



UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Mons. GUILLERMO BLANCO

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
MUSICALES

Decano: Mtro. ROBERTO CAAMAÑO

INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
CARLOS VEGA

Directora: Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca



40110000020114

HUMBERTO 1 656

(1103) BUENOS AIRES

REPUBLICA ARGENTINA

Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Nº 5 - 1982

Directora: Lic. Carmen García Muñoz

Consejo de redacción:

Dra. Pola Suárez Urtubey

Lic. Néstor Ramón Ceñal

LA MUSICOGRAFIA ARGENTINA EN LA PROSCRIPCION. UN DOCUMENTO EN EL BUENOS AIRES ROSISTA - <i>Dra. Pola Suárez Urtubey</i>	7
UN CASO DE FOLKLORE URBANO: LAS COMPARSAS SALTEÑAS <i>Lic. Rubén Pérez Bugallo</i>	31
EL ORGANO EN LA ARGENTINA - Epoca colonial y siglo XIX <i>Prof. Adriana Fontana</i>	49
EL BUQUE FANTASMA DE RICHARD WAGNER - GENESIS LITERARIA E INTERPRETACION - <i>Prof. Dolores de Durañona y Vedia</i>	51
ARTE Y PENSAMIENTO ACTUAL - <i>Lic. Luis J. Aduriz</i>	61
UNA APROXIMACION AL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR URBANA <i>Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli y Ricardo Salton</i>	69

LA MUSICOGRAFIA ARGENTINA EN LA PROSCRIPCION. UN DOCUMENTO EN EL BUENOS AIRES ROSISTA*

Dra. Pola Suárez Urtubey

La mayor parte de la literatura argentina del siglo pasado —lo señala Juan Carlos Ghiano¹— fue escrita por políticos y sin preocupaciones artísticas excluyentes. “Desde los días de mayo— señala el mismo autor— hasta que se completó la Organización, las obras aparecieron como consecuencia de las funciones patrióticas de sus autores”.

En nuestra historia del pensamiento argentino en torno de la música, se advierte tal fenómeno, de manera general, sólo hasta Caseros. Para Echeverría, las canciones populares son reflejo del alma de una nación; por tanto un proyecto de recolección era imprescindible dentro de un ideario nacional homogéneo, total, destinado a crear un verdadero espíritu argentino, una comunidad moral dentro de la solidaridad nacional².

Para Sarmiento, ya lo veremos, la música es un arma poderosa de civilización y con incalculables posibilidades para un mejoramiento ético de la sociedad. Toda la obra de Sarmiento es reflejo de su pasión civilizadora y en esa urgencia por hacer no se detuvo ni siquiera ante una disciplina para la cual no se había preparado. Escribió sobre enseñanza musical, hizo descripción de instrumentos, defendió ardorosamente los derechos de la ópera como género teatral, documentó a su manera sobre la música campesina. Pero nunca gratuitamente, por delectación estética, sino en función de un pensamiento social y político vertebrador.

Es menos marcada esa tendencia en

Juan Bautista Alberdi, aunque existe. Tuvo con aquéllos una aspiración civilizadora común y sus escritos están siempre comprometidos con el futuro político del país. Con todo, sus conocimientos musicales lo alejan un tanto de esa orientación excluyente en sus dos opúsculos sobre música, desde el momento que hay una preocupación estética que libera en parte sus escritos musicales de aquella funcionalidad determinante.³

En Miguel Cané (padre), cuya actividad musicográfica transcurre en su mayor parte en Montevideo, la situación es análoga a la de Alberdi. Apasionado defensor de la libertad, furibundo opositor de la tiranía rosista, amaba la belleza en todas sus manifestaciones. Esa sensibilidad para lo artístico, especialmente para lo musical, tiñen menos sus escritos de color político, aunque hay siempre un trasfondo ideológico políti-

1 Ghiano, Juan Carlos: *La novela y Ensayos políticos en la literatura argentina*, en *Historia Argentina* dirigida por Roberto Levi Illi er, Bs.As., Ed. Plaza & Janés, T. V, pp. 3987-3988, 1969.

2 Pola Suárez Urtubey: *La aurora de la musicografía argentina*, en *Revista Nacional de Cultura*, Bs.As. Ministerio de Cultura y Educación, Publicación de Humanidades, Artes y Ciencias de la Secretaría de Estado de Cultura, Año I, Nº 2, pp. 61-90, 1979. Ver capítulos: *Esteban Echeverría como precursor de la ciencia del folklore en el país y Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales*.

3 *Ibid.* Ver capítulos *Juan Bautista Alberdi, teoría y praxis de la música, Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano...* y *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, incluidos en la citada publicación.

Este capítulo forma parte de un trabajo mayor (inédito) titulado *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*.

co-social en todo cuanto escribe ese periodista combativo o incendiario. Es que hay dos constantes que homologan a Echeverría con Alberdi, Sarmiento y Cané y ellas se llaman Rosas y exilio.

Una sola excepción hallamos en la musicografía argentina durante la época de la tiranía. En Fernando Cruz Cordeiro, que escribe en 1844, en pleno dominio rosista, no se advierte la menor preocupación extra artística. El **Discurso sobre música** es una obra apolítica. Es la expresión de un esteta, de un hombre con profundas inquietudes filosóficas y musicales, que ha dejado en el tintero toda la trágica escenografía de la dictadura para meditar, serena y olímpicamente, sobre la excelencia origen y efectos de la música.

A los aportes musicográficos de los proscritos Miguel Cané (p) y Domingo Faustino Sarmiento y al **Discurso...** del abogado y guitarrista Cruz Cordeiro, está dedicado este trabajo.

Miguel Cané (padre), paradigma romántico

La amistad de Cané con Alberdi duró toda la vida, desde el día aquél en que —Rousseau y su "Nueva Eloísa" mediante— se encontraron, se descubrieron, en el Colegio de Ciencias Morales. Al clausurarse el colegio en 1830, Alberdi no supo qué rumbo tomar; su amigo vivía con sus abuelos, el Dr. Mariano Andrade y doña Bernabela Farías, "Las dos almas más honestas, más nobles, más benéficas que he conocido en mi vida", al decir de Alberdi.

Jorge M. Mayer⁴ afirma que Miguel Cané con Alberdi y Andrés Somellera ocupaban un cuarto bajo, "cuarto de estudiantes, ávidos de romance, de música y de ideas". Manuel Mujica Láinez, en la admirable monografía que dedica a Cané padre, transcribe una carta de Cané hijo al doctor David Peña, quien le había pedido que le contara algunos detalles relativos al afectuoso vínculo que hubo entre Alberdi y su padre. En respuesta, el autor de *Juvenilia* le describió en una carta el "cuartito bajo, entrando a la derecha (desaparecido hoy por ensanche del edificio vecino) y que yo mismo he habitado en mi infan-

cia", donde "vivieron juntos Alberdi y mi padre en los deliciosos años de la adolescencia. ¿Puede Ud. imaginarse —le dice a Peña— las trasnochadas de aquellos muchachos de dieciséis o dieciocho años, criados en la enérgica atmósfera de la revolución, abriendo los ojos y el alma, como la patria misma, a las primeras ráfagas de la civilización europea, llenos de fe en el porvenir y creyendo aún que las ideas eran capaces por sí solas y por la fuerza de su bondad, de salvar al país? Alberdi era más callado, tímido y medido que mi padre, en quien el carácter abierto y franco, la imaginación vigorosa y emprendedora, eran el impulso determinante. Sin duda ese contraste trajo la estrecha vinculación; tan estrecha, que entre las obras de Alberdi figuraron, entre los trabajos juveniles, bien entendido, muchas que pertenecen a mi padre"⁵

Pues bien, así como "el gusto de Juan Bautista por la música creció en aquel ambiente"⁶, no es difícil sospechar que las aficiones de Miguel Cané por la música se consolidan en la fraterna amistad con Alberdi. Luego siguieron juntos en la universidad. En diciembre de 1833, es decir, cuando Alberdi había publicado ya sus dos opúsculos sobre música (ver nuestro trabajo que se indica en nota 3), ambos rindieron examen de segundo año de Jurisprudencia con la calificación de Bueno. Eran los años bullentes en que se preparaba la generación de 1837. Tiempos de leer y leer, como dice Mujica Láinez. Leer a Hugo, a Michelet, a Goethe y a Foscolo, al socialista Saint-Simon o a la "papisá" del Romanticismo, Madame de Staël.

Miguel Cané era un arrebatado. "Tenía —narra su hijo— un corte intelectual italiano, apasionado, vehemente, irascible, capaz de todos los arrebatos imaginables". Y Juan María Gutiérrez, que lo conoció, claro está mucho más que el propio hijo (el autor de *Juvenilia* tenía

4 Mayer, Jorge M.: *Alberdi y su tiempo*, Bs.As. Eudeba, 1963.

5 En Mujica Láinez, Manuel: *Miguel Cané (padre). Un romántico porteño*, Bs.As., Cepi, p. 30, 1942. Mujica Láinez transcribe esta carta del original que pertenece al archivo del doctor Miguel Cané.

6 Mayer, Jorge M.: *op. cit.*, p. 83.

doce años cuando murió su padre) dirá de él en una carta a Alberdi: "Es el San Bernardo de la cruzada, es más valiente que un león"⁷.

De la generación del 37 Cané fue de los primeros en partir. En efecto, el 10 de mayo de 1835, el día que se recibe de doctor en leyes, emprende el largo camino del exilio. "Salí de Buenos Aires —se lee en el manuscrito autobiográfico— porque me pesaba sobre el alma la atmósfera política que la influencia de Rosas había formado en mi patria— el 10 de mayo de 1835 recibí el grado de doctor en leyes, a las tres de la tarde concluyó la función universitaria, y cuando mi pobre familia se preparaba a festejar este penúltimo paso de mi carrera, yo resolví embarcarme para Montevideo y lo hice dos horas después. Así, pues, yo puedo decir que no he tenido en mi país sino las primeras impresiones y que donde he venido a conocer la vida positiva, esta vida de contrastes, de afecciones, de mentiras y aún de crímenes es en la tierra del destierro, donde tanto se aprende, donde tanto se sufre".

En 1836 ya encontramos a Cané participando de la vida musical en Montevideo. El 25 de mayo de ese año se sabe que asistió al teatro para escuchar *La italiana en Argel* de Rossini, a la que precedió el Himno Nacional Argentino cantado por la Piacentini con todo el elenco de la ópera. "Parecía —escribe Cané a Alberdi, carta sin fecha, Biblioteca Furt, citada por Mayer, p. 130— la misma Libertad descendida del cielo para consolar al infeliz, que gime bajo la esclavitud".

En 1837, Cané vive su borrascoso romance con Luciana Himonet, la que será su primera mujer, mientras derrochaba pasión en las imprentas o se sumergía en "la insoportable prosa de eso que los profanos llaman asuntos judiciales y que yo llamaría asuntos infernales"⁸. En efecto, Cané trabajaba en el estudio jurídico de su cuñado, don Florencio Varela, el abogado de más crédito de Montevideo, exiliado en la vecina orilla desde 1829.

Pues bien, tan intensa actividad sentimental y laboriosidad jurídica y periodística de combate, no le impidieron redactar en ese año 1837 el *Ramillete*

Musical de las Damas Orientales, según informa Antonio Zinny en su *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay, 1807-1852* (Bs. As., C. Casavalle Ed., 1883). En este importantísimo trabajo bibliográfico, imprescindible para conocer la actividad de los intelectuales emigrados a Montevideo en los años de Rosas⁹ se lee textualmente lo siguiente (pp. 386-387): "*Ramillete Musical de las Damas Orientales*" 1837 - en 4º. Era periódico semanal, cuyo primer número apareció el 28 de agosto y registra composiciones líricas, noticias y artículos en consonancia con el título. Las composiciones líricas eran dirigidas a la Litografía de Gienlis, redactadas por el doctor Miguel Cané y la música pertenecía al profesor don Roque Rivero (negro). Sólo conocemos el Nº 1.

Hasta aquí Zinny. En afirmación de Lauro Ayestarán¹⁰ se trata de "un hecho insólito en la historia de la música en el Uruguay" pues, con posterioridad, hasta la década del 80, no hubo en el país "otro intento de organizar y mantener una revista exclusivamente musical, fuera de este lejano esfuerzo del "Ramillete" de 1837". Añade el musicólogo uruguayo que el año 1837 fue realmente fecundo en la historia de las publicaciones musicales en su país. En él se tiraron las primeras partituras grabadas en el Uruguay, por el litógrafo

7 En carta escrita por Gutiérrez a Alberdi el 28 de diciembre de 1838 y publicada en los *Escritos póstumos*, de Alberdi, tomo XIII, p. 20.

8 De Miguel Cané: *Agustina Rosas*, 1850, original en el archivo del doctor Miguel Cané. Lo transcribe Mujica Láinez, *op. cit.*, p. 46.

9 No es fácil consultar este importantísimo trabajo de nuestro bibliófilo, imprescindible, pese a sus errores, para conocer la actividad de los intelectuales emigrados a Montevideo en los años de Rosas. La Biblioteca de la Universidad de La Plata se ha beneficiado con las pertenencias de Zinny, de modo que es allí donde hemos podido interiorizarnos de su *Historia de la prensa periódica*. . . , que se registra con el número Farini 3462.

10 Ayestarán, Lauro: *La música en el Uruguay*, T. I (y único), Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, p. 764, 1953.

belga José Gielis (y no Gienlis como dice en el primer número del "Ramillete" y repite Zinny), llegado a Montevideo en esa década.

También en 1837 se publica la colección de Antonio Sáenz **La Guirnalda musical dedicada a las bellas americanas** que contiene piezas "de canto, bayle y piano". Ese año, por último, ve salir a luz la primera revista musical montevideana, redactada por nuestro Miguel Cané.

Así como Zinny, conocemos hoy tan sólo el primer número de esta revista, precisamente el ejemplar que perteneció al propio bibliófilo y actualmente en la Biblioteca de la Universidad de La Plata, Argentina (Armario 5, Diario 36). El artículo de fondo del **Ramillete** se atribuye, como todos los textos de la revista, a Miguel Cané y encierra, bajo el título de Bellini una vibrante defensa del arte de este compositor. Se indica que el mismo continuará y no lleva firma ni iniciales.

A dos años apenas de la muerte de Bellini (París, setiembre de 1835), Cané ofrece una certera ubicación del músico como representante de ese Romanticismo del que en tanta medida participa este exiliado. "Para los que no encuentran en la música —escribe— sino sonidos más o menos agradables al oído, Bellini podrá ser cuando más un autor de melodías: pero el que sigue los pasos del arte y refiere la marcha parcial de uno a la de todos los progresos humanos, no hallará sino que Bellini ha llenado la misión que como artista le señalaron las necesidades de su época. Sucesor de un gran genio, y a quien el arte le debe la libertad e independencia de que hoy goza [se refiere a Rossini], el joven artista vino a completar el desarrollo principiado por Rossini, y a fijar el carácter de la música contemporánea".

Deteniéndose en Rossini lo vemos afirmar que con su Barbero "abrió las puertas del porvenir y ensanchó el campo del arte. Sus cantos populares y revolucionarios, sus licencias inauditas y profanas, al paso que le atraían la áspera crítica de los eruditos, llenaban de entusiasmo el corazón de la multitud..." Pero ese "arte del porvenir", el

arte romántico, no fue completado, escribe Cané, por Rossini, sino por "el malogrado autor de la Norma".

Y enseguida, apunta el discípulo espiritual de Sainte-Beuve, a quien leían los jóvenes porteños desde comienzos de la década del 30. Recuérdese que ya en 1828 el creador de la llamada "crítica biográfica" sostiene que es preciso escudriñar la vida de los artistas creadores; seguirlos en su intimidad, en sus costumbres domésticas, en sus hábitos cotidianos, en su existencia real. "Puedo gustar una obra —dirá Sainte-Beuve—, pero me es difícil juzgarla independientemente del conocimiento del hombre que la hizo". Y Cané, refiriéndose a Bellini: "Desde sus primeros años y durante todo su aprendizaje [en el Conservatorio de Nápoles], Bellini demostró un carácter melancólico. Sus jóvenes y alegres condiscípulos atribuían semejante conducta a un sentimiento indigno de aquella alma pura y delicada: con frecuencia, se suele confundir el noble y elevado deseo de gloria que atormenta y entristece al hombre digno de ella, con otro que no es peculiar sino a las almas chicas y despreciables. Las ideas de Bellini no han podido ser sino puras y sencillas como lo son sus cantos: el que hace hablar a la apasionada Adalgisa aquel lenguaje angelical que arrebató no ha podido tener un alma orgullosa, y un sentimiento que no esté en armonía con su talento celestial. Bellini es todo corazón y sus sentimientos son como los rayos de un Sol puro que no ofende..."

Y por si toda esta exaltación fuera poco, dice aún Cané: "El Pirata aseguró su porvenir: en él resuenan aquellos cantos apasionados y melancólicos que son la expresión de una sensibilidad inocente y conmovida: el músico expresa en cada nota un afecto: en el todo de la obra se descubre un ser apasionado que se queja, que entenece; y que no puede dejar de conmover al que la escucha".

He aquí de cuerpo entero al discípulo de Sainte-Beuve, aunque todavía manejando rústicamente el método histórico. De la obra al autor, al que intuye apasionado, tierno, conmovedor.

Un año después, el 1º de agosto de 1838, vuelve Cané sobre el tema, ahora

más explícito en su título: **Bellini a la faz de Rossini**. Son estos, y hasta 1847, los años decisivos de su actividad como periodista combativo. Este Cané de veinticinco años, corriendo por las calles de Montevideo de un amor a otro, "llevaba —escribe Mujica Láinez— los bolsillos de la levita atestados de corregidas pruebas de galeras y la cabeza ardiendo con las ideas que derramaría en los diarios. Dijérase que el olor agrio y estimulante de las tintas de la imprenta— tan estimulante que a menudo obra sobre los espíritus como una maravillosa droga - creó la atmósfera de exaltación en la cual se agitaron los unitarios".

El 15 de abril de 1838, Miguel Cané y Andrés Lamas fundaron **El Iniciador**, periódico que marca sin duda el momento intelectualmente más brillante de la literatura periodística argentina en los años de la proscripción. Y veamos si no. Al lado de Cané y del uruguayo Lamas, los colaboradores: Félix Frías, Juan María Gutiérrez, Florencio y Juan Cruz Varela, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Carlos Tejedor, Miguel de Irigoyen, Luis Méndez y Rafael J. Corvalán.

Cané rebalsa de júbilo en esos momentos. La intelectualidad rioplatense florece en torno de él, bajo el calor ardiente del odio a Rosas. Y no hay tema que se le escape. Escribe sobre Manzoni, sobre Bellini, sobre Mahoma o Byron. Sobre música, sobre letras o crítica. Y también sobre la urgencia de dar al pueblo una educación, porque "instruir al pueblo es la misión del verdadero demócrata". Al escribir José Enrique Rodó sobre esta impetuosa generación reunida en torno de **El Iniciador**¹¹, se detiene en el "sentimiento de belleza" que exhalan los juicios de Cané, sensibilidad que en su opinión "no es fácil de encontrar en una literatura de periodistas y tribunos".

Es bien conocida la pasión de Miguel Cané por Italia, la Italia de los artistas y de los políticos. "Amaba la Italia —escribe el hijo¹²— como un proscrito. Sabía de memoria cantos enteros de Dante, Tasso, Ariosto, y los sonetos de Petrarca adquirían una dulce y melancólica expresión al pasar por sus labios (...)" Se ha observado asimismo que

en la obra orgánica o fragmentaria de Cané preside siempre el culto desinteresado de la belleza.

Su artículo de **El Iniciador**, **Bellini a la faz de Rossini**, lleva el mismo título de la nota publicada por Juan Bautista Alberdi cinco meses antes (3 de marzo de 1838) en **La Moda** de Buenos Aires, y está llamado, no quedan dudas, a polemizar con su gran amigo de la adolescencia. El trabajo de Cané en el periódico de Montevideo (1º de agosto) lleva las iniciales **F.B.L.**, lo cual podría considerarse un serio obstáculo para atribuir a Cané la autoría del mismo. Por otra parte Antonio Zinny, en su ya citada **Historia...** informa que Andrés Lamas escribía en **El Iniciador** con las iniciales **C.M.** y el doctor Miguel Cané con la letra **E.**

Ante todo hay algo de cierto en el documento de Zinny, y es que casi todos los artículos de **El Iniciador** están signados con iniciales arbitrarias, como precaución contra las persecuciones políticas de que eran objeto los proscritos. En cambio hay inexactitud cuando Zinny adjudica de manera terminante las iniciales **C.M.** a Andrés Lamas y la **E.** a Cané. Por otra parte no es el único error de este esforzado bibliófilo. En el detalle de **El Iniciador** afirma que dicho periódico comenzó a aparecer el 15 de octubre de 1838, cuando en verdad apareció el 15 de abril. Lo que ocurre es que la colección aparece dividida en dos tomos, el 1º de 12 números y el 2º de 4, con lo cual se totalizan los 16 números que llegó a sumar **El Iniciador**. Lo que comienza el 15 de octubre es el segundo tomo. De ahí puede surgir la falla en el dato consignado por Zinny.

En cuanto a la autoría de los artículos, hay pruebas contundentes, por fortuna. El ejemplar que reproduce en forma facsimilar la Academia de la Historia con estudio preliminar de Mariano de Vedia y Mitre (Bs. As., 1941) pertenece a la Biblioteca Nacional y lleva anotaciones al pie de cada artículo donde se establece el respectivo nombre del

11 Rodó, José Enrique: *Juan María Gutiérrez y su época*, en *El mirador de Próspero*, 1913. Citado por Mujica Láinez, *op. cit.*, p. 69.

12 Cané, Miguel (h): *Mi padre*, en *La Nación*, Bs.As., 6 de setiembre de 1903.

autor. Afirma de Vedia y Mitre que se creyó corrientemente que las anotaciones que consignan los nombres de los autores de los artículos pertenecían al general Mitre. Sin embargo, un simple cotejo detenido de la letra del autor de las anotaciones en la colección de la Biblioteca Nacional demostró que esa creencia es errónea. El autor de las anotaciones es Miguel Cané (p). Así lo demuestra el prologuista (pp. 45/46) al ofrecer asimismo la reproducción facsimilar de un manuscrito de Cané padre, para demostrar que la letra es exactamente la misma que aparece en la colección de la Biblioteca Nacional.

Las publicaciones de Andrés Lamas aparecen algunas veces suscriptas con las iniciales C.M. que son las de su colega Miguel Cané invertidas, según se desprende del citado ejemplar. Sin embargo, del mismo se desprende asimismo que también Cané las usaba. Es lo que ocurre con la Colección de composiciones musicales dedicadas al 25 de Mayo que aparece en la edición del 1º de junio de 1838.

