar en toda creación artística: una es la idea, la otra la forma que reviste aquel germen primitivo: la primera más es parto del ingenio, la segunda del arte*". En la verdadera obra de arte, ambas deberán complementarse y coexistir originales y perfectas.

El último párrafo de *Canciones* está destinado a dar una serie de principios sobre cómo debe ser el poema que ha de ser puesto luego en música y cómo habrá de ser la música para que destaque el valor del poema. Escrito este trabajo en los años de colaboración con Juan Pedro Esnaola, no hay duda que los consejos están fundamentados en la vivencia de la creación artística compartida. La canción destinada a ser acompañada con música deberá tener una musicalidad implícita, la cual provendrá del carácter de la cadencia, la rima, la estrofa, etc., que le acuerde el poeta. Pero, si formalmente debe tener todas las perfecciones que demanda la poesía lírica, el contenido debe ser rico de modo de suministrar abundante inspiración al músico. "*Si el verso nada dice, la música se reducirá a vanos sonidos; si al contrario aquél tiene sustancia y la melodía es insípida, ni cautivar el oído ni conmover podrá la canción*".

Hecha la defensa del valor moral de la poesía, Echeverría la coloca en el rango de "*las fuerzas activas que no sólo glorifican a los pueblos, sino también los ilustran, y grandes y generosas ideas los inspiran*".

La obra del pensamiento es una *fuerza activa* para Echeverría. O si se prefiere, *en* Echeverría. Tal vez entendiendo con superficialidad a Gutiérrez cuando dice en las notas biográficas del poeta: "Esta vida no es propiamente de acción, si por acción se entiende la parte que toma un ciudadano en las funciones públicas de su país", se ha insistido sobre la incapacidad de Echeverría para la acción. Para el poeta, ya se ve, una pequeña canción puede ser una fuerza activa, capaz de movilizar los engranajes de una civilización, según la oportunidad en que ella actúe.

Y no otra cosa fue Echeverría durante los veintiún años que van desde el 1830 en que regresa de Europa e inicia su vida de iluminado y el año 1851 en que muere en el destierro, inútil como todo emigrado, según él, para servir a su patria.

El 6 de abril de 1844, Esteban Echeverría escribe doloridas palabras a Melchor Pacheco y Obes. En esa época, el poeta lleva cerca de cuatro años de destierro, pues había abandonado el país en setiembre de 1840, rumbo a Uruguay. El autor de *La cautiva*, aislándose de la cruenta lucha contra Rosas, escribe el *Angel Caído*. No quiere hacer periodismo de combate (como sus amigos) y se defiende de quienes lo acusan. No quiere escribir, porque "¿es acaso época ésta de propagar principios ni doctrinas? No. Ud. lo confesará conmigo. Cuando se ara, no se siembra. Cuando la acción empieza, la voz de los apóstoles doctrinarios enmudece...". Y enseguida, Echeverría pasa revista a su *acción* y lo hace con la dureza del desterrado: "¿De qué cabeza salieron casi todas las ideas nuevas de

iniciativas, tanto en literatura como en política, que han fermentado a las jóvenes inteligencias argentinas desde el año treinta y uno en adelante? ¿Quién, cuando ellos se alistaban en la mazorca y daban su voto a las omnímodas fuerzas de Rosas, en el año treinta y cinco, protestó contra ellas enérgicamente? ¿Quién a mediados del treinta y ocho promovió y organizó una asociación de las jóvenes capacidades argentinas y levantó primero en el Plata la bandera revolucionaria de la Democracia, explicando y desentrañando su espíritu? ¿Quién, antes que yo, rehabilitó y proclamó las olvidadas tradiciones de la revolución de Mayo? ¿Quién trabajó el único programa de organización y renovación social que se haya concebido entre nosotros? Pregunte, amigo, ¿a nombre de qué creencias, multitud de jóvenes han buscado el martirio en los campos de batalla, o se han ido a mendigar el pan del extranjero...?"

Hay una sola respuesta para estos interrogantes. Para los que creen en las fuerzas activas del pensamiento, Echeverría fue la acción. Una acción a menudo caótica por la multitud de solicitudes que movían su espíritu, en un medio donde estaba casi todo por hacer. Un caos informe y fecundo, como dice Rojas, pero "el caos de un génesis" en la vida nacional.