Así sabemos de puño y letra de Cané que Bellini a la faz de Rossini que lleva las iniciales F.B.L. le pertenece. Por otra parte, hay apreciaciones muy semejantes entre el artículo del Ramillete y éste de El Iniciador, e incluso frases casi idénticas.

Es necesario cotejar los dos textos aparecidos bajo el mismo título, el de Alberdi y el de Cané, para advertir cómo rebate este último las desafortunadas apreciaciones de aquél. "La aparición de Blanca y Fernando en el teatro de Nápoles —escribe Cané— anunciaba que el vacío que había dejado Rossini se había llenado y que un genio joven y portentoso dominaba el arte, enfin anunciaba a Bellini. Y mas adelante: "Fecunda en las poderosas armonías de la naturaleza italiana, una gracia profunda, una serena y majestuosa gravedad domina a ella. Es tipo de Bellini, original, originalísimo: no presupone antecesor; es una melancolía que, notaba una vez como la expresión característica del genio del maestro, corre, se dilata, y lo penetra todo porque es ardiente como la cabeza de Bellini"

Y aquí el enfrentamiento con Alberdi: "Decir pues que Bellini murió cuando había llenado su misión, es blasfe-

mar y negar la inagotabilidad del genio. Fuerte por sí mismo, tan original como Rossini, fue el inventor de una nueva escuela, escuela que aún vive y vivirá mientras otros sucesos y otros genios no recorran el velo a los misterios que aún existen desconocidos en el mundo de la armonía". En

En El Iniciador del 1º de junio de 1838 se localiza otro escrito de Miguel Cané mediante el cual anuncia a sus lectores la aparición de un grupo de composiciones dedicadas por el músico argentino, también exiliado en Uruguay, Roque Rivero, al 25 de mayo. Naturalmente, Cané se excita. Ha perdido la serenidad de juicio que revela su enfoque belliniano. El recuerdo de la patria prohibida le arranca palabras que quedan: "Vivificar el alma con los recuerdos del más bello día que amaneció hasta hoy para nosotros, despertar en nuestros pechos amortiguados por tantas desgracias las obligaciones que entonces nos propusimos, es un verdadero servicio (. . .) El artista atravesando esa atmósfera de indiferencia, de muerte que nos ahoga, ha venido a ofrecer una flor pura al sol santo, querido de todos los que aman la libertad". No es necesario seguir. La temática le obnubila el juicio. Con posterioridad a los años de El Iniciador, Cané ejercerá la crítica musical en El comercio del Plata de Montevideo, fundado por Florencio Varela y más tarde dirigido por él mismo; y desde el 1º de octubre de 1859, en El comercio del Plata de Buenos Aires, fundado por Cané junto con Nicolás Avellaneda en recuerdo del de Montevideo y como homenaje a su entrañable amigo —cuñado además— Florencio Varela.

Refiriéndose a la actividad de Miguel Cané durante los años 1859 y 1860 en la última publicación citada, Mujica Láinez (pp. 154-155) escribe que "es curioso ver, en el Comercio del Plata, cómo alternan sus artículos [los de Miguel Cané padre] sobre esos dos temas tan dispares: la política, con todas sus asperezas, y el bel canto, con todas sus exquisiteces. Cané deja la pluma con la cual comentara tal o cual meandro de los proyectos de Urquiza, y corre a oír a Cavalli, el que saca de su trompa de metal tan inverosímiles armonías que

vale un Paganini, o a escuchar, acariciando con las manos nerviosas la felpa del palco, a la prima donna recién venida". Y justamente a esa época evoca Miguel Cané hijo cuando en las melancólicas páginas de su retrato *Mi padre* recuerda que en su mesa familiar, sea en Montevideo o en Buenos Aires, se sentaban los "Tamberlick y Mirate y la Grisi, la Pretty, la Grua, la Lorini, Mlle. Lagrange, aquella pléyade que hacía conocer a estos pueblos las obras de los cuatro grandes maestros italianos".

En efecto, al revisar la colección de *El comercio del Plata*, en su etapa bonaerense, sorprende la cantidad impresionante de trabajo diario realizado por Cané. Su firma o sus iniciales aparecen hasta 4 ó 5 veces por día al pie de extensísimos artículos de política, de costumbres, de crítica literaria o musical. Otras veces, cuando escribe sobre música, se oculta tras alguno de esos seudónimos comunes en la época, como cuando el 3 de diciembre de 1859 enjuicia las programaciones del Colón como *Un aficionado al teatro*.

Una última aclaración debe hacerse en torno de la actividad musicográfica de Miguel Cané (padre). El 6 de junio de 1850 y poco antes de emprender nuevo viaje a Italia (otra vez sólo pues su segunda mujer acababa de darle su hija Justa), Cané se embarca para Buenos Aires para saludar a su madre. Magariños Cervantes, a quien se debe la biografía de Cané incluida como prólogo a la edición de "Esther", en 1858, cuenta que el exiliado permanece, afrontando los peligros de la persecución rosista, tres meses en su país natal, en cuyo lapso escribió sus impresiones porteñas. Así surge, dice Magariños, su serie titulada *Paseo a Buenos Aires en 1850*, de la cual han visto la luz dos capítulos: *Buenos Aires y la ópera italiana* y *Buenos Aires y sus alrededores*.

Naturalmente, el tema del primer capítulo llamó nuestra atención, sobre todo cuando Ricardo Rojas escribe que al volver Cané a Buenos Aires se preocupó por temas ajenos a la política. Y pone como ejemplo *Buenos Aires y la ópera italiana*, título que toma de Magariños Cervantes.

Imposible resultó localizar el lugar donde dicho artículo había sido publi-

cado, lo cual nos llevó, por el momento al menos, a aceptar la explicación de Manuel Mujica Láinez en su ya citado *Miguel Cané, padre. Un romántico porteño*. Según este autor, se trata de los dos artículos divididos en cuatro partes y publicados en *El Comercio del Plata* de Montevideo de los días 15, 16, 18 y 20 de julio de 1850.

Pues bien, esos artículos se titulan *Palermo y la Opera* y *El día siguiente de Palermo y la Opera*. "Todo induce a creerlo —dice Mujica Láinez, p. 97—: la circunstancia de su aparición poco después de haber vuelto Cané a la ciudad de sus mayores, donde lógicamente llamarían la atención despierta de un ausente de 15 años los hechos singulares que allí narra; la similitud de la designación (*Palermo y la Opera: Buenos Aires y la Opera italiana*), con los títulos que Magariños Cervantes cita ocho años después - probablemente por indicación del mismo Cané, quien no recordaría los nombres exactos sino su sentido; finalmente, el estilo del escritor. . ."

Pues bien, de ser cierta la hipótesis de que *Buenos Aires y la ópera italiana* citada por Magariños Cervantes es el título errado de *Palermo y la Opera* publicado por *El comercio del Plata*, dicho trabajo, pese a su título, no tiene ninguna vinculación con la actividad musicográfica o crítica de Cané. Irónicamente refiere las experiencias de un imaginario turista extranjero, un gringo que tras visitar Palermo, "palacio y morada de su excelencia" termina por la noche su recorrida ciudadana en la ópera, donde deben representar la Norma de Bellini. Mas cuál será su extrañeza cuando, no bien se levanta el telón, resuenan por todos lados los vivas al Gobernador y los mueras a los unitarios, "antes que la inspiración de Bellini; o cuando el asombrado turista descubre que en el escenario los druidas galos lucen sobre la túnica el encarnado cintillo federal.

Se trata de un alarde de humorismo, tan habituales en este escritor, pero que, como se ve, tiene bajo su título una neta intención de sátira política.

Al margen de las críticas musicales, cuyo análisis queda para un trabajo posterior dedicado exclusivamente a la crítica musical en el Buenos Aires del siglo XIX, Miguel Cané padre ingresa

por tanto en nuestra historia de la musicografía por sus escritos de los primeros años del exilio, allá por los años 1837 y 1838 cuando se apasiona, desde las columnas del **Ramillote musical**. . . o de **El Iniciador**, en la defensa de Vincenzo Bellini, paradigma para él del artista romántico.

Eticidad de la música en el ideario de Sarmiento

Si hay un espectáculo realmente triste para la historia nacional, es el de las luchas y disidencias entre Alberdi y Sarmiento. El distanciamiento, la antipatía, los ha llevado al terreno de la ofuscación y del insulto. En el fondo, hay una sola explicación, y es que la envidia les hizo una mala jugada. Siendo los dos figuras próceres, ninguno perdonó al otro su eminencia. En tal sentido, la lectura de **Las ciento y una**¹³ (escritos de Sarmiento contra Alberdi) y de las **Cartas quillotanas**¹⁴ (escritas por Alberdi en la ciudad chilena de Quillota, contra Sarmiento), dan la medida de ese espectáculo.

En el caso de Alberdi resulta menos explicable el cariz insultante, dado su carácter. No puede sorprender el hecho de haber impugnado las bases de la dicotomía sarmientina (civilización o barbarie) o que lo hubiera enfrentado en un problema tan apasionante como fue el de la capitalización de Buenos Aires, efectivizado tras polémicas que comprometieron al país entero, en 1880. Lo que sorprende en cambio es la animosidad personal; la pérdida del equilibrio; la insolencia de los epítetos alberdianos. "Educacionista sin educación. . ." le dirá; "Sabio que no ha puesto el pie en una escuela, ni oído a un profesor, ni dado un examen, ni ganado un diploma universitario. . ." Y muchas otras cosas, además de "bárbaro letrado" y hasta "medianía incontestable".

Más fácil de entender es el odio sarmientino contra el autor de las **Bases**. Para Sarmiento, la polémica fue su alimento vital. "¡Viva la polémica!" escribe en uno de los artículos periodísticos que escribe en Chile; y en la Introducción de los **Recuerdos de Provincia** se recordará a sí mismo "cayendo como un tigre en una polémica".

Dardo Cúneo, en un apasionante paralelo trazado entre Sarmiento y Unamuno¹⁵, señala que Sarmiento necesitaba la presencia del enemigo para realizarse, para completar con ella la propia presencia. Sin el otro a quien acosar —llámese Rosas, Facundo, Bello o Alberdi— hubiera sido un Sarmiento de parciales connotaciones. Ya Unamuno, que sintió como pocos españoles la fuerza del genio de Sarmiento, había anticipado esta teoría.

Sin embargo, las diferencias entre el autor de **Facundo** y el de las **Bases**, no tomaron para la historia el valor de dicotomía. No fuimos nunca ni "sarmientistas" ni "alberdistas" excluyentes. ¿Por qué chocaban, si en el fondo los dos luchaban por amor al país? Se ha dicho que por diferencias biológicas. El uno intuitivo, el otro racional. Alberdi construyó con orden, con medida, con ardor reprimido y apaciguado por la fuerza domable de la razón. El otro fue la desmesura, ebullición, desafío, imprudencia, desborde de genio.

Ricardo Rojas, que escribe en su **Historia de la literatura argentina** páginas de exaltada inspiración sobre "El espíritu de Sarmiento"¹⁶, al ensayar una definición del genio, así, en general, escribe que para él el genio es como una enorme pasión. Enorme sin duda, en el sentido etimológico original de "fuera

13 *Las ciento y una* es un alegato para justificar la causa de Buenos Aires frente a Urquiza, combatir el absurdo jurídico que a su juicio significaba el acuerdo de San Nicolás y señalar la falta de títulos de Urquiza para conducir la política argentina. En **Sarmiento, Obras completas**, T. XV.

14 Las **Cartas quillotanas**, publicadas con el título de *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, están destinadas a atacar la conducta de Sarmiento. En los primeros meses de 1853 Alberdi se trasladó al pueblo chileno de Quillota, donde redactó dichas cartas. Naturalmente, él defendía la causa de Urquiza. Publicadas con prefacio por Un Liberal, Bs.As. Impr. y lit. de la S.A., 1873.

15 Cúneo, Dardo: *Sarmiento y Unamuno*, Bs.As. Poseidón, 1949.

16 Rojas, Ricardo: *Historia de la Literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Bs.As. Ed. Losada, 1948. Ver vol. *Los proscriptos I*, p. 331.

de norma". Una pasión no sólo de la inteligencia sino que se extiende a toda la sensibilidad y la voluntad; un estado de alma que invade toda la persona. "Es una pasión heroica —dice Rojas— que tiene del amor, de la santidad, de la locura (...) pasión disciplinada, recóndita, cálida y viva de calor interno como las fraguas y los hornos, o expansiva, dramática, ardiente y viva, de calor flameante como las antorchas y las teas".

Naturalmente, la pasión sarmientina es la Patria. El genio de Sarmiento se expandió en todas las direcciones posibles, como dice Rojas, "del tiempo, del espacio y del espíritu", para ser "predestinadamente, porfiadamente, inquebrantablemente (...) la conciencia viva, personificada y agorera de su Patria".

Quien recorra los 52 volúmenes de su obra completa, lo comprueba¹⁷. Cuando Sarmiento lucha contra Rosas desde periódicos de Chile, donde lo lleva su proscripción, la lucha se plantea entre dos contendientes: Yo y Rosas. Pero Yo es la Patria. El ha nacido junto con ella casi, en 1811. Nace bajo el soplo revolucionario y ve cambiar en sus años teóricamente infantiles los decorados de la escena nacional. Toda su vida es vivida en conflicto, como los románticos, encontrando justamente en el ardor conflictual la materia prima de su pensamiento hacedor. La patria es su "leit-motiv". Y cuando en sus cientos y miles de páginas periodísticas escritas en el destierro, habla de "nosotros los chilenos", el hombre no ha olvidado al país. Sólo que no quiere fustigar como extranjero; no puede vivir como extranjero y porque ese suelo chileno le huele parecido a su tierra de San Juan.

También como Alberdi, Sarmiento se preocupó por la enseñanza y difusión de la música, aunque se advierte un matiz diferente en la manera de considerar este arte en relación con el hombre y la sociedad. Para Alberdi, aunque no lo diga textualmente, la música eleva al hombre a través de la consideración de lo bello. Es un planteamiento estético, por tanto, el suyo. En cambio para Sarmiento, el arte tiene ante todo una función ética. No nos apartemos de este principio. Todos sus escritos perio-

dísticos sobre arte lo muestran iluminado por este concepto.

En un artículo antológico publicado en *El Mercurio*, diario de Valparaíso, el 20 de junio de 1842 (*El teatro como elemento de cultura*) se lee lo siguiente: "...El teatro es una verdadera escuela en que por medio de los sentidos y del corazón, llegan a nuestro espíritu ideas que necesitamos para la misma obra de la regeneración de nuestras costumbres (...) Esa es su influencia poderosa y vital; es un resorte de moralidad (...) El teatro español como el teatro francés, trabajan por destruir toda preocupación de clases, toda tiranía, ya sea pública como doméstica, y elevar en su lugar la libertad individual del uno y del otro sexo, y en dar en la sociedad la influencia y el lugar que al mérito real corresponde".

Afirma Sarmiento que a través de Hugo, Larra o Bretón, de Rossini, Bellini o Donizetti, se educa un pueblo, se liman sus costumbres, se adquieren nuevos hábitos morales. Emulo de Platón, Sarmiento continuaba en el mismo artículo: "En vano la policía ha de gritar al proletario, no bebáis, no perdáis en un momento de borrachera el fruto del sudor que ha corrido de vuestra frente durante las largas horas de una semana entera; en vano se dirá a los hombres de todas las clases, no malbaratéis en el juego el pan, la fortuna de vuestros hijos: ¡en vano! El hombre necesita gozar de la existencia, escaparse un momento de la insipidez de la vida ordinaria; necesita exaltarse, padecer a trueque de gozar. El proletario se emborracha y saborea la felicidad un momento; el proletario y el hacendado juegan y gozan en la fiebre y en los calofríos de los diversos azares de la suerte. El gobierno ilustrado que conoce esta tendencia irresistible, esta necesidad de gozar y conmoverse que siente el hombre

17 **Sarmiento: *Obras completas*** publicadas en 52 volúmenes por el nieto del prócer, Agustín Belín Sarmiento, autor asimismo de *Sarmiento anecdótico*. Se ha usado para este trabajo dos ediciones diferentes de las *Obras completas*. Una de ellas figura como publicada bajo los auspicios del gobierno argentino, Bs.As. Imprenta y Lit. "Mariano Moreno", 1896. La otra es de París, Belín Hermanos Ed., 1909.

en cualquier condición que la vida lo encuentre, no pide lo que racionalmente no debe pedirse; abre nuevos respiraderos para que se desahoguen estas propensiones innatas en el hombre. Establece y fomenta los lugares públicos de solaz y de reunión, erige teatros, difunde la educación en el pueblo (...); así es como se regenera la sociedad". Para Sarmiento el arte es vehículo de ennoblecimiento social: de ahí que con su indolencia y abandono —acusará el futuro estadista— las autoridades retardan la mejora de las costumbres.

Sarmiento, nacido en la ciudad de San Juan el 15 de febrero de 1811, emprende en 1831, por vez primera, el camino del destierro, motivado por el régimen de terror que desata en las provincias andinas Facundo Quiroga.

Al ser asesinado Quiroga (16 de febrero de 1835) en Barranca Yaco, se producen cambios en la provincia sarmientina. Ascende al gobierno Nazario Benavides, de filiación federal, con el doctor Aman Rawson como ministro, ilustre médico de la ciudad de San Juan y muy querido por todos. La nueva situación hace que muchos emigrados se atrevan a regresar a la patria, entre ellos Sarmiento, que acaba de estar al borde de la muerte en Chile, a causa de una afección cerebral.

Con su llegada desde Chile y la presencia de Antonio Aberastain que volvía de Buenos Aires una vez finalizados sus estudios en el Colegio de Ciencias Morales, cobra impulso en San Juan un movimiento cultural a cargo de un grupo de jóvenes instruidos, entre los que se cuentan, además, Guillermo Rawson, Damián Hudson (autor de *Recuerdos históricos de la provincia de Cuyo*) y el doctor Manuel Quiroga de la Roza. De las tertulias literarias en casa de este último, poseedor de una valiosa colección de libros de literatura francesa contemporánea, nace la idea de fundar una Sociedad Dramática Filarmónica. Veamos la ilustrativa referencia de Hudson¹⁸: "Por ese tiempo San Juan contaba con un crecido número de jóvenes ilustrados, de distinguida educación y de maneras cultas. En el año anterior de 1835, varios de ellos, reunidos a algunos sujetos ya de edad media, promovieron al objeto de entretener las

familias en las largas noches de invierno, sólo los días festivos, una sociedad bajo la denominación de Sociedad Dramática Filarmónica. Se alquiló al efecto la casa más espaciosa y apropiada, la de los herederos del señor don Javier Jofré, descendiente de los primeros fundadores de ese pueblo, en donde se daban algunas piezas fáciles para aficionados de teatro (...). Teníamos también una regular orquesta que desempeñaban algunos socios aficionados, don Antonio Lloveras, don Saturnino Laspiur, don Manuel Grande, don Juan de Dios Jofré, don Domingo Zaballa y algunas de las señoras socias alternando en el piano".

Presidente de la sociedad era Antonio Aberastain; secretario, Dionisio Rodríguez; primer decorador de teatro y de salón de baile, Domingo Faustino Sarmiento; segundo, Carlos María Rivarola; director de escena, Damián Hudson.

Pero la Sociedad Dramática Filarmónica no sólo se propone dar fiestas, bailes y representaciones teatrales. Entre sus planes inmediatos estaba el de fundar un colegio y un periódico. Por entonces, contaban con el apoyo del gobernador Benavides y el de la Curia. La máxima autoridad eclesiástica era el obispo Manuel Eufasio Quiroga Sarmiento, sucesor de Fray Justo Santa María de Oro, quien al morir había dejado concluido un edificio destinado a establecer un colegio de monjas¹⁹. Sarmiento inicia entonces gestiones para instalar en ese edificio el colegio de niñas proyectado por la Sociedad y tiene éxito. Nombrado su rector, el mismo se inaugura el 9 de julio de 1839 con el nombre de Colegio de Pensionistas de Santa Rosa. En él se enseñaba lectura, escritura, geografía, aritmética, gramática, ortografía, labores, religión, dibujo, música, francés e italiano. Sarmiento

18 Hudson, Damián: *Recuerdos históricos de la Provincia de Cuyo*. Bs.As., Imp. Alsina, 1898. Fragmento transcripto por Emilio Maurín Navarro, *San Juan en la historia de la música, Arturo y Pablo Beruti. María Curubeto Godoy*, San Juan, Ed. Sanjuanina, 2a. ed. aumentada, pp. 20-21, 1965.

19 En Galván Moreno, C.: *Radiografía de Sarmiento. Amplia visión de su vida y su obra*, Bs.As., Ed. Claridad, p. 49, 1961.

se ocupaba de la enseñanza de idiomas y otras materias. Sus hermanas Bienvenida, Procesa y Rosario regentaban algunas clases y asistían a otras como discípulas²⁰.

Unos meses antes de abrir sus puertas el colegio de Santa Rosa, se publica en San Juan, el 23 de marzo, el **Prospecto de un establecimiento de educación para señoritas dirigido por D.D. F. Sarmiento**. En este trabajo, el primero de proyección futura escrito por el educador sanjuanino, se hace referencia a la enseñanza de la música, introducida por primera vez en San Juan de manera obligatoria²¹. Había inquietudes musicales en la ciudad cuyana. "La música tuvo notables cultores como el profesor español D. José D. Sánchez Vasabilvaso y distinguidas personalidades como don Saturnino Laspiur y don Antonio Lloveras. Muchos fueron los ejecutores de piano cuya lista sería extensa mencionar, así como los artistas del arpa y del violín, destacándose en este último instrumento aficionados entusiastas como Castro y Zacarías Benavidez"²². La historia de la ciudad retiene interesantes recuerdos sobre la práctica musical y el propio Sarmiento refiere cómo en la casa de doña Antonia Irrazábal (su tía), una orquesta de seis esclavos negros, con arpas y violines tocaban música delicada al lado de la mesa de sus amos²³. En su **San Juan 1810-1852, Historia de su cultura** (Academia Nacional de la Historia), Margarita Mugnos de Escudero afirma que el profesor Sánchez daba clases de "música vocal, música instrumental y escritura de música"²⁴. En general, parece ser que la enseñanza de la música fue en San Juan constantemente estimulada.

El primer escrito sarmientino relacionado con este arte aparece como parte del citado **Prospecto**. El 23 de marzo de 1839, entonces. El texto dice así:

MUSICA. Enseñanza de la cartilla de Clementi. Método de aprender por sí sólo el piano. Sistema de Alberdi y cuantos otros tratados contribuyan a hacer fácil su enseñanza. La parte técnica de la música se enseñará en clases con el auxilio de pizarras regladas para demostración de los signos y

sus figuras. Anotarán música diariamente; y ejecutarán en dos, tres o más claves y pianos que se proporcionarán según lo exija la necesidad. El establecimiento se pondrá en comunicación con el Sr. Alberdi de Buenos Aires para la dirección de este ramo.

Pues bien, a siete años de la aparición de los dos trabajos de Alberdi sobre música, ya encontramos que Sarmiento recurre a la autoridad de aquél como experto en asuntos musicales. Pero sin duda era tarde. En noviembre de 1838, Alberdi se embarcaba rumbo a Montevideo, iniciando así, tras su amigo Cané, el camino del exilio.

El 9 de julio del 39 se inaugura el pensionado con 18 niñas y el 20 del mismo mes Sarmiento funda, con el auspicio de la Sociedad Dramática y Filarmónica, el semanario **El Zonda**. Ya dispone de la prensa; ya comienza a ser... Sarmiento. Pero no por mucho tiempo. El tono político que le imprime a la publicación, naturalmente, desencadena nueva persecución y su redactor es recluído en la cárcel hasta el 19 de noviembre de 1840 en que parte rumbo a Chile, otra vez hacia el destierro.

Los primeros meses serán crueles. Es el destino de todos los emigrados. Lo acosa el hambre, la soledad, la rabia, la impotencia. Cuando la Joven Argentina, planeada en Buenos Aires por Echeverría, comenzaba a tener realidad en San Juan, Sarmiento se veía nuevamente trabado, coincidiendo tal vez con Echeverría, para quien destierro era sinónimo de incapacidad, sinónimo de muerte. En esos momentos cruciales, llega a visitarlo al escritor chileno Victorino Lastarria, quien había leído algunas de las páginas escritas por Sarmiento en esas largas horas de angustia. Y se interesa, por fin, por un artículo referente a la batalla de Chacabuco, que envía este providencial personaje a Ma-

20 *Ibid.*, p. 50.

21 Maurín Navarro, Emilio: *op. cit.* (folio sin numerar entre pp. 18 y 19).

22 *Ibid.*, p. 20.

23 *Ibid.*, p. 20.

24 Citada, sin mayores precisiones bibliográficas, por Maurín Navarro, *op. cit.*, p. 24.

nuel Rivadeneira, director de *El Mercurio* de Valparaíso. El trabajo es aceptado y aparece el 11 de febrero de 1841. A partir de entonces, el torrente empieza a desbordar. Sarmiento no tiene descanso, para prodigarse febrilmente en una actividad periódica con escasos paralelos en América²⁵.

En su compromiso con *El Mercurio*, el sanjuanino debía enviar tres o cuatro editoriales por semana, los cuales despertaron el entusiasmo del ministro de Instrucción Pública, Manuel Montt, quien pide ser presentado a Sarmiento, por intermedio de los profesores Victorino Lastarria y José María Núñez.

Pocas palabras bastaron para que se entendieran. Montt propone al emigrado argentino hacerse cargo en el diario *El Nacional*, próximo a ser fundado, de la campaña política en favor del general Bulnes, candidato del gobierno. Sarmiento acepta (cien pesos mensuales) y así aparece el primer número el 14 de abril de 1841. En la redacción del mismo colabora con Sarmiento, Miguel de la Barra²⁶.

Es asombroso el ingenio que derrocha el exiliado argentino desde las columnas de ambos periódicos. No hay tema de interés colectivo que no caiga bajo su pluma. La crítica teatral y la política chilena, el desarrollo de los correos, la inviolabilidad de la correspondencia, la intransigencia de los sectarismos religiosos, el desenvolvimiento de las industrias, la vida de los mineros... Pero sobre todo, hubo dos temas que lo apasionaron: la instrucción pública y la lucha contra Rosas, "úlceras de América".

Del entendimiento de esos dos grandes idealistas que fueron Manuel Montt y Sarmiento, nace la primera Escuela Normal de Preceptores de Sudamérica. Encargado de redactar el plan de estudios, su reglamento interno y el decreto de creación, es el educador argentino. El 18 de enero de 1842 asume Sarmiento la Dirección del establecimiento, el cual comienza a funcionar el 14 de junio del mismo año. Asimismo, con Vicente Fidel López comparte la dirección del Liceo de Santiago, institución particular de enseñanza, y la redacción de *El Herald argentino*. Poco después, el 25 de agosto de 1842, Sarmiento

abandona la redacción de *El Mercurio* de Valparaíso, para fundar *El Progreso*, de Santiago, que aparece el 10 de noviembre y redacta junto con López. El 10 de mayo de 1845, *El Progreso* comienza a publicar diariamente los capítulos de *Facundo*...

Desde las columnas de *El Mercurio*, Sarmiento lanza una vibrante apología sobre el valor de la música en la formación ética del individuo. El artículo aparece el 16 de diciembre de 1841 bajo el título de *Enseñanza de la música a los jóvenes*. El propósito directo es el de anunciar que el señor Lanza, profesor de música y maestro de capilla de la Catedral de Santiago, se disponía a abrir un curso de música. Se sabe por Eugenio Pereira Salas²⁷ que Lanza había nacido en Londres en 1810. Formado musicalmente al lado de su padre, pasó a ser profesor de la reina Hortensia, la madre de Napoleón III. Entre 1827 y 1832 estuvo en Roma como maestro de capilla de la duquesa de Baden. Llegado a Chile en aquellos días, contratado para la Catedral de Santiago, participó activamente en la vida musical chilena como cantante y profesor. Dice Pereira Salas que "en Chile llevó una agitada vida artística y galante. Murió en Valparaíso en 1869 de resultas de las heri-

25 Suele haber confusión bibliográfica en torno de *El Mercurio*. Algunos autores afirman que Sarmiento fue colaborador de *El Mercurio* de Santiago de Chile, lo cual es inexacto, pues por entonces tal publicación no existía. El diario en el cual escribió Sarmiento desde el 11 de febrero de 1841 hasta fines de agosto de 1842 es *El Mercurio* de Valparaíso. Este periódico había sido fundado por el industrial y tipógrafo norteamericano don Tomás G. Wells y vio la luz el 12 de setiembre de 1827. La empresa pasó luego por diversas manos hasta que el 10 de octubre de 1840 se hizo cargo el tipógrafo español Manuel Rivadeneira, período en el que fue redactor el periodista argentino. El 10 de junio de 1900, la empresa de *El Mercurio* de Valparaíso empezó a publicar una edición en Santiago. *El Mercurio* de Santiago apareció entonces doce años después de la muerte de Sarmiento, ocurrida en 1888.

26 Galván Moreno, C.: *op. cit.*, p. 62.

27 Pereira Salas, Eugenio: *Los orígenes del arte musical en Chile* (Prólogo de Domingo Santa Cruz), Sgo. de Chile, Imp. Universitaria, p. 144, 1941.

das recibidas en un incendio como voluntario de la Bomba de Valparaíso”.

En realidad, la noticia sobre la apertura del curso de música por el señor Lanza hubiera podido ser escrita por Sarmiento en unas pocas líneas. Sin embargo, periodista de alma y educador por vocación vital, desarrolla en torno de la citada información un extenso editorial donde descubre a los padres la benéfica influencia moral que aporta la práctica del arte musical. De una manera luminosa nos revela este artículo el valor ético que atribuye Sarmiento a la práctica de este arte. Así dirá que “en todos los tiempos la música ha formado una de las fases más visibles de la civilización de los pueblos” y que ella despierta “en el corazón sentimientos tiernos y elevados, que quitan a las pasiones toda su connatural rudeza (. . .) llenando inocente y agradablemente los ocios de la vida”.

Sarmiento se preocupa por nivelar a la música, en cuanto arte, con el drama, la poesía, la novela. Al lado de un Walter Scott, un Dumas o un Hugo, está Rossini, Bellini o Beethoven. Por otra parte, advierte que hay una falla, una laguna en la formación cultural de muchos individuos. O mejor aún, para ir a la base misma del problema, una carencia en la educación. Se enseña al hombre las reglas de la poesía, de modo que se está en condiciones de juzgar a Larra o a Lamartine. En cambio, “no tenemos juicio en materia de música, no somos hombres cultos cuando se trata de esta parte tan esencial en la civilización de los pueblos. ¿No hay —dice— en esto un gran vacío en nuestra educación? Se nos enseña la retórica que hace sentir las bellezas de la palabra, y nada sabemos sobre las del arte de expresar los sentimientos por medio del dulce lenguaje de los sonidos, arte que tiene también su elocuencia, su retórica, su gramática y su lógica”.

En este punto, sorprende la visión de Sarmiento, tan proyectada hacia el futuro que sigue siendo hoy de asombrosa actualidad. También en la época que corre se advierte entre intelectuales o artistas no músicos, carencia de juicios en terreno musical, como consecuencia de un gran vacío en la educación pretendidamente integral.

Anticipa más adelante el carácter de la enseñanza que ofrecerá el maestro. Así explica que “el señor Lanza adoptará un sistema escrito de música, que en lecciones claras, graduales y precisas, ponga al alcance de todos sus alumnos, el arte que profesa”. Y enseguida: “Es la música una ciencia exacta en cuanto al fondo, casi matemática en todo, sino [salvo], en aquellos giros de expresión y de sentimiento que podría colocarla entre las morales. Mas los jóvenes poco tienen que hacer con esta segunda parte, hasta que la primera, la parte demostrativa de la música, esté perfectamente comprendida”.

Aborda más adelante, y una vez más, el valor de la práctica musical como instrumento apto para propender al mejoramiento de las costumbres individuales y sociales. El autor del ya citado artículo El teatro como elemento de cultura insiste en parecidos conceptos: “El que no sabe luchar días enteros, hasta arrancar de un instrumento de música sonidos agradables que realicen el pensamiento del autor de un fragmento célebre, hallará al fin en los cafés, en la disipación y en distracciones vituperables, el medio de huir de estas horas de tedio que la sociedad y las ocupaciones dejan como recurso para huir de sí mismo (. . .) ¿Puede aplicarse mejor, a falta de otros medios, la saludable influencia que sobre las costumbres ejerce el cultivo de las bellas artes?”

Por último, importa advertir que en la idea de Sarmiento está siempre presente el concepto de una educación musical popular, extensiva a todos sin distinción, a través de la escuela. “Se enseña a leer al mismo tiempo que a cantar”, escribe, aludiendo a que es por entonces tan beneficiosa la influencia de la música que en los países más adelantados de Europa, como Alemania y Francia, su enseñanza ha descendido a nivel de escuela primaria. De esta manera, Sarmiento anticipa en varias décadas —entre nosotros— que el niño es tan potencialmente músico como potencialmente parlante.

El artículo sobre La enseñanza de la música a los jóvenes, finaliza con una expresión rotunda, que refleja la posición de Sarmiento: “Difundir un arte

tan útil y tan fecundo en resultados, es ser artífice de una gran mejora social".

Ocho años después de la aparición de este trabajo, el autor de *Facundo* vuelve al mismo tema. Pero ahora, lo hará a través de ese verdadero tratado de pedagogía democrática intitulado *De la educación popular*, publicado por orden del gobierno de Chile a fines de 1849, en volumen "in 8º", en la imprenta de Julio Belín y Cía., Santiago. En sus orígenes, dice Ricardo Rojas²⁸, fue un informe oficial presentado por Sarmiento al gobierno, como resultado de un viaje de estudio por el extranjero para fundamentar reformas legales que preconizaban las autoridades en los sistemas y métodos de la enseñanza nacional. En particular el ministro Manuel Montt había patrocinado el viaje de Sarmiento, en calidad de observador, por Europa y los Estados Unidos.

Resultado de ese viaje de tres años, iniciado en octubre de 1845, será este tratado en el cual, al decir de Rojas²⁹, "formula de manera coherente y por primera vez todo su programa de civilización". Es evidente que aunque este educador escribió con posterioridad miles y miles de páginas, todos los principios están ya presentes en su *Educación Popular de 1849*.

Acrescenta el valor de este luminoso tratado el hecho de que la escuela laica primaria propiciada por Sarmiento, es decir una escuela concebida como obligación del pueblo y del gobierno, "pasaba aún en esa época por un período experimental" y "estaba por hacerse en casi todos los pueblos de la civilización cristiana"³⁰, fuera de Prusia en el Viejo Mundo y de las ciudades tradicionales en el este y sud de los Estados Unidos.

El capítulo III de esta obra está dedicado a la educación de las mujeres. Ya desde 1839, al fundar el Establecimiento de Educación para Señoritas (Colegio de pensionistas de Santa Rosa) en San Juan, había comprendido la importancia de la mujer, superando el concepto difundido de que la educación femenina debía consistir en la enseñanza de las primeras letras y de las cuatro operaciones fundamentales, por cuanto para cocinar y cuidar de los hijos no hacía falta más.

No lo entendió así Sarmiento, como se desprende de la lectura de tantos de sus escritos. Además, no sólo veía en la educación de la mujer una manera de elevarla socialmente. A través de ella, asimismo, se podía abordar una educación de los niños más adecuada. El aporte femenino en dicha tarea aseguraba su mayor eficacia y daba a ese sexo grandes posibilidades en la sociedad. Naturalmente, tal posición debía comportar una reforma de fondo en ese momento; una verdadera revolución pedagógica y social.

En el capítulo dedicado a la educación de las mujeres, se hace referencia a la enseñanza de la música. En este sentido, retorna a su proyecto del año 1839 en San Juan y detalla los resultados obtenidos en el pensionado de Santa Rosa. El texto de este tercer escrito sobre educación musical es el siguiente:

MUSICA: Este ramo, como todos los que constituían la enseñanza, era obligatorio para todas las pensionistas; pues que el pensamiento que había presidido a la formación del pensionado era dar a las alumnas una educación completa, sin dejar a la ignorancia de los padres, o a las preocupaciones, la elección de los ramos. La música debía pues aprenderse de la manera más acabada y más científica. Una colección de pizarras negras contenía la gama y las primeras escalas de solfeo, en el que se ejercitaban diariamente todas las alumnas; el piano ocupaba otra parte de la lección, turnándose todas para hacer sus ejercicios. Un pequeño curso de música impreso en Buenos Aires primero [esta vez, por razones obvias, omite el nombre del autor del opúsculo, Juan Bautista Alberdi] y después el Catecismo de música de los Ackerman servía de texto para la parte técnica. Había además pizarras rayadas para las demostraciones de los valores de los signos, formación de compases, etc. y el maestro dejaba escrita su lección de música en ella, desde donde la tomaban las discípulas en libros reglados sobre papel común, habiendo adquirido tal destreza para escribir la música y para dictarla que la copia de la lección no ofrecía más dificultad que cualquier otro dictado. Un cronómetro enseñaba a medir los tiempos, y nada pareció faltar para que la educación en este ramo fuese tan completa como no lo es ordinariamente la que se da a

28 Rojas, Ricardo: Noticia Preliminar a la edición de *Educación Popular*. de Sarmiento, Bs.As. La Facultad, 1915.

29 y 30 *Ibid.*

las señoritas que aspiran más a una ejecución esmerada que a poseer la ciencia de la música. En el primer examen que rindieron ejecutaron el tercer acto de la *Gazza ladra* y los maestros pueden decir, cuánto estudio se necesita para hacer que niños y principiantes desempeñen su parte con precisión en composiciones tan variadas.

No hay duda de que Sarmiento estaba muy satisfecho con los resultados. Es anécdota bastante difundida, por otra parte, que cuando es privado de su libertad en 1839, antes de partir para su segundo y tan largo destierro, fue visitado en la cárcel por un grupo de seis alumnas del Colegio Santa Rosa, quienes cantaron para él varios fragmentos de óperas. "Cantáronme un cuarteto del 'Tancredo' —escribe— del que yo gustaba infinito y despidiéronse de mí sin pena y animadas de un nuevo anhelo de continuar sus estudios"³¹.

Sarmiento estaba convencido de que "sólo los pueblos bárbaros quedan al salir del lugar doméstico irrevocablemente educados en costumbres, ideas, moral y aspiraciones"³². Sólo la escuela es portadora de civilización.

No son éstos los únicos escritos de Sarmiento sobre música. En un trabajo intitulado *La música en el ideario de Sarmiento*³³ hacemos un análisis de otras diez publicaciones realizadas en el periodismo chileno y un estudio de la razón histórica que lleva a Sarmiento a dedicarse a la crítica musical.

Por lo menos un par de artículos de esa decena, interesan a los fines de esta historia por cuanto se suman a los primeros intentos argentinos en torno de una estética musical. El hecho de que hayan visto la luz en Chile nada modifica su condición de musicografía argentina. No hacemos otra cosa que rescatarla, como ha debido rescatarse toda nuestra literatura de proscriptos.

En el estudio antes aludido sobre los escritos musicales de Sarmiento damos las siguientes fuentes:

1) ¡La zamacueca en el teatro!

Sobre la habilidad con que se ejecutó en el teatro el baile nacional chileno. En *El Mercurio*, de Valparaíso, 19 de febrero de 1842.

2) Cartas de dos amigos

I. Rosa a Emilia (comunicando impresiones sobre un concierto de aficio-

nados en Santiago). En *El Progreso*, de Santiago, 16 de noviembre de 1842.

II. Segunda carta a Rosa (comunicando impresiones sobre una función lírico-dramática en Santiago). En *El Progreso*, de Santiago, 18 de noviembre de 1842.

3) Sobre Lanza y Casacuberta

Comenta la incorporación del cantante Lanza al teatro. En *El Progreso* de Santiago, 21 de diciembre de 1842.

4) Concierto musical

Sobre reapertura del teatro y concierto. En *El Progreso*, de Santiago, 4 de marzo de 1843.

5) Concierto del señor Lanza

Función en que el actor y cantante Lanza representó la petipieza "La espada de mi padre" y ofreció luego arias de óperas. En *El Progreso*, de Santiago, 8 de marzo de 1843.

6) Romeo y Julieta [sic] Opera de Bellini

I. Sobre la ópera como género y crítica del espectáculo. En *El Progreso*, de Santiago, 23 de abril de 1844.

II. Segunda parte del mismo artículo. En *El Progreso*, de Santiago, 27 de abril de 1844.

7) La ópera italiana en Santiago

Artículo dialogado sobre obras y autores italianos. Bellini y Rossini. Su aceptación en Chile. En *El Progreso*, de Santiago, 4 de mayo de 1844.

8) Lucía de Lamermoor [sic] de Donizetti

Nuevas consideraciones sobre la música y la ópera. Su representación. En *El Progreso*, de Santiago, 6 de junio de 1844.

9) Beneficio de la señorita Rossi

Comentario del concierto ofrecido por esta cantante. En *El Progreso*, de Santiago, 29 de noviembre de 1844.

Hay otros tres títulos periodísticos que podrían sugerir una relación con asuntos musicales. Sin embargo, son artículos destinados a atacar costumbres o prejuicios sociales e interesan mucho

31 Citado por Maurín Navarro, *op. cit.*, p. 23.

32 Sarmiento: *De la educación popular*, Sgo. de Chile, Julio Belín y Cía., 1849.

33 Suárez Urtubey, Pola: *La música en el ideario de Sarmiento*, Bs.As., Ed. Polifonía, 1970.

menos desde el ángulo que ahora se trata. Son ellos *El traje de las bailarinas* (*La Tribuna*, de Chile, 30 de diciembre de 1850); un comentario sobre la inauguración del Teatro Colón de Buenos Aires aparecido en *El Nacional* de esta misma ciudad el 27 de abril de 1857 y *La ópera en Córdoba y en Santiago de Chile*, que fue publicado en *El Nacional*, de Buenos Aires el 23 de julio de 1883.

Desde el punto de vista de una incipiente literatura estético-musical conviene detenerse en dos títulos: *Romeo y Julieta*, *Opera de Bellini* y *Lucía de Lamermoor*, de Donizetti. Además, en algunos fragmentos de *La ópera italiana en Santiago* donde se pone, una vez más, en la balanza, a Rossini y Bellini.

Esta inesperada participación de Sarmiento en el periodismo musical resulta fácilmente explicable. Se dice que hacia 1840 surge en Chile una nueva sensibilidad. El Romanticismo importado de Europa irrumpe con fuerza paralela a su exuberancia. La llegada de una nueva compañía de ópera italiana "exacerbó todos estos sentimientos difusos. Las mujeres, más impresionables que los hombres, trataron de identificarse con las heroínas que veían en las tablas"³⁴. Así lo informa en sus crónicas Vicente Grez³⁵ cuando escribe que "las Ramonas y Bartolas cambiaron su nombre por Elvira, Lucía, Lucrecia o Julieta. Todos los Alfredos y Arturos que hoy tienen 30 a 35 años nacieron en aquella época, pues las madres destinaban a sus hijos desde la cuna, no para doctores en teología o medicina, sino para héroes de romance".

Precedida de gran fama conquistada en Lima, llegó a Chile a fines de marzo de 1844 la primera compañía de ópera realmente digna de ese nombre. El pintor Rugendas, desde Lima, había recomendado a una dama chilena a la Rossi y a la Pantanelli, que, según afirmaba, "se habían granjeado la estimación y el cariño de las principales familias"³⁶. En el elenco de la compañía figuraban los nombres de Teresa Rossi, Clorinda Corradi de Pantanelli, María España, Alejandro Zambaiti, el ya citado Henry Lanza, radicado en Chile, quien se incorporó provisoriamente al cuadro de cantantes, Pablo Ferreti, José Marti,

Néstor Corradi, los escenógrafos Rafael Georgi y Néstor Corradi y el director de orquesta Rafael Pantanelli.

Afirma Pereira Salas que el apasionamiento lírico llegó incluso a modificar las costumbres, ya que los salones más aristocráticos de Santiago, "aquellos que no admitían en su seno sino a los cabilantes del siglo XVIII, se abrieron de par en par a los artistas". Se llegó incluso a extremos como el que cita el aludido historiador, tal el caso del periódico *El Siglo*, el cual pidió editorialmente la enseñanza obligatoria del italiano, por cuanto pensaba que la ópera era exclusividad de Italia. El 6 de junio de 1844, el mismo periódico hablaba de "furor filarmónico" en estos términos: "La ópera italiana nos ha venido a envolver con su manto de fascinación. Ella ha invadido los ministerios, las Cámaras, los literatos y todas las demás actividades"³⁷.