Es cierto que cuando Esteban Echeverría llegó de Europa trayendo las ideas de Herder, que conoció en la traducción francesa de Edgard Quinet y todas las ideas del nacionalismo romántico alemán introducidas en Francia por Madame de Staël, ya se había hecho escuchar la rústica musa del campo argentino. Bartolomé Hidalgo había anunciado con sus trovas el primer amanecer y la guitarra del payador había acunado los ímpetus revolucionarios de la patria naciente. Pero Echeverría transformó ese despertar espontáneo de música y poesía en hecho cultural consciente de su propio valor y de su significación ética y estética. De ahí emana la situación de precursor que le asigno en la historia del pensamiento argentino en torno de la música.

Dra. POLA SUAREZ URTUBEY

NOTAS

¹ TORRES-RIOSECO, Arturo: *La gran literatura iberoamericana*, Bs. As., Emecé, 1951, p. 58.

² *Ibid.*, pp. 58-59.

³ GARCIA, Juan Agustín: *Ideas Sociales en la Argentina*. Citado por Alfredo L. PALACIOS en *Estevan Echeverría, albacea del pensamiento de mayo*, Bs. As., Claridad, 3ª ed., p. 179.

⁴ Carta publicada por Adolfo A. SALDIAS en *La evolución republicana* (Apéndice, p. 380). Citado por Alfredo L. PALACIOS, *Op cit.*, p. 179. Ahora bien, se discute el nombre del traductor. Para algunos, fue Mariano Moreno. Para López, fue Jovellanos, lo cual niega Groussac.

⁵ Fragmento citado por Carmelo M. BONET en *La crítica literaria*, Bs. As., Ed. Nova, 2ª ed., 1977, p. 32.

⁶ MARTINI, Fritz: *Historia de la literatura alemana*, Barcelona, Ed. Labor, traducción de la 10ª ed. alemana por Gabriel Ferrater, 1964, pp. 219-220.

⁷ Fragmento citado por MARTINI: *op. cit.*, p. 220.

⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁹ *Ibid.*, pp. 318-319.

¹⁰ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ed. Guadarrama, t. 2, 1962.

¹¹ INGENIEROS, José: *La evolución de las ideas argentinas* (Segunda parte, *La restauración*) en *Obras completas*, t. 5, Bs. As., Elmer, 1956, p. 29.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ PALACIOS, Alfredo L.: *Op. cit.*

¹⁴ ROJAS, Ricardo: *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Bs. As., Ed. Losada, 1948. La división propuesta por Rojas comprende: Los gauchescos; Los coloniales; Los proscriptos y Los modernos. Ha añadido algunos apéndices sobre figuras contemporáneas. La edición manejada para este trabajo está distribuido en 8 tomos, en el tercero de los cuales figura el estudio sobre Echeverría.

¹⁵ GARCIA MEROU: *Ensayo sobre Echeverría* con prólogo de Angel Acuña, Bs. As., Ed. Jackson, serie "Grandes escritores argentinos", 1947.

¹⁶ PALCOS, Alberto: *Echeverría y la democracia argentina*, Bs. As., 1947.

¹⁷ GUGLIELMINI, Homero M.: *Esteban Echeverría: instauración de un nacionalismo estético argentino*, Bs. As., Ministerio de Educación de la Nación, 1952.

¹⁸ Para una bibliografía de Echeverría se puede consultar: BECAR, Horacio Jorge: *Fuentes para el estudio de la literatura argentina*, Bs. As., Centro Editor de América Latina, serie Enciclopedia de la literatura argentina, Nº 1, 1968.

¹⁹ LANUZA, José Luis: *Echeverría y sus amigos*, Bs. As., Paidós, 1967.

²⁰ ECHEVERRÍA, Esteban: *Obras completas*, Bs. As., Ed. Casavalle, 5 vols., 1870-1874. Notas, explicaciones y datos biográficos de Juan María Gutiérrez. La *Vida de Echeverría* por Gutiérrez figura en el t. 5.

²¹ ROJAS, Ricardo: *Op. cit.*, t. 3, p. 187.

²² LANUZA, José Luis: *Op. cit.*, p. 17.

²³ GUTIERREZ, Juan María: *Vida...*, *op. cit.*

²⁴ MARMIER, Xavier: *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, tr., prólogo y notas de José Luis Busaniche, Montevideo, Arca, 1967. Este libro se formó con materiales de una obra más extensa, en tres volúmenes, publicada en Bruselas en 1851 con el título de *Lettres sur l'Amérique*. Su autor, Xavier Marmier, vivió de 1809 a 1892. Fue incansable viajero, literato erudito, traductor y divulgador de literaturas extranjeras. Fue profesor en la Universidad de Rennes, Administrador honorario de la Biblioteca Santa Genoveva de París, director de la *Revue Germanique*. En 1870, la Academia Francesa lo eligió para ocupar el sillón de Juan Bautista Pongerville. Después de haber recorrido países escandinavos, Rusia, Alemania y el Oriente, pasó a América en 1848. En 1850 estuvo en el Río de la Plata. Ha dejado apasionantes relatos sobre Juan Manuel de Rosas y tuvo vinculaciones con los proscriptos argentinos en Montevideo, entre ellos Esteban Echeverría, que habría de morir pocos meses después. La cita que se reproduce aparece, en la citada edición uruguaya que manejamos, en las pp. 120-121.