Así se entiende que Sarmiento no haya quedado al margen de esa pasión operística colectiva. La historia de Chile habrá de reconocer que no hay un solo incidente de la infancia de su progreso social, literario y artístico en el decenio que va de 1842 a 1853 que no haya caído bajo la sagaz observación y crítica de Domingo Faustino Sarmiento. Son las suyas verdaderas fotografías de la vida íntima de ese país, dadas con una riqueza inaudita de imágenes y de color. Fue un barómetro que midió con precisión admirable los cambios operados en el progreso y nada quedó al margen de ese gran fresco periodístico. Ni siquiera la música, que hubiera podido parecer ajena a sus apremios de constructor de una civilización, si no fuera porque él mismo la exaltó como engranaje imprescindible de su obra.

La primera actuación de la compañía en Santiago, sugiere a Sarmiento la necesidad de abordar el género, de hablar sobre la ópera, de enseñar a comprenderla e interpretarla como hecho de cul-

34 Pereira Salas, Eugenio: *op. cit.*

35 Grez, Vicente: *La vida santiaguina*, Santiago, 1879, pp. 106-112. Citado por Pereira Salas, *op. cit.*

36 En *Papeles de doña Isidora Zegers*, carta de M.S. Rugendas a I.Z. Lima. Citado por Pereira Salas, *op. cit.*, p. 125.

37 Citado por Pereira Salas, *op. cit.*, p. 125.

tura propio de pueblos civilizados. El "debut" se produce el 21 de abril en el Teatro de la Universidad, de los señores Solar y Borgoño³⁸ y la obra elegida, según consigna el periodismo y lo repite el historiador Pereira Salas, es *Julieta y Romeo* de Bellini.

Naturalmente, el título nos causa extrañeza. Bellini no registra en su catálogo ninguna ópera con este nombre. En cambio sí, es el autor de *I Capuleti e i Montecchi*, basado en el tema de Shakespeare y con libreto de Felice Romani, colaborador asiduo de Bellini. Sin embargo, no quedaban dudas de que la compañía italiana había presentado la obra bajo ese título. Lo da Sarmiento y también lo registra, entre otros, el diario *El Siglo* en su edición del 23 de abril.

Tras algunas indagaciones, llegamos a la conclusión de que lo que los chilenos escucharon en la primera función ofrecida por la compañía italiana no era una ópera totalmente compuesta por Bellini sino una extraña combinación que circuló mucho por aquella época: los tres primeros actos pertenecían a *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini y el cuarto acto era el tercero de la ópera *Giulietta e Romeo* de Nicola Vaccai, título con el cual se bautizó el nuevo engendro. El asunto fue así: Bellini estrenó su ópera en dos actos y cuatro partes el 11 de marzo de 1830 en el teatro La Fenice de Venecia. Dos años después, en 1832, la ópera debió ser ejecutada en la Scala de Milán, con la célebre María Malibrán como protagonista. Sin embargo la Malibrán, tan famosa como arbitraria y caprichosa, puso como condición sustituir el cuarto cuadro (final) de la ópera de Bellini, por el último acto de la ópera de Vaccai. A juicio de la cantante, todo mejoraba con el cambio y el tercer acto de Vaccai le permitía mayor lucimiento que el de Bellini.

El autor de *I Capuleti e i Montecchi* murió en 1835 y fue testigo por tanto —testigo impotente en épocas en que no existía el derecho autoral— del ultraje cometido a su obra. Está documentado³⁹ que la ópera fue durante varios años representada de esa manera y con el título de la ópera de Vaccai.

En el primero de los dos artículos que dedica Sarmiento desde *El Progreso* a comentar el acontecimiento, se lanza de lleno, tras breve introducción, en luminosas meditaciones estéticas. Dado el valor extraordinario que cobran sus palabras, no sólo encuadradas en lo que Taine llamaría "el medio" y "el momento", sino ubicadas en nuestra incipiente musicografía, transcribimos los párrafos de mayor interés:

.....
Diremos una palabra sobre la ópera. La primera idea que asalta el espíritu es la impropiedad de representar cantando escenas de la vida común, e intentar un remedo del drama y de la tragedia exhalando acentos melodiosos, o combinando armonías donde debiéramos promovernos oír la expresión de sentimientos dulces o las manifestaciones tumultuosas de las pasiones. Háse dicho que para gustar la ópera, es preciso dejar el sentido común a la puerta del teatro. En nuestro concepto, valdría mejor haber dicho que para gustar de ella, es necesario traer de antemano el sentimiento del arte. Con esta conciencia que subordina a la razón misma, podremos no sólo familiarizarnos con las aparentes impropiedades de la escena lírica, sino aun gustar de lleno de todas sus bellezas y dejarnos seducir por las sensaciones que ella se propone causar en los espectadores.

La música es, como todos saben, uno de los medios que la poesía toma para la expresión de los sentimientos del alma; el objeto de ella es producir la sensación de lo bello, alcanzar de vez en cuando a las encumbradas regiones de lo sublime. El arte combina formas y produce la estatua o el conjunto arquitectónico; mezcla colores y da por resultado la pintura; arregla la palabra, y todavía con este medio, el más simple de todos, da origen a la

38 *Ibid.*, p. 128.

39 En la *Enciclopedia della Musica* editada por Ricordi (Milano, 1963, T. IV), se lee lo siguiente en el artículo de Bellini: "...In breve tempo nascono altre due opere: la *Zaira* (...) e *I Capuleti e i Montecchi* que ebbe vivo successo a Venezia (1830). Tuttavia anche quest'ultima non manco de dare dispiaceri all'autore, per volontà della celebre e capricciosa Malibrán che alla Scala nel '32 non esitò a far sostituire l'intero IV atto dell'opera con il III della *Giulietta e Romeo* del Vaccai allora notissima. *Inoltre il finale dell'opera belliniana fu quasi sempre sostituito da quello del Vaccai*". (El subrayado es nuestro). No extraña entonces que la compañía italiana que en 1844 andaba en gira por Sudamérica usara esa versión.

pintura descriptiva; coordina, en fin, los sonidos y ejecuta con ellos la misma obra que ha producido por los otros medios. La materia no importa. Será yeso, mármol, bronce, madera; siempre producirá la estatua, esto es, la representación de la verdad idealizada, convertida en cuadros artísticamente combinados, de manera de suscitar en el espíritu el mismo sentimiento de complacencia que causa el espectáculo de lo bello. Precisamente porque está en armonía con las ideas que tenemos de la propiedad de las cosas, o lo que es lo mismo, porque son verdaderos en cuanto están fundados en la naturaleza de nuestras concepciones y de nuestros sentimientos morales.

Esto supuesto, la música es un medio gráfico de las pasiones humanas tan completo como pueden serlo la pintura, la estatuaria y la palabra misma. El drama, pues, puede producirse por medio del canto y de los instrumentos, y el que busca la propiedad o impropiedad de la representación cantada de las escenas de la vida, se extraviaría infaliblemente si comparase a la ópera las escenas en cuanto a sus medios de manifestación con el drama propiamente dicho. El drama usa de la acción y de la palabra combinadas para reproducir o pintar las pasiones, las ideas y los sentimientos; aquélla toma los sonidos para arribar al mismo objeto, y sin duda alguna que se prestan de un modo admirable como medio de pintar con verdad y fuerza los afectos del alma. Al que dijere, pues, ¿quién ha visto llorar o morir cantando? contestaríamos, ¿quién ha visto hombres de piedra, de bronce o de madera?

Comprendida así la naturalidad de la representación lírica, se concibe fácilmente que ha debido darse sus formas, sus leyes y sus reglas artísticas para desenvolverse. He aquí el origen de la ópera que en sus elementos constitutivos remonta hasta las épocas primitivas del arte griego. La tragedia religiosa de los griegos ha suministrado al arte moderno casi todo el plan general de la representación lírica; la orquesta era una parte integrante del espectáculo teatral en su origen. Los coros que la ópera ha resucitado, hacían en él el mismo papel que en la composición moderna; y para nosotros americanos y católicos, por una circunstancia especial casi despiertan en nuestros ánimos las mismas ideas religiosas que en los antiguos. ¿Quién no siente al escuchar las armonías de los coros, algo de religioso por su semejanza con los cánticos que oímos en los templos? Entre los griegos los coros representaban al destino que presidía las acciones humanas; el coro vaticinaba lo que iba a suceder en el teatro por la presciencia divina de que se le consideraba dotado; él explicaba los resortes misteriosos que hacían obrar a los personajes heroicos puestos en escena; era un intermedia-

rio entre el público y el autor, y el dramaturgo griego confiaba a los coros el cuidado de explicar los antecedentes que motivaban la acción, el fin a que propendía y los resortes dramáticos que debían producirla. La ópera moderna ha seguido el mismo plan con las diferencias reclamadas por nuestras costumbres y por nuestras ideas. El coro no representa al destino, no es la voz de Dios la que escuchamos por su intermedio. El coro moderno es popular, es espectador de la escena en que figura; experimenta más inmediatamente que el público las sensaciones que el asunto del drama debe producir. Es también como el coro griego, intermediario entre el dramaturgo y el espectador; es el precursor que anuncia a los personajes y los pone en escena; es a veces confidente de los secretos de los protagonistas; eco que repite los últimos acentos arrancados de la pasión; pueblo, en fin, que se conmueve tumultuosamente con el espectáculo de las escenas que presencia.

Lo que constituye verdaderamente la inferioridad de la ópera sobre el drama, es la falta necesaria de actividad en la manifestación de los sentimientos. La palabra en el drama marcha tan rápidamente como la pasión que pinta; no así la combinación de sonidos en la ópera. Para producir su efecto, para expresar las pasiones necesita retener la palabra y subordinarla al compás, a la medida, a la rima que reclama el oído; pues que la música no puede producir sus bellezas sin esta sujeción y estas dilaciones. Toda la tranquila dignidad del andante, toda la presteza del allegro, no bastan a representar bien la viveza de la palabra; la acción se entorpece y se hace lánguida al fin, por las exigencias mismas del arte en esta clase de idealización. Sin este inconveniente, la ópera ocuparía un rango igual al drama común, al que sería superior para la manifestación de las pasiones tiernas, y las tumultuosas escenas populares, en las que los coros, por la artística combinación de los altos, medios y bajos, pueden expresar las voces combinadas de la multitud, haciendo perceptibles en el conjunto a cada uno de los individuos.

(De *Romeo y Julieta*, en *El Progreso*, 23 de abril de 1844).

Típico producto de literatura romántica es el artículo sobre *Lucía de Lamermoor* de Donizetti aparecido en *El Progreso* del 6 de junio. Sarmiento habla aquí sobre la naturaleza de la música, la cual condiciona a la crítica musical. Con su lenguaje exuberante, encendido y a menudo impreciso, sugiere problemas e interrogantes comunes a la estética musical del Romanticismo. "No hay cosa más difícil que escribir sobre

una, representación lírica —dice Sarmiento. Cuando se retira uno del teatro, lleva su alma rebosando recuerdos, agitada, llena de ideas vagas que nada representan (. . .) emociones cuyas causas han desaparecido, sin que quede de ellas una imagen real ni un hecho palpable. . .”

En su “Sistema de las artes”, parte de la “Estética” publicada póstuma en 1835, Hegel dirá que la música “expresa el alma en sí misma. Y en cuanto al signo externo, éste no es extenso por principio; además, mediante su sucesión libre y fugitiva, nos muestra que es sólo un simple medio de transmisión, sin existencia ni consistencia propias (. . .) El sonido es ciertamente una manifestación exterior; pero su característica es precisamente la autodestrucción, la autoaniquilación. Apenas ha sido afectado el oído, ya entra en el silencio. La impresión penetra en el interior; los sonidos sólo resuenan en las profundidades del alma enmudecida, conmovida hasta lo más íntimo de su ser. . .”⁴⁰

Y por su parte Sarmiento dirá: “Así es la música, vapor del oído, cosas que existen y que existen sin una realidad, de suyo momentáneas y fugaces (. . .) La ópera, la música viven en el aire (. . .) y por un momento sólo bate sus alas (. . .) después se va, huye. ¿Adónde va? Al espacio, al vacío, que fue de donde la sacó el maestro que la creó”.

Hegel dirá, con mayor precisión, que se autoaniquila, se autodestruye.

Veamos algunos fragmentos más del escrito sarmientino:

No hay cosa más difícil que escribir sobre una representación lírica. Cuando se retira uno del teatro, lleva su alma rebosando de recuerdos, agitada, llena de ideas vagas que nada representan, sino emociones sentidas, emociones cuyas causas han desaparecido, sin que quede de ellas una imagen real ni un hecho palpable sobre qué apoyarse para comprender bien y analizar el origen y la razón de todo lo que se ha experimentado. Se sabe que se ha gozado y nada más; las armonías han desaparecido, el murmullo sordo que repite vagamente en el oído un eco confuso e indefinible de cada una de las partes que más nos han gustado, es una sombra oscura y fantástica, que sólo sirve para excitarnos. Sin quererlo canta uno dentro de su alma; canta sin saber lo que canta; y lo que más desespera y confunde, es que la voz se niega a romperse, se niega a

tomar los giros y los lazos armoniosos que columbra la inteligencia, constituyéndonos esto en un estado de placer y de desazón al mismo tiempo, que proviene de la impotencia de dar expresión y desahogo a las emociones patéticas de que está llena la fantasía, a la orquesta interna que está ejecutando en el alma.

Avisado uno por este resultado, fija toda su imaginación ya sobre este trozo, ya sobre el otro (. . .) Pero ¡oh Dios! pasa el canto, váese el artista o viene otro a confundir su voz con la suya, viene otra armonía, otra impresión, y borra el recuerdo de la anterior. Cae el telón, y por más que uno haya prendido su imaginación sobre algún pedacillo del estrellado y fugaz cuadro que ha pasado rápidamente delante de su vista, ve con dolor irse desvaneciendo poco a poco la realidad que pensaba tener entre las manos, hasta quedar reducida a la nada. Así es la música; vapor del oído, vapor como esos vapores que condensados en el aire forman vistosas nubes, perspectivas encantadoras, cosas que existen y que existen sin una realidad, de suyo momentáneas y fugaces. Si pasada una ópera, subís sobre la escena misma a examinar qué es lo que ha quedado de ella, veréis a los artistas, los instrumentos y un gran libro mudo que nada os dice, un gran libro que no habla, sino por medio de un arte entero, costoso y arduo como ninguno; pero vos ibais buscando la ópera y no la hallaréis en ninguna parte. La ópera, la música, viven en el aire, es hija de los cielos, no pisa jamás el suelo para impresionaros, vuela desde la bella y poderosa garganta de una Pantanelli o de una Rossi, y por un momento sólo bate sus alas, por un momento imperceptible, al borde de vuestro oído; después se va, huye. ¿Adónde va? Al espacio, al vacío, que fue de donde la sacó el maestro que la creó.

(De *Lucía de Lamermoor* de Donizetti, en *El Progreso*, 6 de junio de 1844).

En el folletín del 4 de mayo de 1844, el periodista sanjuanino habla desde *El Progreso* sobre *La ópera italiana* en Santiago. Vibra la pluma sarmientina en esta cálida pintura de los días vividos en la capital chilena durante la estada de la compañía italiana. Utiliza el autor el estilo dialogado. En parte real, en parte fraguada, reproduce la conversación en una tertulia santiaguina, donde se habla inaturalmente! de ópera. “Tan cierto es que la música es hoy el hecho que nos domina —dice—

40 Hegel, Jorge Federico: *Sistema de las artes*, Bs.As. Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral N° 726, 2a. ed., p. 24, 1947.

que puede uno estar seguro de que en toda tertulia, en toda mesa de té, de las ocho de la noche para adelante, no se discute ni se habla sino de 'Romeo y Julieta', de la señora Rossi y de la señora Pantanelli y del 'Marino Faliero'...

No se duda en este artículo en colocar a Rossini muy por encima de los valores de Bellini. "Rossini es el ángel de la música meridional, así como Meyerbeer es el demonio que entona las lúgubres y tétricas impresiones del hombre del norte". Rossini no tiene sino a Meyerbeer como rival. Bellini no alcanza a serlo. "Alma débil, frágil, que entona el himno de sus dolores (...) Bellini es el músico del sentimiento, puro, angelical y delicado, del amor o de la melancolía; mientras que Rossini es el músico del poder, el intérprete sagaz y verdadero de ese genio italiano que vive en él, ardiente y ligero, firme y decidido, franco, vivaz y bullicioso..."

Sintiéndolo así Sarmiento, también fogoso y ardiente, no extraña la rotundez de su elección. Rossini es para él; el fundador de una escuela, imperecedera, perfecta; "escuela democrática, porque los sonidos que emplea son llanos, y dejan impresiones que los hacen repetir por todos, aun en las puertas de los talleres, y que hablan por su llaneza misma con los pueblos". En cambio Bellini será para él el maestro de los tristes, vaporoso como Lamartine. Además, infantil y candoroso.

Todas las limitaciones de Sarmiento en terreno musical no le impiden, según se ve, ser coherente con sus ideas civilizadoras. Ni tampoco traicionar los principios del Romanticismo, a los cuales responde como por una fuerza gravitacional ineludible. En el fondo, al juzgar a Bellini, Rossini o Meyerbeer no hace sino aplicar al pie de la letra conceptos que amanecen en 1800 cuando Madame de Staël publica esa obra tan cargada de semillas que es *De la literatura*. Cada país y cada época tiene un tipo de belleza como ideal, expresión de su estructura social, de sus instituciones políticas, de su religión. Por eso difieren los productos espirituales de los diversos pueblos: en Rossini se encarna el genio italiano, en Meyerbeer, el hombre del norte, dirá Sarmiento.

En la historia de nuestra naciente musicografía, los escritos de Sarmiento valen por el momento en que surgieron y en la medida en que reflejan la sincronía del pensamiento argentino con las ideas madres del Romanticismo europeo. Pero si sus conceptos musicales o los principios que postula para la enseñanza práctica de la música acusan temporalidad histórica, queda por encima de toda limitación temporal e ideológica aquello que vertebró el pensamiento sarmientino, vale decir el valor ético de la música en una sociedad civilizada.

Un "Discurso sobre la música" en el Buenos Aires rosista

No son muchas las referencias sobre el abogado, compositor y guitarrista Fernando Cruz Cordero, ni demasiado precisas tampoco. Según datos registrados por Vicente Gesualdo⁴¹, el músico nació en Montevideo en 1822 y su vida se extendió hasta 1863. También Lauro Ayestarán señala a Cordero como uruguayo de nacimiento⁴². En cambio Domingo Prat, que le dedica un extenso artículo en su *Diccionario de guitarristas* (Bs.As., Romero y Fernández, 1934), lo presenta como "compositor y guitarrista amateur, argentino, de principios del siglo pasado, hijo de un médico sevillano." Es probable que Prat hubiera desconocido la verdadera nacionalidad de Cordero, por cuanto, según investigaciones de Gesualdo, se educó en Buenos Aires donde vivió y en sus viajes por Europa se decía de él que "era natural de Buenos Aires".

En la primera revista musical argentina de cuya existencia se tengan noticias, *El boletín musical de 1837*⁴³ se lee en el N° 1 la siguiente referencia: "Los aficionados a la música habrán oído cantar desde algún tiempo a un lindo joven, hijo del doctor Cordero (...) no podemos dejar de leer en los rasgos de frente y fisonomía de este joven síntomas de un bello genio musical, los ojos sobre todo, que no saben

41 Gesualdo, Vicente: *Historia de la música en la Argentina*, Bs.As., Ed. Beta, T. I, pp. 435-438, 1961.

42 Ayestarán, Lauro: *op. cit.*, p. 228.

mentir, prometen a nuestra patria, en un idioma irresistible, un artista eminente". Si Cordero nació en 1822, tenía por entonces 15 años, época en que al parecer ya había realizado estudios musicales con el italiano Esteban Massini, que enseñó guitarra a toda una generación de argentinos, y compuso un Himno de los Restauradores, dedicado a Rosas.

Nada dice ni Gesualdo ni Prat de que Fernando Cruz Cordero se haya exiliado en Montevideo en alguna etapa de la tiranía. Al juzgar Domingo Prat la superioridad de Cordero como músico sobre Esteban Echeverría, cuyas virtudes como guitarrista fueron tan elogiadas, leemos lo siguiente: "...No cuenta Esteban Echeverría este hermoso historial en la guitarra, con el agravante de que, si fuese cierto que su cultura instrumental era mucha, mal podía darla a conocer en su país, cuando las pasiones políticas lo habían desterrado al extranjero. Cruz Cordero, personaje necesario al gobierno argentino, de cualquier color que fuese, tuvo, pese a sus viajes a París y Londres, sobrado tiempo para dedicarse a la guitarra en el suelo de su patria".

¿Por qué personaje necesario? Es cierto, se graduó de abogado en Buenos Aires y era personalidad prominente entre la sociedad porteña. José Antonio Wilde, en su libro de recuerdos⁴⁴, al hablar de los cultores de la música en la época de Rosas señala que: "Entre los aficionados que más bien merecían el nombre de profesores, se distinguían por su habilidad el doctor Cordero (abogado) y el doctor Albarellos (médico), cuya ejecución y gusto en la guitarra eran admirables". Pero no se desprende de ello, de ninguna manera, su condición de necesario para los gobiernos, sobre todo cuando sus éxitos europeos son posteriores a 1852. Lo que se infiere en cambio de las palabras de Prat es que Cordero, a diferencia de Echeverría, se mantuvo apartado de las luchas políticas con "sobrado tiempo", por tanto, para dedicarse a la creación, la interpretación y el estudio y las especulaciones sobre el arte musical.

Lauro Ayestarán por su parte afirma que "Fernando Cruz Cordero, oriental de nacimiento y el poeta argentino Esteban Echeverría" juntamente con Nica-

nor Albarellos, sentaron "las bases de la guitarra artística en Montevideo"⁴⁵, lo cual lleva a pensar que actuó allí en la misma época que Echeverría y Albarellos, ambos exiliados en la capital oriental. Lamentablemente, Ayestarán no adelanta más referencias sobre Cordero. El nombre de este compositor figura en el capítulo IV (Los precusores) de su voluminosa historia. Sin embargo advierte que "deja fuera la vida y la obra de Dalmiro Costa, Fernando Cruz Cordero, Celestino Griffon, Pablo Faget, José Giuffra, Miguel Hines y Luis Sambucetti (p), compositores todos ellos conocidos antes de 1860, en virtud de estas dos razones: 1º porque la obra mayor de todos ellos se inicia después de esa fecha; 2º porque en cuanto a concepto y calidad, esa misma obra se halla muy por encima del nivel de la música de este primer período y no puede, por lo tanto, cotejarse con la de Los Precusores". Y así los deja para su futuro volumen sobre la música culta uruguaya desde 1860 a nuestros días, al cual la muerte impidió a Ayestarán concretar. Así, queda sin aclararse a través de la historia de este investigador si Cordero permaneció en Buenos Aires o compartió el exilio con la juventud porteña.

43 En efecto, la primera publicación especializada, entre nosotros, que se conoce hasta el momento es el *Boletín Musical* dirigido por Gregorio Ibarra. Apareció en Buenos Aires el 21 de agosto de 1837 y se extendió a lo largo de dieciséis números hasta el 3 de diciembre del mismo año. De esta publicación en la que colaboraron Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, sólo se sabe de la existencia de un ejemplar completo en la colección del doctor Emilio Azzarini, de la ciudad de La Plata. Como se sabe, tras la muerte de Azzarini, y por donación testamentaria, la colección pasó a poder de la Universidad Nacional de la capital bonaerense. Tras largo peregrinaje, la valiosísima colección ha sido organizada por especialistas y hoy está al alcance del público y del estudioso. La misma depende de la Secretaría de Extensión Cultural y Difusión de la Universidad Nacional de La Plata.

44 Wilde, J.A.: *Buenos Aires desde 70 años atrás. 1810-1880*, Bs.As. EUDEBA, p. 201, 1966.

45 Ayestarán, Lauro: *op. cit.*, p. 228.

El guitarrista español Domingo Prat, radicado tantos años entre nosotros, es quien ofrece mayores referencias en torno de Fernando Cruz Cordero. Así, cita entre las composiciones publicadas por este eminente guitarrista los *Six divertissements pour la guitare*, que comprenden: 1 - Walse Le départ; 2 - Menuet; 3 - Walse; 4 - Menuet Le lunatique; 5 - Walse; 6 - Walse La reminiscense. Las mismas se publican en París por A. Lafont, imp. L. Parent. No da Prat fecha de edición. En cambio da cuenta de otras composiciones inéditas, tales como "Cantos de los marineros" y los valeses "El deseo" y "Las olas del mar". Naturalmente, no escapan sus composiciones, a juzgar por las especies (vals o minué), del carácter de salón de las creaciones de nuestros precursores.

Se sabe también por Prat que Cordero se preocupó siempre por la didáctica guitarrística, como lo prueba el método que escribió para su instrumento y cuyo manuscrito original estaba en poder del propio Prat⁴⁶. No consigna el manuscrito la fecha en que fue escrito.

En cambio sí se conoce la edición y fecha del *Discurso sobre música*. Se trata de un opúsculo cuyo ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires bajo el número 50.896 (sec. Reservado, 569, A bis). Está editado en esta misma ciudad por la imprenta Arzac, calle Cangallo N° 58, en el año 1844. Consta de 33 páginas más un folio sin numerar que contiene la fe de erratas. El autor se identifica por sus iniciales (F.C.C.) y es mérito de Josué Teófilo Wilkes el haberlo aclarado⁴⁷. Lleva además en la primera página la infaltable leyenda de ¡Viva la federación! e incluye asimismo una definición de la música, que es para el autor "un arte y una ciencia": "arte, en cuanto al conjunto de reglas de que se compone y ciencia en cuanto al conjunto de conocimientos psicológicos que exige".

El trabajo se divide en dos partes. La primera trata sobre la Excelencia, origen y efectos de la música y la segunda sobre Nociones musicales. Se propone el autor demostrar que un músico es capaz de describir sobre música; es decir, pretende aunar, y lo consigue sin duda, conocimiento de la materia, formación

intelectual y estilo literario pulcro y aún elegante. De ahí que al referirse al **Sentimiento y expresión** acuda a la autoridad de pensadores y filósofos tales como Platón, Aristóteles, Cicerón, Plutarco y, ya mucho más cercano, Rousseau, alimento constante de los románticos argentinos.

La lectura de la primera parte del opúsculo es explícita manifestación de las ideas filosóficas que alimentaban a los jóvenes de esa generación rioplatense. También de sus lecturas. Madame de Staël y los alemanes desde Hegel están presentes cuando Cordero considera que la música "se presta a todos los movimientos del alma". concepto romántico de un arte que, por la naturaleza del sonido, inmaterial, es el que más se asemeja a la naturaleza del espíritu.

Desordenadamente, pero con una admirable elevación de miras, Cordero recurre a la autoridad de los griegos, y latinos, de Feijóo o del padre Martini, gran maestro de compositores e historiador de la música en el siglo XVIII, y aún de la Biblia, para demostrar que la música es mucho más que una simple distracción. Tiene un origen divino, es la palabra del alma sensible, su imperio es universal, es lenguaje de la naturaleza, explica la naturaleza del número y la variedad de las proporciones, así como las relaciones armoniosas que resultan de ellos en todos los cuerpos... Pero también es un antídoto moral y cura las enfermedades del alma.

Cordero bebe también en el diccionario musical de Rousseau, aunque traduce a su manera la definición roussoniana de **genio musical**: "¿Quieres saber si algún destello de este fuego devorador te anima?" se pregunta Rousseau y hace volar a Italia para encontrar allí los modelos. Alberdi en cambio, con su

46 Prat, Domingo: *Diccionario de guitarristas*, Bs.As. Romero y Fernández, 1934. En su artículo sobre Cordero, Prat detalla de manera pormenorizada el contenido del método para guitarra escrito por este maestro de la época de Rosas.

47 Wilkes, Josué T.: *Un "Discurso sobre la música" bajo el gobierno de Rosas, seguido del comentario gráfico musical que motiva acerca del Cielito, en Boletín Latinoamericano de Música*, año IV, tomo IV, Bogotá, octubre de 1938, pp. 279-303.

marcada francofilia, hace volar a Francia. Y Cordero, prudentemente, corrige a Rousseau traduciendo: "Corre a los lugares en que un Gobierno amigo de las artes ha reunido las producciones célebres de todos los tiempos".

En la segunda parte, Nociones musicales, el autor inicia a sus lectores en los principios del arte sonoro. Habla de las notas, las figuras, el compás, claves, indicaciones metronómicas, tonalidades y modos, melodía y armonía. Pero aquí interesa subrayar que en todo momento la personalidad de Cordero rebalsa la simple definición teórica. Mentalidad aguda, pone en tela de juicio algunos de aquellos principios, propone la simplificación de la escritura, aunque más de una vez se le vaya la mano, como cuando, guitarrista al fin, propicie porque sean abolidas todas las claves hasta dejar "la única verdaderamente útil y generalmente recibida", es decir la clave de Sol.

Para lo que llama la parte científica de la música, Cordero recomienda consultar una serie de tratados. También lo hace cuando se refiere a la técnica de su instrumento. De ahí se infiere que fue no sólo un músico activo, sino que trató de mantenerse informado en torno de la bibliografía, incluso la más reciente, dentro de lo que era posible en Buenos Aires del 1840.

Tras una serie de juicios —personales, dogmáticos— sobre la música inglesa, francesa, e italiana, Cordero ubica luego en ese panorama a la música nuestra, que "está en su infancia, es impotente aún". Sentido de autocrítica, como se ve. De todos modos, advierte en ella "algo de privativo nuestro, así como ciertas de nuestras habitudes o costumbres". Arriba así al Cielo, del cual traza una apasionada descripción. "Existen entre nosotros dos acordes —escribe— que nos pertenecen y que por sí solos hacen palpitar los corazones. Sí, existe

hablando con cierto autor, aunque con diferente objeto, me permitiré decir ¿quién desconocerá la energía y expresión de ese fenómeno musical, de ese manjar del oído tan insípido al paladar del arte como sabroso al de la naturaleza, de esa sonoridad eléctrica que hace vibrar involuntariamente los nervios de la contemplativa y retirada anciana, como los de la inocente doncella, del circunspecto magistrado como del intrépido militar, del hijo del septentrión como del de la austral Bética: quién desconocerá, digo, la energía, expresión y encanto de nuestro divino cielo?"

En su artículo Un "Discurso sobre la música" bajo el gobierno de Rosas, seguido del comentario gráfico musical que motiva acerca del Cielito, publicado en 1938 en el Boletín Latino Americano de Música, Wilkes se pregunta, con sorprendente falta de elasticidad y sentido de adecuación histórica, qué quiso decir Cordero con lo de los "dos acordes exclusivamente nuestros". Después de formulada la pregunta, Wilkes hace una extemporánea explicación del acorde y de la ciencia de la armonía, para llegar a la conclusión de que los acordes no son exclusivos de nadie pues... "son de dominio universal".

Naturalmente, el pobrecito Cordero sólo pretendía hacer alusión a una de las partes tan características del Cielito. Escribe Carlos Vega⁴⁸ que "la música del primitivo Cielito bonaerense se componía de dos partes: una, que llamaremos "instrumental" o acompañante y otra, principal, cantable, destinada a los versos. La instrumental consistía en una simple serie de acordes de tónica y dominante arpegiados o en armonía rítmica, siempre en pies ternarios. Cuando entraba el canto, este mismo diseño podía continuar a modo de acompañamiento, pero generalmente cedía su lugar a una fórmula de zamba, tal como se ve en el esquema que sigue".



una tónica y producente [sic] en aire de tresillo. A nuestro cielo me refiero. Y

48 Vega, Carlos: *El cielito de la Independencia*, Bs.As., Tres Américas, p. 74, 1966.

Por ser un comienzo característico, por estar esa disposición de los dos acordes tan unidos sentimentalmente a los gustos del pueblo, Cordero habla de los "acordes que nos pertenecen". No es culpa de este esforzado pionero que a un siglo de distancia se le exijan precisiones de musicólogo. . .

En cuanto al fragmento donde se lee que "existe una tónica y una producen-te en aire de tresillo" (tónica y dominante), la oscuridad (única en todo el texto, como podrá apreciar quien lea el trabajo en su integridad) lleva a Wilkes a afirmar que el autor usa un "estilo sibilino" o que es ininteligible. Estamos en total desacuerdo pues, para el que esté habituado a la sintaxis de la época, es clarísimo. Por otra parte, es innegable que para el lector actual es más puro y transparente el estilo de Cruz Cordero, de 1844, que el de Wilkes, de 1938.

El autor alude por último en su *Discurso sobre música*, a los instrumentos musicales, si bien omite su análisis por considerar que ese trabajo ya fue realizado más de diez años atrás por Juan Bautista Alberdi. Sin embargo, se detiene, como es lógico, en la guitarra, ante todo para polemizar con Alberdi, para quien el instrumento de Cordero es miserable. "Le probaría —escribe F.C.C.— que es muy rica, que en sí tiene todos los elementos para producir lo que se ha escrito para todos los instrumentos, para una orquesta entera". Y se detiene a hablar de ella, con ardor que a menudo le obrubila el juicio, con pasión de verdadero enamorado. "Quien desee conocer los encantos de este instrumento, siéntalo ejecutar bien": frase que encierra, además de su incontrovertible exactitud, un ataque a quienes se han dedicado a la música desde un plano de amateurismo, del cual se excluye, y con razón, el autor. Citando a Gall, cuya hipótesis frenopática establece que cada región cerebral produce determinada ca-

pacidad o afecto, afirma Cordero que "un talento o inclinación es fundamental. . . cuando un individuo consigue, a pesar de mil obstáculos, ejercitarlo con alguna distinción". Diferente el caso al de aquéllos —y aquí va su ataque— cuya carrera, opuesta a la música, no les permite cultivarla "tal cual pudieran, tal cual desearan" y logran en cambio resultados pobres y limitados. No es difícil sospechar que era Echeverría el destinatario de su pensamiento, modelo que habría tenido Alberdi ante sus ojos al emitir juicios despectivos sobre la guitarra.

Se ha sugerido antes que el *Discurso sobre música*, de este guitarrista que brilló en Europa y tocó ante la reina Victoria de Inglaterra, que a su vez le regaló una pequeña guitarra, se ubica en el panorama de nuestra naciente musicografía como pieza rara. En apariencia desinteresado el autor del drama que inunda toda la literatura de proscritos, apunta hacia una concepción del arte sonoro que, a despecho de su filiación romántica, se apoya en criterios intemporales de ética y estética musicales. Por otra parte, es fácil advertir que es conciente en Cordero ese apartamiento de aquéllo que no es específicamente artístico, por cuanto se desprende de las palabras que se acaban de transcribir un sentido de profesionalismo musical que el autor se empeña en destacar. En realidad todo su opúsculo se propone explícitamente dejar en evidencia la distancia que separa a su autor de los aficionados que antes que él han escrito sobre música o se han dedicado al cultivo de algún instrumento.

Sólo la superación del rosismo y el aluvión inmigratorio de la segunda mitad del siglo, con el ingreso de decenas de músicos que se radican en el país, permiten a la musicografía local seguir las huellas fijadas por Fernando Cruz Cordero en su solitario documento del Buenos Aires federal.

UN CASO DE FOLKLORE URBANO: LAS COMPARSAS SALTEÑAS

Lic. Rubén Pérez Bugallo

Introducción

En el año 1977 la Dirección de Cultura de Salta convino con la Subsecretaría de Cultura de la Nación un plan de asistencia técnica para llevar a cabo un "Relevamiento Integral de la Música Tradicional Vigente o Superviviente en la Provincia de Salta". El que suscribe fue designado —en su calidad de Investigador del Instituto Nacional de Musicología— como único responsable de la tarea, realizando el primer trabajo de campo durante los meses de enero y febrero de 1979.

La recolección de materiales *in situ* no se ha interrumpido desde entonces y prosigue actualmente bajo los auspicios del CONICET, habiéndose cubierto sistemáticamente, en sucesivos viajes, la totalidad de la provincia. En lo que respecta a las expresiones musicales criollas, la etapa heurística del relevamiento finalizó en marzo de 1982, estimándose que para fines de 1983 habremos recogido también un muestrero suficientemente representativo del universo musical indígena. Salta pasará a ser entonces una de las cuatro provincias en las que se ha recogido metódica e integralmente música de tradición oral. Las otras son Tucumán y La Rioja, en las que trabajó hace años la Dra. Isabel Aretz, quien con los resultados obtenidos publicó dos obras de capital importancia para la Folkmusicología argentina (*Tucumán, Historia y Folklore, en 1946 y Música Tradicional de La Rioja en 1978*) y la provincia de

La Pampa, relevada por la Lic. Ercilia Moreno Chá, quien ha hecho conocer una selección de materiales en dos discos larga duración (*Documental Folklórico de la Provincia de La Pampa, 1975*).

Folklore en las ciudades

Las corrientes clásicas del Folklore en materia metodológica y teórica a menudo han repetido que son las zonas rurales prácticamente las únicas donde hoy es posible observar manifestaciones de cultura tradicional. No negaremos que esa premisa resulta, en gran medida, corroborada por nuestras experiencias de campo; pero tampoco faltan las excepciones. En nuestros viajes de estudio a Salta hemos incluido en nuestra óptica ciertos aspectos de la realidad cultural urbana y por ello venimos recogiendo información verbal, material sonoro, fílmico y fotográfico no sólo en los valles, el monte o la montaña, sino también en las más importantes ciudades salteñas y, por supuesto, en la misma capital de la provincia.

La existencia de comparsas carnavalescas, por ejemplo, es un hecho que no se da en los pequeños pueblos, sino que precisamente constituye un fenómeno propio de esos centros urbanos. Y en clara contradicción con los "postulados" de toda teoría intransigente, es en la propia capital salteña donde esas comparsas revisten un mayor grado de vinculación con aspectos tradicionales.

Información recogida

Nuestro rastreo de datos respecto de este tema nos llevó a revisar cuidadosamente las libretas de campo de quien fuera el primer investigador que recogió música criolla en Salta con criterio científico: Carlos Vega. De sus notas manuscritas, la primera que versa sobre folklore musical salteño se halla en el Cuaderno N° 14, correspondiente al Viaje N° 11 del INM, realizado en enero y febrero de 1938. Hojeando ese material, comprobamos que mucho de lo allí consignado concordaba con el fruto de nuestras recolecciones personales realizadas cuatro décadas después. Pero también, por cierto, hallamos documentados algunos hechos que hoy pertenecen al "folklore histórico". Una de las prácticas desaparecidas es, por ejemplo, el "encuentro", "topamiento" o "choque" que era de rigor entre las comparsas salteñas hasta hace unos veinte años, y cuyas características describiremos a lo largo de este trabajo.

Los informantes que brindaron a Vega referencias sobre la constitución y comportamiento de las comparsas, fueron los siguientes:

Abel Terán (AT en los textos encomillados de más adelante), nacido en 1888.

Félix Garro (FG), nacido en 1908.

Pedro Antonio Delgado (PAD), nacido en 1915.

Andrés Cejas (AC), nacido en 1920.

Pablo Cejas (PC). No se registró su fecha de nacimiento.

Salvo Félix Garro, que había nacido en Ledesma (Jujuy), el resto era oriundo de la ciudad de Salta.

Los datos registrados por Vega han sido utilizados a modo de testigos críticos de la información obtenida en nuestras campañas. En ellas entrevistamos a una gran cantidad de "indios" integrantes de las comparsas "Los Tobas", "Los Quilmes", "Los Teucos", "Los Tonkas", "Los Indios Timbúes", "Los Pampas", "Los Toikas", "Los Tobas Cobrizos", "Los Cumbranos", "Los Mayas", "Los Koibas", "Los Yaravíes", "Los Hijos del Sol y la Luna", "Los Halcones", "Los Bigue", "Corazones Alegres", "Alegres de la Puna", "Lirios Rojos", "Flor de Lirio"

y "Los Diamantes de Oruro". A todos estos grupos hemos registrado su repertorio cancionero en cinta magneto-fónica. Nuestros informantes calificados —todos nacidos en Salta—, fueron:

Ramón Edgardo Avila (REA), nacido en 1941.

Jesús Ramón Estrada (JRE), nacido en 1943.

Víctor Hugo Gutiérrez (VHG), nacido en 1950.

Nuestros registros y el material recogido en 1938 se complementan, posibilitando la realización de un análisis comparativo entre ambas épocas, respecto del tema elegido.

Organización interna de las comparsas

La comparsa salteña se estructuraba de acuerdo a un sistema de jerarquías funcionales respetadas dentro del margen de elasticidad propio del ambiente de camaradería que siempre caracterizó a estas agrupaciones. Todas se han originado en los suburbios capitalinos y —como aún ocurre—, se nutrían con individuos cuya extracción social estaba marcada por los escasos recursos económicos de que disponía su grupo familiar.

El esquema típico de una comparsa completa en formación de marcha, era el siguiente:

```

      A
      B
    C  C  C
    D      D
      E
    E E E E E
    F      H
      G  I
    J  K  J
    J  K  J
    J  K  J
    J  L  J
  
```

A: "Cacique". Era y es la figura fundamental de la comparsa, por tratarse generalmente de su organizador y "director artístico". Se accedía a ese cargo por el prestigio personal que le confería el conocimiento de un amplio repertorio lírico-coreográfico tradicional o su reconocida capacidad para recrearlo, con la colaboración del resto del grupo, o en forma individual.

"Forman el repertorio tres o cuatro meses antes de carnaval. El cacique lleva ya las canciones... las canta y los demás las aprenden de oído". (AC)

"Hacemos la letra y después le buscamos el tono, para que no sean todas iguales. Hay algunos [cantos] que son más lentos, más rápidos... uh, tenemos un lonpley... cualquier cantidad". (VHG)

Como autoridad principal, el "cacique" se encargaba, durante las recorridas de la comparsa, de custodiar el dinero recaudado, guardándolo en una bolsa llamada "yisca". (Deturpación del término *yica*, que en lengua *mataco* significa "bolsa").

"El cacique es el que lleva una bandolera con la plata que van recaudando. Cantaban una canción, entonces ahí le ponían la plata. Siempre se acercaba mucha gente... entonces todos ponían un poco. Y cantaban hasta que creían que había suficiente". (REA)

La ubicación natural del "cacique" durante las formaciones estáticas y "saludos" era, como ahora, al frente de la comparsa. Sin embargo, cuando el grupo marcha, su jefe suele "bajar" y "subir" constantemente por la formación, y aún serpentear entre los bailarines en movimiento, supervisando la justeza coreográfica o el afiatamiento del canto.

B: "El hijo del cacique", que no estaba necesariamente unido a éste por el vínculo filial. Se trataba de su ayudante en tareas de menor importancia. Por lo general, era un menor de edad, razón por la cual su autoridad ante la "tropa" era simbólica.

C: Los "Tobas" —también llamados "Segundos Ayudantes"—, eran los verdaderos supervisores de ceremonial en el conjunto. En las antiguas comparsas nunca faltaban el "toba", y las más numerosas llegaban a poseer hasta tres

de estos personajes, quienes solían empuñar un látigo (símbolo de autoridad que ocasionalmente empleaban para corregir drásticamente el mal movimiento de algún otro integrante). Actualmente, la denominación "toba" ya no se recuerda, pero no ha desaparecido su función, que corre por cuenta de "caciques menores", subordinados al principal.

D: "Rey" y "virrey". Su presencia no era constante y sus respectivas funciones no aparecen muy claras en el recuerdo de los informantes. Concretamente, formaban parte del grupo de "diablos", de los que se diferenciaban por estar tocados con coronas. Hoy en día han desaparecido.

E: "Diablos" o "diablos rasos". No poseían corona. Ubicados en las formaciones según el esquema, eran los únicos autorizados por el "cacique" para romper el orden de formación. Su principal cometido durante la marcha era evolucionar saltando y gesticulando, mientras amenazaban o provocaban a los espectadores de sexo masculino; o requebraban a las niñas, a veces empleando léxico de subido tono. Para la década del cuarenta, algunos de estos "diablos" fueron reemplazados por "zorros" que copiaban en su vestimenta al legendario héroe popular mexicano, difundido por el cine a través de los "episodios" para consumo infantil.

"Eran los diablos con capa roja, la ropa toda roja. Y con un gorro de diablo, con las astas. Y había peleas en la calle [por su culpa]. Dos zorros, dos diablos, o cuatro diablos sin el zorro. Estaban disfrazados como el zorro, ése de las películas... con la zeta". (REA)

El "diablo" conserva plena vigencia entre las comparsas actuales, aunque sin duda un poco descolorido en su accionar. También los "zorros" son un elemento constante, pero únicamente en las comparsas exclusivamente infantiles, que antes no existían.

F: "Brujo". Se trata de una representación bastante ingenua del *shamán* característico de algunas sociedades tribales. Su misión era y es provocar el asombro y aún el susto de los niños. Uno de sus números habituales era el de oficiar de "tragafuego", recurso de extracción circense que aún hoy logra

el efecto buscado. En el "corso" de 1981 comprobamos que su figura sigue siendo uno de los números fuertes de toda comparsa. El "brujo" de "Los Tobas Cobrizos", por ejemplo, desfilaba con una serpiente lampalagua (*Constrictor constrictor occidentalis*) enroscada en su cuello, la que en ocasiones acercaba a los niños del público o depositaba en el suelo para que —obedeciendo a un lógico adiestramiento previo— el reptil se deslizara por entre las piernas abiertas del "shulka".