²⁵ GUTIERREZ, Juan María: *op. cit.*

²⁶ GESUALDO, Vicente: *Historia de la música en la Argentina*, Bs. As., Ed. Beta, t. 1, p. 421.

²⁷ INGENIEROS, José: *Op. cit.*, p. 33.

²⁸ ECHEVERRÍA, Esteban: *Páginas autobiográficas*, Selec., prólogo y notas de Natalio Klsnerman, Bs. As., EUDEBA, 1962, pp. 27-29.

²⁹ GUTIERREZ, Juan María: *Op. cit.*

³⁰ WILDE, José Antonio: *Buenos Aires desde 70 años atrás. 1810-1880*. Bs. As., EUDEBA, 1966, pp. 66-67.

³¹ ZAPIOLA, José: *Recuerdos de treinta años, 1810-1840*, Santiago de Chile, 1872. Citado por Vicente GESUALDO: *Op. cit.*, t. 1, p. 214.

³² Este libro fue traducido al castellano con el título de *Un inglés. Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, con prólogo de Alejo B. González Garaño, Bs. As., Ed. Argentinas Solar, 1942.

³³ Las referencias a música aparecen, en la edición castellana, en pp. 38-40, 45-46, 89-92, 152-153.

³⁴ LOPEZ, Vicente Fidel: *Cómo era Buenos Aires cien años atrás*, citado por PALACIOS: *Op. cit.*, p. 130.

³⁵ ECHEVERRÍA, Esteban: *Forma y fondo de las obras de imaginación*, en *Revista del Río de la Plata*, Bs. As., t. 5, pp. 363-370, 1873. Al año siguiente apareció en el t. 5 de *Obras completas*.

³⁶ ROJAS, Ricardo: *Op. cit.*, t. 3, p. 178.

³⁷ Echeverría escribe en tercera persona.

³⁸ WILDE, José Antonio: *Op. cit.*, cap. XVI, pp. 113-114.

³⁹ VEGA, Carlos: *El cielito de la independencia*, selección de Aurora de Pietro, prólogo de Olga Fernández Latour de Botas, versión musical de Pedro Sofía, Bs. As., Ed. Tres Américas, 1966.

⁴⁰ Sobre este autor y su escrito, véase cap. III de este mismo trabajo, pp. 140 y 55.

⁴¹ Sobre este recolector y sus trabajos véase *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1.

⁴² Ver en *Grove's Dictionary* ..., vol. 5, artículo sobre Thomas Moore.

⁴³ Ver en *Grove's Dictionary* ..., vol. 8, artículo sobre George Thomson.

⁴⁴ WILDE, José Antonio: *Op. cit.*, cap. XXXIV, pp. 197-198.

⁴⁵ GESUALDO, Vicente: *Op. cit.*, vol. 1, p. 421.

⁴⁶ WILDE, José Antonio, *Op. cit.*, Cap. XXXIV, pp. 198-200 - La colección (*El cancionero argentino / Colección de poesías adaptadas para el canto*, Buenos Ayres; *Imprenta de la Libertad, Calle de la Paz, Núm. 55, 1837*) sólo contiene la letra de las canciones, a veces el nombre del autor de ella y del de la música correspondiente, indicados en algunas ocasiones sólo con iniciales.

⁴⁷ GALLARDO, Guillermo: *Juan Pedro Esnaola, una estirpe musical*, Bs. As., Ed. Theoria, 1960.