G: El "shulka" ("hijo menor" en quechua), constituye también un elemento constante. Siempre es un niño de corta edad que cumple el papel de mascota. Generalmente marcha casi a la par del "brujo", aunque puede hacerlo a la derecha del "cacique", reemplazando a su "hijo". Hoy en día, como otrora, puede ir armado con lanza o portar una caja. Más adelante veremos cómo el "shulka", en específicas circunstancias, se convertía en una figura de importancia estratégica fundamental.

H: "Reina". Era un componente no indispensable. Como el resto de los integrantes, era siempre un varón, pero en este caso vestido con ropas de mujer. A diferencia de los otros disfrazados, la presencia de la "reina" parece haber sido producto de modernas influencias recibidas de los carnavales de la Capital Federal.

En los "corsos" salteños actuales es habitual observar grupos de travesti integrando "murgas", acerca de las cuales nadie puede poner en duda su origen porteño, ajeno a todo contexto tradicional provinciano.

I: "China". También era un hombre disfrazado de mujer, pero con su piel teñida de manera que simulara pertenecer a la raza negra (rasgo del antiguo carnaval porteño y montevideano). Como auxiliar que era de la "reina", ha desaparecido junto con ella.

Hoy puede verse a veces una "negra" participando del "corso", pero en forma independiente, sin integrar ninguna comparsa. Mantiene tanto la representación del cambio sexual como el oscurecimiento de la piel y en ocasiones ejecuta la armónica de boca mientras desfila.

J: "Indios". Siempre han sido los personajes típicos del viejo carnaval. Aquellas comparsas contaban, a lo sumo, con treinta "indios", cantidad que hoy ha aumentado notablemente, por adaptación a específicos reglamentos.

"Ahora la municipalidad les ha exigido esa cantidad de gente. Que sean más de cien... ciento cincuenta. Claro que los premios son más o menos [interesantes]. Este año ha sido de cinco mil millones de pesos. Entonces, [si son] ciento cincuenta personas, les toca... qué sé yo... diez palos a cada uno". (REA)

Por la vestimenta utilizada —en la que siempre tuvieron lugar destacado las plumas coloreadas— estos "indios" siempre constituyeron una recreación muy libre de los indígenas del Oeste norteamericano, evidentemente más célebres que los de nuestro territorio por obra de los *westerns* cinematográficos y televisivos. Incluso en los nombres de las agrupaciones se hacía notoria aquella influencia: "Los Mohicanos", "Los Comanches", "Los Cochise", etc. En las denominaciones de los actuales "indios" se evidencia —sólo en ese aspecto— una notoria intención nativista, sin duda merecedora de adecuado asesoramiento. En realidad, los jurados del "corso" no prestan atención a detalles de este tipo —ni de otros más significativos— y otorgan despreocupadamente los premios a los disfrazados que ostentan los más voluminosos y pesados aditamentos o que ensayan frente al palco las más insólitas cabriolas, aunque desconozcan, por ejemplo, las normas de la *vidala* tradicional.

Hasta hace unos veinte años, la principal responsabilidad del "indio" era el ataque armado a otras comparsas y la defensa de la suya. Para ello iba munido de una lanza, hacha o garrote de madera.

"Se encuentran y se pelean a lanzazos". (AC)

"Claro, era una forma de eliminar a una comparsa. Romperles la cabeza, tirarle los gorros, quitarles las plumas..." (REA)

Esas armas aún las conservan, pero ahora revisten un carácter decorativo, desprovisto de su original aplicación bélica.



*"Cacique" de "Los Mayas",
de la ciudad de Orán. (Foto:
R. Pérez Bugallo, 1980)*



*"Brujo" de la comparsa
"Teuco". Ciudad de Salta.
(Foto: R. Pérez Bugallo,
1980).*

*Un "indio" armado con
lanza y escudo. (Foto:
R. Pérez Bugallo, 1980).*



*El "shulka" de la
comparsa "Tonka".
(Foto: R. Pérez Bugallo,
1981).*

Lo común era que cada conjunto poseyera dos columnas de "indios". Pero cuando estos eran numerosos, se distribuían en cuatro columnas. Los de los flancos recibían el nombre de "orilleros" y los del lado interno "tras-orilleros".

K: "Cajeros". Eran los ejecutantes de caja y rara vez sumaban más de tres.

"En ese tiempo las comparsas eran más chicas; no pasaban de treinta, cuarenta, más o menos. Y estaban compuestas por indios. Además estaban los cajeros". (REA)

En la actualidad el "cajero" y el "indio" se funden en un solo personaje. Y su número se ha multiplicado a tal punto que no es raro ver comparsas que ostentan dos o más columnas de cincuenta "indios" con caja cada una.

"Los indios marchan en doble columna. Para cantar forman en media luna, con los diablos atrás". (PAD)

"La caja del indio es chica, para que pueda hacer los movimientos, las coreografías... bailar y saltar. Entonces es fácil de manejar. El indio pone la caja en una mano y con la otra la golpea". (REA)

L: "Músicos". Generalmente no eran más de dos o tres. Tocaban la guitarra mediante rasguídos, dando base armónica al canto colectivo. El "cacique" o los "tobas" podían integrar la orquesta ejecutando la "flauta" (armónica de boca), o un mirlitón compuesto por un pequeño peine o un trozo de caña y un papel de seda. Alguno de los "indios" solía también soplar un "pito", silbato similar al utilizado por los árbitros de fútbol.

"La comparsa se compone de dieciocho, veinte, veinticinco, hasta treinta y cinco personas. Llevan dos cajas, tres guitarras y tres pitos de *referee*". (AC)

Hoy no es común ver en las comparsas otro instrumento musical tradicional que la caja. Los otros han desaparecido completamente y hasta el canto de la *vidala* peligra ante la competencia de la amplificación electrónica.

"Muchas veces no ensayamos cantar con caja. Porque ni los jurados pueden oír lo que cantamos, con tanto batifondo que meten los parlantes. A veces, antes del saludo, queremos cantar para

el palco, pero nos dicen que sigamos, nomás". (VHG)

El "corso" moderno ya no es aquella fiesta de la que participaba la mayoría del pueblo: ahora es un espectáculo que busca preferentemente la atracción del turista.

"En tiempos de antes se hacía el corso en la Plaza Nueve de Julio, alrededor. Y la gente iba por detrás de las carrozas y de las comparsas, caminando, dando vueltas, tirando agua y papel picado. Ahora ya no, desde que se hizo la avenida Belgrano. Ahora comienzan a marchar las comparsas en la calle Alvear y terminan en la calle Lerma. Son como diez cuadras. Ponen tribunas a la vuelta, de los dos lados de la calle. Tribunas y palcos, y se cobra entrada para el palco y la tribuna. Y la gente que quiere ver tiene que pagar. Si no, se acomoda al pie de la calle". (REA)

Entre las novedades introducidas desde Brasil —vía Buenos Aires— se destaca el "tumbador" (o "tumbadora"), instrumento musical con no más de una década de asimilación.

"Esos tumbadores los estarán usando hace cinco, seis años atrás. Claro, cuando ya empezaron a agrandar las comparsas, les buscaron otra forma... que suene más fuerte. De eso hará diez años... (REA)

Repertorio musical

Todas las comparsas sin excepción cantaban y cantan *vidalas*, canción exclusiva del carnaval. Dejamos que los propios informantes nos digan cuándo y para qué lo hacían.

"Paseaban por los barrios y todo el mundo los salía a ver. Entonces, ponían en el suelo un collar de corcho, de tapitas de cerveza o de huesos con un hilo adentro y saltaban a la vuelta; hacían figuras, bailaban y saltaban. Y la gente ponía ahí la propina para el que cantaba. En esa forma se recaudaba el dinero para comprar las plumas, los espejos, la tela para hacer la ropa. Cantaban por diez pesos, que en ese tiempo era un montón de plata". (REA)

"Sacaron, el año pasado, tres pesos con cincuenta. Pero a veces no se saca ni lo que se gasta en vestir". (AC)

Para los años treinta, muchas canciones de comparsa evidenciaban ya algún grado de deterioro con respecto a la típica formulación estrófica de la especie. Tal el caso del siguiente ejemplo, donde cada estrofa ha conservado solamente el primer verso de la cuarteta, a lo que se suma un estribillo francamente incoherente:

Nº 148) Vidala. (Salta, Cap., 1980)

Carnaval llegando al pueblo
"De lejos me está quemando,
mi dueña se ha arrepentido,
dicen que la pago mal".

Somos los indios "Los Tonkas"
"De lejos me está quemando,
mi dueña se ha arrepentido,
dicen que le pago mal".

Pa' cantar la despedida
"De lejos me está quemando,
mi dueña se ha arrepentido,
dicen que le pago mal".

O el que sigue, donde la estrofa tiene el 2do. y el 4to. versos iguales, sin que lleguen a constituir un estribillo:

Nº 143) Vidala. (Salta, Cap., 1981)

Con letra 'e sangre se escribe "Tonka"
"Tonka" es el nombre del carnaval
para mi villa dejo el recuerdo
"Tonka" es el nombre del carnaval.

Y por último, aquellas **vidalas** que carecían por completo de estribillo o frase repetida entre los versos de la cuarteta:

Nº 702) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Almas buenas y sencillas
venid todos a escuchar
lo que dicen "Los Chamol"
en el arpa del juncal.

Nº 3) Vidala (Salta, Cap., 1981)

Ya se ha muerto el carnaval,
no lo lleven a enterrar
héchenle poquita tierra
que se vuelva a levantar.

Con todo, pese a esos deterioros, nadie dudaba aún en identificar aquel canto por su nombre genérico de **vidala** o **vidalita**.

"Tomamos las vidalas viejas y las reformamos". (AC)

"Antes salían más comparsas. Pero las vidalas han sido siempre de ellos". (AT)

"Pasodobles y varias canciones modernas alternan en el repertorio, pero predominan las vidalas, de dos a diez. Antes había mucha gente que cantaba vidalitas con guitarra". (Carlos Vega, manuscrito citado).

Los "indios" actuales, en cambio, han olvidado el nombre de **vidala**, aunque mantienen intacto el sistema tonal y el esquema fraseológico de la especie.

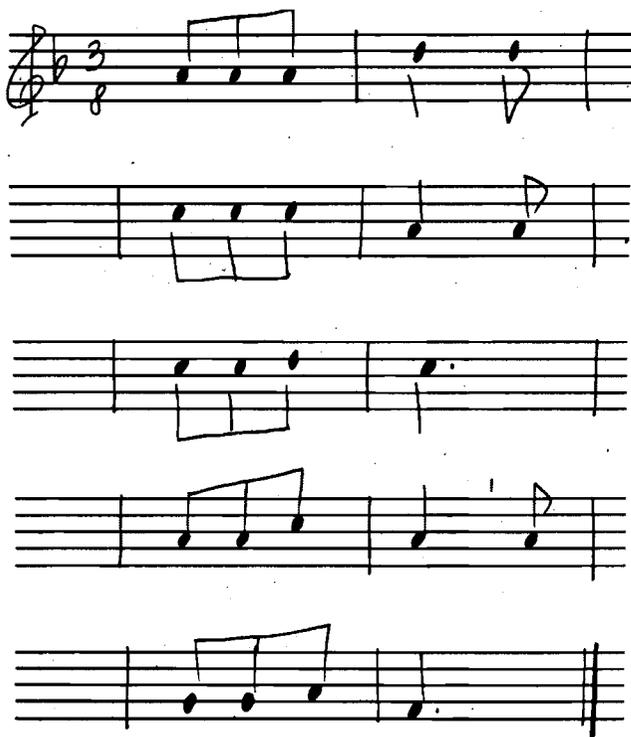
"Los días de carnaval ya salían las comparsas a recaudar fondos. Y recaudaban cantando... coplas". (REA)

"Todas las canciones las hacemos nosotros. Todos han hecho las bagualas. No... no son bagualas. Son cantos de indio... chayas. Vos tenés el ritmo de la comparsa y así se va sacando. Son distintos tonos. Pero no tiene un nombre". (VHG)

"Esto es una canción. Prácticamente la he hecho yo en homenaje a mi madre que ha muerto el año pasado. Entonces, como nosotros sacábamos la comparsa de lo de mi madre, yo le he hecho un canto para ella". (JRE)

La antigua **vidala** servía para todo tipo de ocasiones. Algunas de ellas eran recreaciones de temas puestos en boga por la radio, en cuyo caso se las consideraba "canciones". La letra de la **vidala** que transcribimos a continuación está basada en la del tango "Clavel del aire", de Juan de Dios Filiberto. Curiosamente, en la transformación adquirió melodía pentatónica.

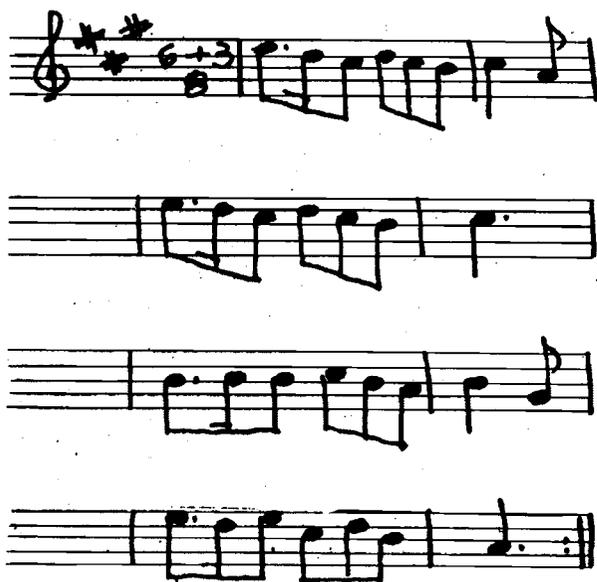
Nº 718) Vidala. (Salta, Cap., 1938)



Clavel del aire,
así era ella,
como una flor.
Quedó prendida
en mi corazón.

Muchas vidalas musical y poéticamente tradicionales servían como serenatas:

Nº 705) Vidalita. (Salta, Cap., 1938)



Las estrellas en el cielo
forman un cuadro imperial:
mi corazón por el tuyo
y el tuyo no sé por cuál.

Las estrellas en el cielo
contalas de dos en dos;
si te parecen muy muchas,
mucho más' te quiero yo.

Nº 719) Vidala, (Salta, Cap., 1938)

Los cabellos de mi rubia
no se lavan con jabón.

"Mas ahura son libre.
No hay quien me prive
soy dueño de amar".

se lavan con limón verde,
sangre de mi corazón.

"Más ahura soy libre.
No hay quien me prive,
soy dueño de amar".

El último ejemplo transcrito resulta un buen modelo de lo que ha sido la forma tradicional de la vidala antes de su deturpación. También lo es el próximo, utilizado a modo de presentación:

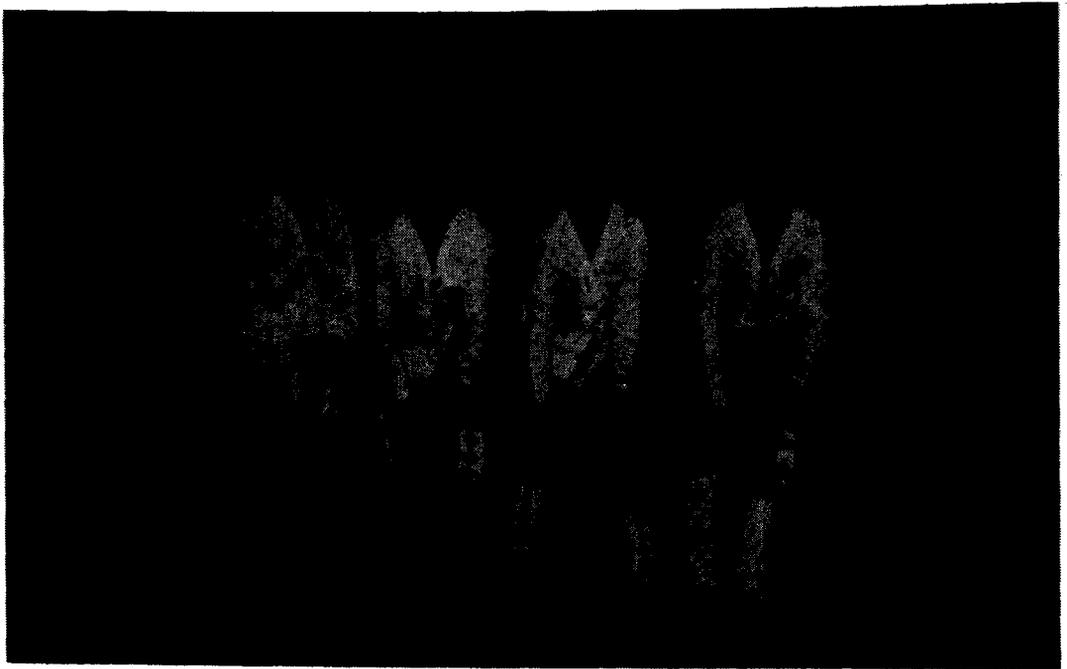
Nº 724) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Si quieren saber, señores,
"Amorosa salteñita",
de dónde somos nosotros
"A las cuatro 'e la mañana"

voy a empezar a cantar,
"Amorosa salteñita";
no me confundan con otro.
"A las cuatro 'e la mañana".



*Dos "cajeros" de
"Los Tobas Cobrizos".
(Foto: R. Pérez Bugallo,
1981)*



Grupo de "cajeros" desprovistos de sus tocados de plumas. (Foto: R. Pérez Bugallo, 1981)



*Comparsa infantil con
cajas y tumbadoras.
(Foto: R. Pérez
Bugallo, 1982).*



Una comparsa desfilando en el "corso" salteño. (Foto: R. Pérez Bugallo, 1983).

Las frases "Con su permiso señores", "Señores dueños de casa", "En este barrio señores", etc., siguen aún vigentes en el comienzo de muchas vidalas que se dedican a alguna persona o familia en especial. Transcribimos la letra de una de ellas, de reciente factura:

Nº 144) Vidala. (Salta, Cap., 1981)

Con su permiso
dueña de casa
aquí le vengo
sólo a cantar
una coplita
que siempre llevo
que siempre llevo
pal' carnaval.

Y a los señores
acá presentes
una canción,
quiero brindar
para que lleven
todo el recuerdo
todo el recuerdo
del carnaval.

Nº 142) "A mi madre" (Vidala). (Lima, Cap., 1981)



También se han documentado vidalas en cuya letra el "cacique" hacía pública alguna circunstancia particular de su vida. El primer ejemplo que transcribiremos se lo dictó FG a Carlos Vega, luego de un frustrado viaje de "Los Indios Chamol" a la Capital Federal. El segundo lo recogimos personalmente de labios de JRE, de quien en la pág. 80 hemos registrado textualmente su motivación:

Nº 726) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Este domingo pasado
me hicieron llamar
de Buenos Aires.

No he podido ir,
causante los rieles
del ferrocarril.

Porque me cobran muy caro
por ferrocarril,
causante el dinero,
no he podido ir.

Madre querida
madre adorada
ya te me fuiste
a descansar,
esta comparsa
marcha muy triste
marcha muy triste
pal' carnaval.

Y al retirarme
yo me despido
triste y sentido
del carnaval
fuiste la madre
de esta comparsa
los "Indios Tonkas"
recordarán.

Pero la **vidala** era también un canto de guerra. Veamos cómo solía culminar el lírico recorrido.

Los "encuentros" de comparsas

"Se llamaban 'encuentros'. Me acuerdo que de noche, se armaba. Terminaba el corso y veníamos cantando por la calle, por todos lados. Y no faltaba que aparecía otra comparsa... y el encuentro era inevitable". (REA)

Las comparsas, antes de combatir, desarrollaban una auténtica ceremonia bélica. Como primera medida se colocaban una a la par de la otra, de manera que los "orilleros" de cada grupo quedaban frente a frente. Alguien trazaba una línea divisoria entre ambos campos (algo así como el conocido desafío infantil de "pisar la raya"), mientras los "indios" enfrentados emprendían una hostil gritería con ánimo de amedrentar al bando contrario. Esta etapa preparatoria recibía el nombre de "honor del caso" Y ya podía escucharse amenazantes **vidalas**, algunas de las cuales transcribimos:

Nº 717) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Nº 725) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Mi padre plantó un peral
cubierto de perlas finas

"Llorá Juanita, llorá,
recién vengo a conocer tu amor".

y en el cogollo más alto
se asentó una golondrina.

"Llorá Juanita, llorá,
recién vengo a conocer tu amor".

Por el pico hechaba sangre
con las alas se batía

"Llorá Juanita, llorá
recién vengo a conocer tu amor".

diríjense al escribano
con la pluma que escribía.

"Llorá, Juanita, llorá
recién vengo a conocer tu amor".

Nº 703) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

De las tierras que ha'i andado
con el tiempo y la mudanza
a estas horas voy llegando
...traigo de guía mi lanza.

Cacique con su ayudante
si es que me quieren llevar
han de tirar bien sus líneas
no se vaya a equivocar.

"Con mi comparsa formada
ni pena me da".

Nº 700) Vidala. (Salta, Cap., 1938).

Yo soy el indio más fiero
 "Y adiós, ya me voy"
 con corazón de salvaje
 "Su dueño soy"

.....

"Si los otros mandan suspender, pasan a los 'honos amistosos'. Añaden a todo esto el darse las manos". (PAD)

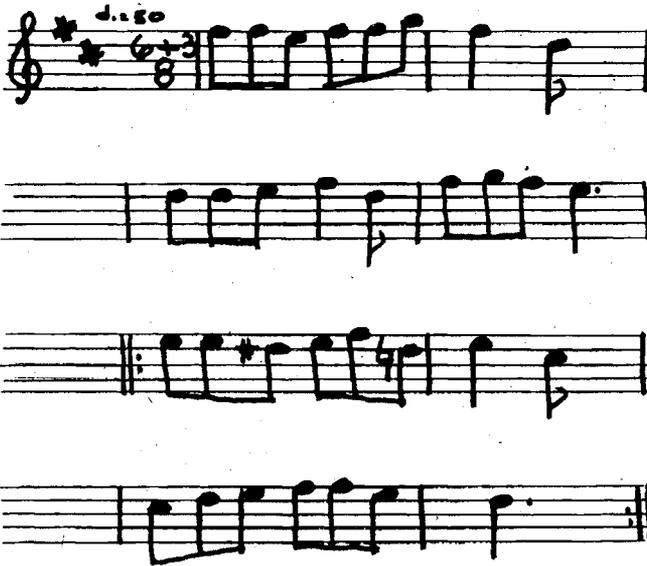
En los "honos amistosos" cada comparsa cantaba una vidala que, por el contenido de sus versos, recibía precisamente el nombre de "amistoso". Es el único tipo de vidala que sobrevive en la actualidad:

La contrapartida del "amistoso" era el "rigoroso", un desafío cantado en el que no faltaban los insultos. Transcribiremos dos de las letras de "rigoroso" que resultan potables para su publicación:

Nº 709) Canto con caja. (Salta, Cap., 1938)

De esta banda a la otra banda
 de este río al otro río
 he'i de pelear a morir
 hasta quitar lo que es mío".

Nº 6) Vidala. (Salta Cap., 1981)



Aquí saludo señores
 con la alegría del carnaval
 nos vamos agradecidos
 por su buena voluntad".

Nº 777) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Respetable a los señores
 "La salteñita"
 llegue al pie de su bondad
 "Vengo a cantarles
 por mi voluntad".

a su presencia he llegado
 "La salteñita".
 soy del parque Rosedal.
 "Vengo a cantarles
 por mi voluntad".

Nº 717) Vidala. (Salta, Cap., 1938)

Cacique con su ayudante
 cómo está y qué anda haciendo

"Ya no ha'i de volver
 y si lo encuentran "Los Indios Cobrizos"
 se lo han de llevar
 de su pago a otro lugar".

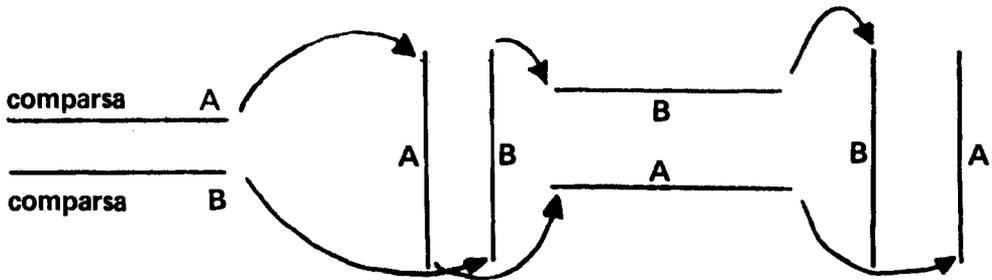
Como amigo le prevengo
 que se ajuste el chiripá

"Ya no ha'i de volver
y si lo encuentran "Los Indios Cobrizos"
se lo han de llevar
de su pago a otro lugar".

Voy a copar la parada
voy a flamear con mi espada,
etc.

"Si los otros, por toda contestación,
dejan seguir y cantan un 'rigoroso',
empiezan los 'honmores a cuadro', que
son preliminares de la pelea". (Carlos
Vega, manuscrito citado).

Los "honmores a cuadro" consistían
en movimientos de baile por parte de
ambos batallones de acuerdo a un es-
quema pautado por la costumbre, que
era el siguiente:



"Se encuentran los indios y primero
se busca la amistad. Y si el otro bando
no quiere saber nada, dicen: '-Hay en-
cuentro, hay encuentro...'. Entonces
bailan... y se agarran a palos". (REA)

Si los desplazamientos descriptos no

eran coordinados, quedando algún reza-
gado o descolocado, la comparsa rival
lo cautivaba. También se solían hurtar,
mediante movimientos sorprendidos, ele-
mentos de la vestimenta. Y todo tenía
un precio de rescate.

"Si cautivan un indio, hay que pagar-
lo con plata". (AC)

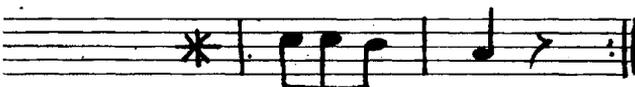
"Los diablos lo agarran y lo llevan
detrás de la línea. Siguen evoluciones
tendientes a rescatar al cautivo. Si no lo
consiguen, pagan el rescate". (Carlos
Vega, manuscrito citado).

"Si [el cautivo] es un indio, hay que
pagar toda la bolsa. Si es un gorro: diez
pesos. Una lanza: dos pesos; una plu-
ma: un peso. Si es el shulka: la yisca.
Si es el cacique [nos tienen que dar], lo
que pidamos". (PAD)

La comparsa que lograba cautivar a

un enemigo, lo pregonaba cantando.
Las vidalas propias de esa circunstancia
recibían el nombre de "cautivo":

Nº 698) "Cautivo" (Vidala). (Salta,
Cap., 1938)



Los pajarillos cautivos
"Al pie de un laurel"
se hayan sin poder volar
"Yo firme he'i de ser"
pobre de los pajarillos
"Al pie de un laurel"
cautivos sin libertad.
"Yo firme he'i de ser"

En los cogollos más altos
"Al pie de un laurel"
se asentó una golondrina
"Yo firme he'i de ser"
por el pico echaba sangre
"Al pie de un laurel"
con las alas se batía.
"Yo firme he'i de ser".

Nº 707) **Vidalita.** (Salta, Cap., 1938)

Yo cacé una palomita
 "Qué tiranía"
 con pólvora y munición
 "Ya viene el alba
 ya viene el día"
 un ciego estaba mirando
 "Qué tiranía"
 le pregunté do' cayó
 "Ya viene el alba
 ya viene el día"

Nº 711) "**Cautivo**" (Vidalita). (Salta, Cap., 1938)

Pobre cautivo
 no tenga pena
 sin relación.
 lo vo'a largá.
 "La comparsa
 de 'Los Cobrizos'
 lo cautivó".

La yisca vale
 si quiere salir
 si no los indios
 lo van a llevar.
 "La comparsa
 de 'Los Cobrizos'
 lo cautivó".

Nº 716) **Vidala.** (Salta,

Palomita blanca
 piquito de amor
 alitas azules
 que brillan al sol
 "Preso y cautiva
 la ha traído su amor".

Nº 727) "**Cautivo**" (Vidala). (Salta, Cap., 1938)

Cuando "Los Indios Cobrizos"
 bajaron a cautivar
 "Preso en la jaula
 cautivo está".
 si no largan al torito
 a mi toldo va a marchar.
 "Preso en la jaula
 cautivo está".

Y aquí "Los Indios Cobrizos"
 no cargan ningún rival
 "Preso en la jaula
 cautivo está"

y esto será lo bastante
 ya se vamo'a retirar.
 "Preso en la jaula
 cautivo está".

Si la comparsa despojada se hallaba en inferioridad numérica o física, recurría —antes de iniciar las negociaciones— a una canción que apaciguara los ánimos del oponente:

Nº 697) **Vidala.** (Salta, Cap., 1938)

A mi bandera
 del Palomar
 no me la quieran llevar
 de mi pago a otro lugar.

Si me la llevan
 voy a llorar
 porque sin ella
 no puedo andar.

"Si no pagan, le quitan el disfraz. Después que han pagado, cantan un amistoso para retirarse. Si el cautivo se dispara, lo que es difícil, se hacen pagar a palos". (Carlos Vega, manuscrito citado).

"La comparsa que había capturado a algún enemigo lo metía adentro de una rueda de indios, y ellos, mientras cantaban, le daban con todo". (VHG)

"Había alguno que le habían roto la cabeza de un hachazo, o con el látigo. Porque se hacían... se rompían la cabeza, para quitarse la plata. Y en la pelea, cuando se armaba, le daban la bandolera con el dinero al shulka y le decían: —Bueno, rajá con la plata que nosotros tratamos de cubrirte". (REA)

Lo cierto es que el "encuentro", tradicional o no, alteraba el orden público. Y la autoridad anoticiada no se hacía esperar en su intervención.

"Y venía el escuadrón de caballería, policías a caballo. Y era una de tirar los gorros en alguna casa y rajar. Y volver, después, a buscar las cosas..." (REA)

En la actualidad, sólo muy de vez en cuando puede observarse a alguna comparsa recorriendo los barrios para recolectar dinero. El mayor esfuerzo de estos grupos está ahora dedicado a la organización del desfile-espectáculo frente a los palcos oficiales del "corso", para lograr algún premio en efectivo.

Por esa razón se va perdiendo la vidala, verdadera herramienta de trabajo mediante la cual se obtenían antes espontáneas donaciones.

"Los premios son tres. Por ejemplo, cuatro mil al primero, dos mil al segundo y al tercero mil. Pero igual todos tienen que gastar plata. La comparsa que ha ganado algún premio [importante] alguna vez, ya tiene su dinero para comprar trajes mejores y para incorporar más gente" (REA)

Esta nueva forma de obtención de fondos hace que también la puja entre comparsas con fines de saqueo, carezca de sentido. Por esa causa —sin descontar el freno de un mayor control de las autoridades, que en ocasiones llegaron directamente a prohibir la "salida" de estos grupos— el "encuentro" ha desaparecido, y con éste buena parte de la vitalidad de los cantos colectivos que hemos consignado.

Abordaje teórico final

Pese a las circunstancias históricas diferentes, perviven aún en las comparsas carnavaleras de Salta los requisitos existenciales que según nuestra propia teoría resultan indispensables para considerar folklórico un hecho cultural.

a) La organización de una comparsa evidencia que todos y cada uno de los miembros participan de un específico canal de conocimiento y comunicación que a la vez se manifiesta ajeno a otros sectores de población —los estratos socioeconómicos más elevados—, que no usufructúan estas tradiciones.

b) Este patrimonio aglutinante es vivido como propio por los "indios" de la comparsa, quienes poseen sobre el mismo una conciencia colectiva de propiedad que los identifica como grupo.

c) Por cierto, nadie está obligado —aún dentro de una misma barriada—, a formar parte de una comparsa. Aquel que así lo hace está confiriendo a su accionar la característica de un hecho voluntario, de una vivencia cargada de intencionalidad emotiva que retroalimenta el interés grupal por proteger y conservar lo que los identifica.

Los requisitos que hemos subrayado bastan por sí solos para generar un hecho folklórico. Sólo ellos son necesarios y suficientes para posibilitar la transmisión oral, la tradicionalización, la reelaboración, la vigencia y otras premisas —en realidad variables dependientes—, que hasta ahora se han utilizado para delimitar lo folklórico.

Las comparsas del carnaval salteño constituyen, entonces, un claro ejemplo de hecho folklórico desarrollado en la urbe, al que se adecúa la definición que en 1980 hicimos pública en el Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano desarrollado en Santiago del Estero: "El hecho folklórico es una particular estructura de sentido que llega a funcionar durante generaciones como canal de conocimiento y comunicación cuando en determinada situación histórica un grupo geográficamente localizado llega a vivirla consciente e intencionalmente como propia".

Octubre de 1982

EL ORGANO EN LA ARGENTINA Epoca colonial y siglo XIX

Prof. Adriana Fontana

Epoca colonial

En lo que es actualmente el territorio argentino, se puede decir que el órgano entró junto con la conquista. Al fundar ciudades, los españoles se preocupaban en seguida por levantar la iglesia y no se concebía la iglesia sin el órgano. Según Francisco Curt Lange, existía un "desmedido deseo" de poseer un órgano en iglesias y conventos.

No ha quedado ningún órgano anterior al siglo XVIII; pero tenemos datos de que los había, traídos de Europa, y que pronto se empezaron a construir.

El Padre Angulo, jesuíta, cuenta que en 1585, en Santiago del Estero, en una recepción oficial, "al entrar en la iglesia tocaron las campanas y el órgano"¹.

Sabemos que en 1607 había un órgano en la iglesia de San Francisco, en Córdoba².

En el auto de creación de la primera Catedral de Buenos Aires, siendo obispo Mons. Carranza, dice: "Instituíamos un oficio de organista, el cual tocará el órgano todos los días de fiesta y sus Vísperas y siempre que sea necesario y por el Cabildo le fuera ordenado y tocará el órgano todas las veces que el Prelado entre en la Iglesia, conforme lo dispone el ceremonial"³. Se sabe que en 1620 había en la Catedral de Buenos Aires un órgano donado por el obispo Carranza.

Es decir, que los datos que nos han llegado nos demuestran que desde el comienzo de la colonia había una cantidad considerable de órganos en iglesias y conventos.

El arte de la organería empezó en las reducciones jesuíticas. Allí alcanzó, según los cronistas, un grado de perfección igual al que tenía la organería europea de ese momento. Entre los misioneros había muchos alemanes, holandeses, austríacos e italianos, músicos, organistas y técnicos en la fabricación de cualquier instrumento. Ellos pasaron su saber a los indios, que eran, al parecer, aventajadísimos discípulos de tan buenos maestros. Desgraciadamente, esos instrumentos se han perdido. Queda un órgano en la iglesia de Alta Gracia, Córdoba, al parecer de factura guaraní.

El pueblo de Yapeyú fue el gran taller donde se construían instrumentos musicales, órganos en primer término. De 1691 a 1693, el P. Antonio Sepp tenía allí fábrica de órganos. El mismo enseñaba también a tocar el instrumento. Cuenta el mismo Sepp que, en 1691, el Padre Procurador de la Compañía "compró un órgano en Flandes para Buenos Aires"⁴.

En todos los inventarios de los pueblos de misiones figuran uno o varios órganos. El pueblo de Trinidad, por ejemplo, tenía en su templo tres órganos, dos grandes y uno chico, y "una

1 Grenon, P.: *Nuestra primera música instrumental*, Buenos Aires, Librería La Cotizadora Económica, 1929.

2 Grenon, op. cit.

3 Furlong, Guillermo: *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Buenos Aires, Huarpes, 1945.

4 Grenon, op. cit.

oficina para hacer órganos y espinetas"⁵.

Domenico Zipoli (1688-1726) vivió en Córdoba desde 1716 hasta su muerte. Además de organista y compositor fue también maestro del instrumento.

En el Museo Histórico de Córdoba existe un órgano colonial que perteneció al convento de las Catalinas. En la localidad de Susques, en la Puna de Atacama, Provincia de Jujuy, se encuentra un curioso órgano, presumiblemente de procedencia misionera⁶.

A mediados del siglo XVIII se construían órganos en Buenos Aires. Louis Joben, belga, organista y constructor de órganos, estuvo en la Argentina de 1785 a 1803, primero en Buenos Aires y luego en Córdoba. Construyó un órgano para la Catedral de esta ciudad en 1807.

En la Catedral de Buenos Aires tenemos un pequeño órgano del siglo XVIII, cuya procedencia se ignora. Se lo ha hecho conocer en los últimos años a través de conciertos y discos. Este hermoso organito perteneció a la capilla del hospital Sta. Catalina. Cuando éste fue suprimido, en 1822, se trasladó a la Catedral. Desde 1879 está colocado en el lugar actual, en la tribuna alta del presbiterio. "Y como para entonces ya estaba en el que actualmente ocupa la tribuna del coro, a éste se le llamó 'el órgano del diario'"⁷.

Siglo XIX

Además del citado Joben, había otros fabricantes de órganos en el siglo pasado. En 1824, un italiano llamado Ilaro Polini anuncia que ha abierto una "fábrica de instrumentos", entre los que figuran "órganos"⁸.

Existe una abundante documentación que nos prueba la existencia de gran número de órganos en el siglo XIX, tanto en Buenos Aires como en el interior. En especial en Córdoba, donde al parecer también había técnicos para reparar y quizá construir instrumentos. En 1805 se dice que "el órgano grande, por inservible, se dio al organista para parte de la fábrica del nuevo"⁹. Tenemos una descripción detallada del órgano de la Catedral de Córdoba, "restau-

rado en 1858", hecha por Inocencio Cárcano¹⁰.

Quedan actualmente algunos instrumentos del siglo pasado, en iglesias de la Capital y del interior. No todos, sin embargo, se conservan en buen estado.

El órgano de la Catedral de Buenos Aires, situado en la tribuna del coro, es un instrumento construido por la fábrica Walcker, de Ludwigsbrug, Alemania, en 1871. Fue adquirido en 1874, costado íntegramente con una colecta organizada para tal fin¹¹. Este órgano se mantiene en perfecto estado y conserva su disposición y casi todo su material de origen.

Una noticia publicada en La Nación del 10 de octubre de 1880 dice: "Según El Eco de Córdoba, la iglesia S. Francisco de esa ciudad ha contratado la construcción de un órgano que será el primero de toda la república".

Esto nos prueba que en el país se construían órganos en el siglo pasado. La familia Poggi los construyó en Buenos Aires, desde 1868 hasta la década del '30. Desde entonces, esa actividad ha desaparecido del país.

Todos estos datos y muchos otros que tenemos nos muestran que desde el comienzo e la época colonial hasta principios de este siglo, hubo siempre una gran actividad organística, no solamente por el gran interés por tener un instrumento en cada iglesia, sino también por la posibilidad de construirlos en el país.

5 Furlong, op. cit.

6 Furlong, op. cit.

7 García de Loydi, L., *La Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, XXXVI, 1971.

8 Aviso de *El Argos de Buenos Aires*, del 20 de octubre de 1824, citado por Rodolfo Barbacci, *Revista de Estudios Musicales*, Mendoza, Univ. Nacional de Cuyo, Escuela Superior de Música, Departamento de Musicología, diciembre 1949.

9 Grenon, op. cit.

10 Grenon, op. cit.

11 García de Loydi, op. cit.

EL BUQUE FANTASMA DE RICHARD WAGNER GENESIS LITERARIA E INTERPRETACION¹

Prof. Dolores de Durañona y Vedia

La leyenda del hombre errante por el mar hunde sus raíces en la noche de los tiempos, tiene su fuente en arcaicas tradiciones. Cuando nace Odiseo, el héroe de la epopeya homérica, ya era milenario Gilgamesh, el rey de Uruk, peregrino de la inmortalidad en el camino del sol, y existía también el náufrago del vetusto cuento egipcio a quien una ola oportuna deposita en la isla de la serpiente.

De las tres partes en las que suele dividirse el poema griego: La Telemaquia, el Nostos y la Empresa del héroe en la recuperación de su reino, nos interesa la central, la del viaje de regreso, en la que surge el tema del marino maldito por el cíclope Polifemo, hijo de Poseidón, quien suplica así al dios: "Concédeme que Odiseo (...) no vuelva nunca a su palacio. Mas si le está destinado que ha de ver a los suyos y volver a su bien construida casa y a su patria, sea tarde y mal, en nave ajena, después de perder a todos los compañeros"². En escenarios que hablan del dominio cretense sobre el mar Mediterráneo, "Nadie" llegará a ser su nombre.

En la Divina Comedia, Ulises trasciende este destino. Dante lo convierte en desmesura, en fervor del conocimiento, que aún en la vejez impulsa al navegante a hacerse a la mar, aunque deba encontrar su fin en la exploración del océano misterioso, más allá de las Columnas de Hércules. Es el eco que recoge Tennyson: "...somos lo que somos: una invariable voluntad de heroicos corajes, debilitados por el tiempo y el

destino, pero fuertes en su afán de luchar, de buscar, de encontrar y de doblegarse"³. También el Oriente incorporará a la aventura, bajo la pátina árabe de Las Mil y Una Noches, los viajes fantásticos de Simbad el Marino.

Sin embargo, aún estos héroes están sujetos a la muerte. Ella es su límite y su reposo. Pero ¿qué sucedería si la errancia fuese eterna, si no existiera un dique para esa sed proyectada en la cambiante superficie del tiempo y del espacio? En ese territorio de lo posible se forjan las varias versiones del judío errante —Cartaphilus para el mundo oriental, Ahasverus para el occidental— el mercader a cuya puerta se detuvo Jesús en su camino al Calvario y que, empujando al Señor con áspera violencia,

1 Wagner, Richard. "Der Fliegende Holländer". "Le Hollandais volant". Livret original intégral. Tr. française de Georges Pucher. Commentaire littéraire et musical d'Alain Poirier. L'Avant Scène N° 30. Paris. Nov. Dec. 1980 p.p. 27 a 89.

Wagner, Richard. "Der Fliegende Holländer". "The Flying Dutchman". "Le Vaisseau Fantôme. Oldenburg. Deutsche Grammophon. 1971. p.p. 6 a 28.

Wagner, Richard. "Il Vascello Fantasma". Versione ritmica italiana di Alberto Giovannini. Milano. Ricordi. 1978. 48 pp.

2 Homero, "Odisea". Tr. Luis Segalá y Estallega. 3a. ed. Buenos Aires. Espasa Calpe Argentina 1957. Austral 1004 p. 100.

3 Tennyson, Alfred. "Ulises". Trad. de Juan Rodolfo Wilcock. En "Poesía inglesa del Siglo XIX". Estudio preliminar y selección de Jaime Rest. Buenos Aires. CEAL. 1979. Biblioteca Básica Universal p. 95.

cia, le ordenó que se marchara. Esta leyenda se perfila hacia el Siglo IV en Constantinopla y tal vez haya nacido con el descubrimiento de la Vera Cruz.

El tema debía apasionar al Romanticismo. Coleridge aportará la Balada del Viejo Marino, el alucinante viaje del remordimiento por los océanos de la culpa, el castigo y la redención. Por fin, con Heine, verá la luz una nueva figura simbólica, inspirada en una tradición de origen borroso, corriente al parecer desde el Siglo XVII entre los hombres de mar de los Países Bajos: la del Holandés errante, un innominado, un Nadie. En el Tomo I del Salón, las irónicas "Memorias del Señor de Schnabelewopsky", nos refieren una representación, en el Teatro de Amsterdam, de una pieza cuyo argumento reúne a los protagonistas del drama wagneriano: el capitán de Holanda juró por todos los diablos que doblaría cierto cabo aunque debiera navegar eternamente. Satanás le tomó la palabra. Errará y no morirá hasta que —el demonio es astuto— lo rescate una mujer. . . fiel. Espantados navíos tropiezan a veces con el buque fantasma, pavoroso signo de mal augurio. En ocasiones son abordados y les entregan paquetes de cartas destinadas a difuntas bisabuelas. Conviene entonces —dicen— tener a mano una Biblia o una herradura. Cada siete años el Holandés baja a tierra para casarse y probar suerte. Generalmente el pobre hombre se felicita cuando consigue liberarse de su salvadora y regresar a bordo por otro septenio.

Pasan los siglos y aparece un mercader escocés cuya hija —una soñadora— está enamorada desde la infancia del retrato del grave capitán ataviado a la moda hispano neerlandesa. Como la tradición familiar aconseja desconfiar del original, la joven lo ha convertido en su ideal de hombre. Heine, judío alemán afrancesado, subraya la relación entre Ahasverus y el marino.