⁴⁸ Sobre Juan Thompson ha escrito una monografía Ricardo PICCIRILLI intitulada *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*, Bs. As., Peuser, 1949. Hijo de Mariquita Sánchez de Thompson, nació en Buenos Aires el 23 de junio de 1809, siendo su padre el coronel Martín Thompson. En 1825 fue a estudiar a Europa. Tras seis años de ausencia inició en su ciudad natal estudios de Jurisprudencia. Egresó con el grado de doctor el 15 de mayo de 1834. Perteneció a la llamada Generación del 38. En materia filosófica, según documenta Piccirilli, abrazó el ideal romántico. Formó parte asimismo del Salón Literario de Marcos Sastre. "Actor desde la primera hora —escribe su biógrafo— tiene papel asignado en el drama", aunque, añade, "su acción no tiene brillo". Emigró a Montevideo y allí hizo periodismo anónimo, en 1839, en "El grito argentino", al lado de Alberdi, Alsina, Lamas, Cané (p.) y Domínguez. Después de Rosas, no quiso volver al país y vivió retirado, oscuramente, en España, aunque se carteaba con sus compañeros de ideas y de exilio. Respecto del artículo sobre *La poesía y la música entre nosotros* escribe Piccirilli: "Thompson con sagacidad penetrante capta el valor temático y la influencia renovadora en la obra poética y musical de los autores porteños. En el Buenos Aires horro de preocupaciones estéticas formula nuevamente la historia del arte a través de las edades, desde la época pagana hasta el cristianismo; saca a sus elegidos de la penumbra; les adereza propósitos innovadores; les predice perennidad en el cometido docente, en tanto que anota excelencias no advertidas por otros comentaristas extranjeros como en el caso de la *Elvira o la novia del Plata*" (pp. 85-86).

⁴⁹ La colección de *El Recopilador - Museo Americano* puede consultarse en la Biblioteca Nacional en la sección "Reservado" bajo el número 99 A - Los datos bibliográficos del volumen donde aparece el artículo de Thompson son los siguientes: *El Recopilador, Museo Americano, Tomo II, Cuaderno 2 - Historia, biografía, miscelánea, viajes, poesía, literatura. Agosto, septiembre, octubre 1836. Buenos Ayres, C. H. Bacle, Imprenta del comercio y litografía del Estado, Calle de la Catedral Nº 17, 1836-1837*. Refiriéndose a esta publicación, escribe lo siguiente Félix WEINBERG en su libro *El salón literario de 1837* (Bs. As., Ed. Hachette, 1958): "Durante 1835 un órgano periodístico porteño, *El Museo Americano*, comenzó a llamar la atención de los afilionados a la literatura. Este semanario presentaba materiales de disímil contenido y valor, acompañados de litografías de C. H. Bacle, su editor. Gutiérrez colaboró allí con algún artículo original. El periódico, al año siguiente, 1836, cambió de denominación y lo que es más importante de orientación. Así, pues, *El Recopilador*, cuyo redactor principal fue Gutiérrez, se convirtió en un vehículo cultural de primer orden. En sus números se dio preferencia a artículos de escritores del país y a temas nacionales (...). Allí aparecieron varias poesías y canciones de Echeverría (...). Y en una nota de la redacción, Gutiérrez manifiesta que *El Recopilador* se propone "alentar las

bellas artes de nuestra sociedad naciente, porque las artes abren el camino a las ciencias: primero alcanzaremos el sentimiento de lo bello y luego el de lo bueno y útil”.

⁵⁰ GALLARDO, Guillermo: *Op. cit.*, p. 102.

⁵¹ GESUALDO, Vicente: *Op. cit.*, vol. 1, p. 453.

⁵² CALZADILLA, Santiago: *Noticia bigráfica en su Album de Valses, Minuetes, Contradanzas, Cuadrillas, etc., compuestos por D. Juan Pedro Esnaola y editado por su discípulo y amigo D. . . 1er. cuaderno. Buenos Aires, 1892. Ediciones Medina, Florida 119.* La referencia pertenece a Guillermo GALLARDI, *Op. cit.*, quien aclara que el álbum se conserva en su archivo familiar.

⁵³ WILLIAMS, Alberto: *La música del Himno Nacional Argentino*, Bs. As. Gurina y Cia. Ed., 1938, p. 20 y ss., en *Antología de compositores argentinos*, Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes, 1941 y en *Estética musical y conciertos sinfónicos*, publicado en *La Biblioteca*, Bs. As., año II, vol. 3, 1897, pp. 263-266.

⁵⁴ GUGLIELMINI, Homero M.: *Op. cit.*

⁵⁵ *El Iniciador* “Periódico de todo y para todos”, aparecido por primera vez en Montevideo el 15 de abril de 1838, tuvo entre sus fundadores y redactores al uruguayo Andrés Lamas y al doctor Miguel Cané (p.). También colaboraban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez. *El Iniciador* estaba llamado a ser una definida tribuna de difusión doctrinaria de la nueva generación. Desde el 26 de abril, o sea, cinco días después del cierre de *La Moda* de Buenos Aires, se admitían suscripciones en una librería porteña para *El Iniciador*. Este periódico, asimismo, el 1º de enero de 1839, publicó por vez primera el *Dogma Socialista de Mayo* de Echeverría, cuyo original había cruzado el río en manos de Alberdi.