¡Qué asombro el de Mynheer al encontrar su retrato en aquella casa! Sus sufrimientos han sido atroces en el desierto de agua. "Su cuerpo no es más que un sepulcro de carne donde su alma se aburre" —dice el poeta— "su navío carece de ancla y su corazón de esperanza"⁴. Sin embargo, a pesar de su lúgubre aspecto, Catalina se compro-

mete a amarlo hasta la muerte y pone fin a la maldición arrojándose al mar cuando él, enamorado también, la abandona para no sacrificarla a su destino.

Por causa de un pudor extraño que se apodera de su pluma a menudo, Heine finge que esta emocionante historia no es más que el marco para una picante aventura del protagonista de las "Memorias", cuyo objetivo primordial es cierta joven que, desde el paraíso del Teatro de Amsterdam, le arroja unas provocativas cáscaras de naranja.

Fue este argumento el que Wagner conoció en el verano de 1838 y es ésta su fuente de inspiración, no por cierto la intrincada novela inglesa del Capitán Marryat de 1839, donde no falta el Holandés, siempre terco en su intento de doblar el cabo —aquí identificado con el de las Tormentas— pero donde sobran el fallido asesinato del piloto que convierte la blasfemia en crimen, el hijo del desdichado navegante llamado Felipe, la nuera iniciada en ciencias ocultas, una piadosa reliquia y los poderes inquisitoriales.

En ese mismo 1839 que vio crecer tan selvática propuesta, Wagner terminaba su contrato como Director del Teatro de Riga. Acibillados por las deudas, él y su mujer, que deseaban viajar a París, atravesaron de noche y corriendo la frontera ruso-prusiana con riesgo de convertirse en blanco móvil. Los Wagner habían encontrado un terranova que se comía él solo media res y que se convirtió en motivo de nuevas complicaciones. Embarcaron en Pillau, a bordo del pequeño velero Tetis y en ocho días efectuaron la travesía del Báltico. Pero como la situación empeoró en las costas de Dinamarca, el capitán debió buscar refugio en el puerto de Sandwike y fue así como hubo trueque entre Escocia y Noruega. Wagner oyó resonar los llamados de los marinos a lo largo del fiordo y escuchó referir a los miembros de la tripulación la historia del Holandés. También se le impuso el nombre de su protagonista: Senta (en noruego: sirvienta), pues tomó por sustantivo pro-

4 Heine, Henri. "Extrait des Mémoires du Seigneur de Schnabelewopsky". Trad. de Jean Pierre Krop. L'Avant Scène. Ed. cit. p.p. 4 y 5 (Tr. del fr. D.D.V.):

pio este sustantivo común que oía vocear a diario.

Al abandonar el puerto de pesca, las condiciones del viaje no mejoraron. En agosto, el navío en que viajaban el músico y Minna estuvo a punto de zozobrar. El compositor experimentó incluso el peso de la maldición, pues los tripulantes supersticiosos creían que la pareja fugitiva se había entregado a actividades criminales y que Dios los castigaría a todos por culpa de aquellos dos. Atrozmente mareados, hubieron de refugiarse en la cabina del capitán y compartir una banquetta con la provisión de ron a la que todos acudían para restaurar sus fuerzas. Alcanzaron primero Inglaterra y finalmente Francia. "Nos preguntábamos horrorizados —dirá después Richard— qué habíamos ido a buscar allí"⁵.

Espoleado por estas experiencias extremas, Wagner no olvidó a su héroe: "El paso a través de los islotes noruegos produjo una impresión maravillosa en mi fantasía; la saga del holandés errante (...) cobró en mí un color concreto, peculiar, que únicamente le podían conferir las aventuras marinas por mí vividas"⁶. En el invierno de 1840 obtuvo el acuerdo de Heine para componer su ópera sobre el relato de las "Memorias". No fue fácil. El músico pasaba por una de sus graves etapas de depresión. Se debatía entre la miseria y los empleos humillantes. Después, mientras su esposa empeñaba las alhajas, él mismo fue a parar a la cárcel donde terminó la orquestación de *Rienzi*. Debíó vender el argumento del *Holandés* porque la necesidad tiene cara de hereje y Wagner y Minna, en Meudon, recogieron hongos silvestres para no morir de hambre con riesgo de morir envenenados.

Pero el navegante maldito pugnaba por existir contra viento y marea. "Nada más apremiante entonces que versificar yo mismo mi asunto en alemán. Para ponerle música necesitaba un piano, porque después de una interrupción de toda producción musical durante nueve meses tenía que volver a sumergirme primeramente en una atmósfera musical. Alquilé un piano. Cuando llegó daba vueltas alrededor con verdadera angustia: tenía miedo de constatar que

no era más músico. Comencé con el coro de los marineros y el lied de las hilanderas; todo salió en un abrir y cerrar de ojos y me puse a gritar de alegría al constatar con un sentimiento íntimo, que todavía era músico. En siete semanas fue compuesta toda la ópera"⁷.

Es evidente, sin embargo, que el germen de "El Buque Fantasma" se encierra en la Balada de Senta. Wagner mismo lo afirma en "Comunicación a mis amigos", a pesar de la aparente contradicción con la cita anterior. Como se verá, el pasaje aludido es previo a la composición misma. "Recuerdo que antes de pasar a la realización propiamente dicha de 'El buque fantasma', comuse el texto y la melodía de la balada de Senta, en el segundo acto. Inconscientemente deposité en ese fragmento los gérmenes temáticos de toda la partitura. Constituía la imagen concentrada de todo el drama tal como se esbozaba en mi pensamiento. De tal modo que, una vez concluida la obra, tuve deseos de llamarla 'Balada dramática'. Cuando por fin pasé a la composición, la imagen temática que había concebido se extendió por sí sola, como una especie de red (...) me bastó desarrollar en su sentido natural los diversos temas contenidos en la balada, para tener frente a mí, bajo la forma de construcciones temáticas bien características, la imagen musical de las principales situaciones líricas de la pieza. Hubiera debido proceder con toda la arbitrariedad del compositor de ópera si (...) hubiera querido encontrar, para expresar estados de alma idénticos, motivos nuevos y diferentes. Por lo tanto, no teniendo el designio de confeccionar una colección de fragmentos de ópera, sino de crear una imagen tan clara co-

5 Cit. por Gauthier, André. "Wagner". Trad. Felipe Ximénez de Sandoval. 2a. ed. Madrid. Espasa Calpe 1977. p. 29.

6 Wagner, Richard. "Escritos y confesiones". Trad. Ramón Ibero. Con un ensayo de Ernst Bloch. Barcelona. Labor 1975. p. 101.

7 Cit. por Dutronc-Jean Louis. "Riga, Sandwike, Meudon, Dresde: les étapes du Vaisseau Fantôme". L'Avant Scène. ed. cit. p. 9 (Tr. D.D.V.); y Wagner, Richard. Ob. cit. p. 106.

mo posible de mi tema, no sentí la menor veleidad de proceder de ese modo"⁸.

En cuanto a la prioridad de texto o música, si bien el esbozo original fue entregado al Director de la Opera de París, León Pilet, quien, confió el libreto a Foucher y la música a Dietsch, pareciera que la versificación en alemán avanzó al mismo tiempo que la composición. De los versos, en efecto, dice el autor: "Fueron calculados para que una frecuente repetición de las frases y de las palabras que eran el soporte de la melodía, diera al poema la extensión que reclamaba esta melodía"⁹.

Como en la mayoría de los casos, resulta difícil precisar con exactitud absoluta el proceso de creación, sin que falte quien pretenda que la primera idea de Wagner fue la canción del piloto¹⁰.

Cuando Richard cierra su viaje espiritual, lo hace con estas palabras: "En la noche y en la miseria. Per aspera ad astra. Amen"¹¹ —que jalonan respectivamente el fin del esbozo de orquesta y el de la obertura.

No terminó allí la mala estrella del acosado capitán que, al decir de Cósima, obsesionó a Wagner durante toda su vida. Estrenada la ópera el 2 de enero de 1843 en el Teatro de Dresde, naufragó a las cuatro representaciones —escribe Dutronc con humor— por falta de cualidades escénicas de los cantantes.

El mito —sin embargo— había hallado una de sus encarnaciones más plenas. Debía abrirse camino —lo sabía su compositor— lenta y trabajosamente pero "es con el Buque Fantasma que comenzó mi carrera como poeta y abandoné la de fabricante de textos de ópera"¹².

A lo largo del tiempo, y como sucede con otras grandes creaciones del espíritu humano, el Holandés errante ha sido el blanco de interpretaciones múltiples. Me esforzaré por sistematizar algunas de las más corrientes de que tengo noticia, e incluso por agrupar las que pertenecen a una misma tendencia, si bien algunos autores comulgan con varias hipótesis a la vez.

a) La interpretación autobiográfica.— Pretende que Wagner proyectó elementos de su propia existencia por la vía

lírico musical. Sus miserias, su errancia, sus humillaciones, los recuerdos de un viaje terrorífico, el sentimiento de haber fracasado en el amor, la avidez de encuentro con una mujer redentora, las dudas que experimentó acerca de su propia realización como hombre y como artista, serían el motor, no sólo inconsciente sino también consciente del buque fantasma del Holandés. Esta opinión que apunta en parte Schneider¹³, es llevada a su extremo por Antoine Goléa: "Todos los héroes de Wagner son Wagner mismo"¹⁴.

La solución confesional resulta a veces tentadora cuando se trata de sondear la misteriosa alquimia de la creación. Pero es falso que Don Quijote sea Cervantes o que Fausto sea Goethe. Son tan sólo una de las tantas posibilidades en que el psiquismo del artista puede proyectarse sin agotamiento mutuo, fenómeno bien conocido por los propios creadores —en ocasiones superados por sus engendros— y que encierra bellamente, al fin de un soneto, el poeta Julio Nicolás de Vedia:

"Y porque soy como no soy ni he sido,
todos los rostros fantasmales caben
en esta multitud que soy yo mismo"¹⁵.

No se trata pues de un traslado de la persona sino, como diría Salinas, de una encarnación del exigente tema vital

8 Cit. por Dumesnil, René. "La naturaleza del drama wagneriano". En "Ricardo Wagner". Trad. Alcira González Maleville. Buenos Aires. Fabril. 1964. Genios y realidades p. 202.

9 Cit. por Ferchault, Guy. "Le Vaisseau Fantôme". En Wagner, Richard. "Der Fliegende Holländer". Oldenburg. Deutsche Grammophon 1971. p. 4. (Tr. D.D.V.).

10 Lafon, François. "Des voix pour un fantôme". En L'Avant Scène ed. cit.

11 Cit. por Dutronc-Jean Louis. Ob. cit. p. 9.

12 Cit. por Sans, Edouard. "Le Vaisseau fantôme, premier drame wagnérien". L'Avant Scène. ed. cit. p. 13 (Tr. D.D.V.).

13 Scheiner, Marcel. "Wagner". Paris Seuil. 1960. p. 24.

14 Goléa, Antoine. "Wagner en el espejo de sus héroes". En "Richard Wagner". Fabril ed. cit. pp. 59 a 62.

15 Vedia, Julio Nicolás de. "Siembra de Junio". Buenos Aires. Colombo. 1968. p. 21.

en un momento dado¹⁶, o como señala Carmen Balzer, en "Arte, fantasía y mundo", de un efecto del fantaseo desiderativo que Freud vincula con el sentimiento de fracaso y que equivale en sí mismo a una huída de la realidad. Por supuesto, una fantasía centrada, como clasificaría por mi parte la de Wagner, se vuelve anticipadora para equilibrar la dimensión inconsciente con la consciente: "las riquezas, las suntuosidades tan sólo parecen ser la vanguardia de un esplendor de otro orden cuya presencia obsesiva nos sugieren"¹⁷. Una sanidad elemental nos pide distinguir entre el hombre mismo y los productos de esta actividad psíquica, si no queremos caer en un caos —digno de la poesía pero tal vez indigno de la crítica— donde personajes y autores, ficción y realidad se confunden.

b) La interpretación psicológica.— Procura efectuar el análisis de las mismas creaciones fantásticas como si fueran éstas seres humanos vivientes, camino que emprendió Freud en 1907 con "El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de Jensen". Ha sido el sentido de la última puesta de "El Holandés" en Bayreuth, la de Harry Kupfer, realizada en el Festival de 1978. Senta es la protagonista, especie de profetisa que anuncia la dignidad humana, pero que no puede resolver la contradicción entre lo verdadero y lo real. Un ser así está solo, en compañía de sus fantasmas. Víctima de la sociedad —otra vez chivo emisario como en Rousseau— esta esquizofrénica normal (la tensión existente entre la tesis psicológica y la tesis política de Kupfer lo lleva a enunciar esta paradoja) crea, por un formidable esfuerzo de su poderosa psiquis, al Holandés en cuerpo y alma, al hombre ideal, al ser sufriente y rebelde, digno de ser amado, y tan amante en suma que aceptará sacrificarse para salvarla a su vez de la condenación eterna a que su presunta infidelidad la destina. Como en una novela de ciencia ficción, el Holandés se materializa y llega a las riberas de la existencia apoyado por elementos de la realidad. Kupfer no acepta sin bemoles esta identificación entre el marino y el sueño de Senta y opta por desdoblar el personaje del capitán. Aparecen, pues,

juntamente, el hombre vulgar al que la joven da su mano en un acceso de locura, y el héroe soñado, que al esfumarse y remitirla de nuevo a la prisión cotidiana de la casa, de las muchachas hilanderas que le son extrañas, a la opresiva atmósfera de los suyos, constituida por el padre burgués, la nodriza frustrada como mujer y el novio a quien no ama, motivará su suicidio. Kupfer supone, sin consulta previa, que a nadie interesará la historia de fantasmas del Siglo XIX, que hay que redescubrirla y transformarla en problema psicológico-político¹⁸.

Confieso que encuentro muy seductora la primera parte de esta versión, sobre todo cuando considero que en el principio fue conjuro la Balada de Senta. Entre las compañeras que hilan y cantan mientras aguardan a sus enamorados, la hija de Daland es lo diferente, obsesionada por el hombre que soñó, concebido a su imagen y semejanza: único y solo. Que el capitán no exista, que sea el producto de su fantasía, reemplaza un drama por otro. Y aunque ello fuera ventajoso, es esto lo que me parece ilícito y hasta cierto punto traidor al pensamiento consciente, a la voluntad creadora de Wagner, que eligió corporizar independientemente al Holandés, explicitar su conflicto interior desde el primer acto, cuando la esquizofrenia de su enamorada sólo se patentizaría en el segundo. Si seguimos el orden en que los acontecimientos se presentan, el capitán parece nacido de un sueño del piloto, de un sueño del mar cabeceado sobre el timón. Para hacerse coherente, la propuesta de Kupfer ha debido herir el corazón mismo de la trama. En cuanto al hallazgo del doble, muy manido por los literatos alemanes contemporáneos y también por los de otros países, parece innecesario desde que el retrato se impone ya en la primi-

16 Salinas, Pedro. "La poesía de Rubén Darío". 3a. ed. Buenos Aires. Losada. 1968. pp. 47 a 51.

17 Balzer, Carmen. "Arte, fantasía y mundo". Buenos Aires. Plus Ultra. 1975 p.p. 26 a 55. Cita de p. 54.

18 Kupfer, Harry. "Mettre en scène le Vaisseau". Paris. L'Avant Scène ed. cit. p.p. 102 a 107.

tiva versión de Heine. El final suicida es anticatártico, en tanto que Wagner procura —como en *Tannhäuser*— una muerte exultante que restituye el equilibrio y serena el espíritu.

Encuentro sugestivo el punto de vista de Goléa, para quien el Holandés está atrapado por la imagen materna del mar que lo acuna como un perdido paraíso, e intenta, con todas sus fuerzas, afirmarse junto a la mujer que representa la tierra firme. Se trata pues de emerger del medio prenatal para llegar al puerto de la vida adulta. Sin embargo, e inconscientemente, el capitán es capaz de utilizar el más nimio motivo, el equívoco más simple, para separarse de Senta y regresar al mar para siempre. En el fondo de su ser busca la muerte, el refugio natural de los desdichados que, por temor a la vida, eligen una infancia eterna. Interesante, pero pobre, si se mide la explicitación con la riqueza abismal del mito¹⁹.

c) La interpretación político-social.— Kupfer la vincula a su versión psicológica y ambas se completan como receta "moderna". Daland es un "burgués", de esos que van a la iglesia el domingo y cumplen con sus deberes de ciudadano, dos excelentes excusas para vender su hija al mejor postor. La joven Senta se asfixia en una sociedad enferma, por la nefasta influencia de su nodriza Mary a quien su padre se abstiene de ofrecer rango de esposa y por ende de "burguesa". Privada de "status", la infeliz mujer efectúa sobre su hija de leche una transferencia que la destruye: le llena la cabeza con holandeses errantes... El capitán no existe porque la actual estructura social no produce hombres de ese calibre y Senta, ante la necesidad de retornar al infierno de sus vísperas, pone fin a su vida. "¡Sin Freud y sin dialéctica —dice alegremente Kupfer— no se puede hacer teatro hoy día!"²⁰. Intentar refutarlo significa perder el tiempo porque "lo ilógico es a veces lógico, es una ley de la dialéctica"²¹.

d) La interpretación sobre la base de los elementos.— Claramente expuesta por Françoise Ferlan en las huellas de Bachelard. Lo que importa, en su análisis, es el caos acuático del que emerge el capitán para enfrentar el mundo organi-

zado de los humanos. Se trata de un espacio puramente horizontal e indiferenciado que permite la identificación con el infierno —Goléa lo llamaba paraíso— donde la obsesión de la muerte se transforma en odio de la vida. El Holandés proviene de un más allá donde reina la furia de los elementos y donde el único punto de referencia es el navío, entre la masa de las olas y el ulular del viento en los obenques. Si el capitán seduce a los espectadores es porque surge de su propia interioridad. Si enamora a Senta es porque el mar la enamoró, y porque opone lo suprarreal marítimo a la banalidad terrestre. Después del gesto salvador de lo eterno femenino, la pareja puede elevarse hacia el cielo y escapar al agua que significa la regresión a lo amorfo²². Por lo expuesto, no sorprende la obsesión acuática en la obra de Wagner, en *Lohengrin*, en *Tristán*, en la *Tetralogía*. Su último viaje, después de la muerte en Venecia, cuando los poetas italianos transportaron el féretro a pulso hasta la góndola fúnebre, se asocia significativamente a la postrera noche, cuando ejecutó para sí mismo el lamento de las hijas del Rin. "Amo a esas criaturas de las profundidades" —le había confiado a Cósima²³. Imposible no recordar a Bachelard cuando afirma, refiriéndose a los cuatro elementos en los cuales funda su crítica temática: "Se cree ser fiel a una imagen favorita y en realidad se es fiel a un sentimiento humano primitivo, a una realidad orgánica primera, a un temperamento onírico fundamental"²⁴.

e) La interpretación ocultista. Para poner de relieve la multiplicidad de especulaciones que ha suscitado la obra, no quiero excluir, por extraña que parezca, la de Mario Rosso de Luna, quien ve en El Holandés la versión nór-

19 Goléa, Antoine. Ob. cit.

20 Kupfer, Harry. Ob. cit. p.p. 104 y 107.

22 Ferlan, Françoise. "Le Hollandais aux multiples visages". *L'Avant Scène* ed. cit. p.p. 20 a 23.

23 Brion, Marcel. "Héroe de su propio drama". En "Ricardo Wagner". *Fabril*. ed. cit. p. 28.

24 Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris. Corti. 1970. p. 7. (Tr. D.D.V.).

dica de la leyenda de Eros y Psiquis. El héroe representa al Espíritu inmortal uno y coeterno con la Divinidad abstracta de donde emanara, condenado a la errancia del no ser a menos de tomar tierra ligándose con un Alma pensante y amante, para construir el símbolo trascendente del sexo. Daland es el discípulo, el hombre a quien se narra la leyenda sabia para inculcarle sus conceptos. Es padre y señor de Senta como cada uno puede serlo de su propia alma y aspira a casarla con el Holandés. . . El pobre Erik es la personificación de nuestro ego animal (sospecho que será por eso que se dedica a la caza), eterno obstáculo para la salvación. Además, el nombre Daland se vincula a los Atlantes! —muy socorridos en toda esta literatura— y el de Senta a los Semitas, aunque primero debió llamarse Ana, que da tanto como Annas —y le faltó que apareciera Inanna, la diosa del amor sumeria—, la materia prima, el agua, el mar. Su Balada no es solamente astral sino también ritual, porque implica una invocación del Alma al Espíritu. Por eso es que se extendió como red sobre el resto de la obra ante la estupefacción del propio autor. La tormenta es símbolo de las luchas de este mundo contra los poderes inferiores, y las hileras equivalen a las parcas, aunque algo rejuvenecidas.

Como es imposible verificar nada de lo expuesto fuera del contexto hermético en que este autor se maneja, baste con lo dicho para formarse una idea de su aporte²⁵.

f) La interpretación mítico-filosófica. Es la que ofrece Edouard Sans en su excelente artículo, fundado en la fórmula de Henri Lichtenberger: "el drama de Wagner es, en un alto grado, filosófico o mejor dicho simbólico". Sans se extiende primero en consideraciones esenciales sobre la naturaleza misma de esta especie y su novedad como fusión de artes. Lo que caracteriza al Holandés es el abandono del asunto histórico a favor del mito. Los motivos psicológicos toman su fuerza de los motivos naturales y la unión de drama y música persigue una sola finalidad: la pintura del alma humana. Con sentido común, que es poco común, hace la defensa de Daland, un marino, tenaz y codicioso de

ganancia, cuya pretensión de acordar la mano de su hija a un rico pretendiente no tiene nada de escandaloso; del valiente Erik, empeñado en devolver a su novia "a las robustas realidades de la existencia cotidiana"; y de Senta, que no es una enferma mental sino "una sólida hija del Norte" que aspira a salvar al capitán por razones de Caridad que trascienden el Eros. Se trata del poder fáustico de lo eterno femenino, del renunciamiento y del sacrificio, que cumplen una misión pedagógica eminente en relación al género humano y constituyen el llamamiento a una vocación sagrada y litúrgica²⁶.

Es lo que en sustancia afirma también Ferchault, quien destaca el problema del libre arbitrio y declara que el Holandés es símbolo de la inquietud del hombre, cuya condición reposa en la angustia y la inestabilidad, pero que guarda la nostalgia del absoluto, la aspiración a un amor elevado que lo redima de la culpa original y le abra las puertas de un universo pleno mediante un acto de libertad que desemboca en virtud redentora²⁷.

Como no se me oculta la suspicacia que pueden despertar estas palabras en un mundo que ha perdido su clave, deseo aportar mi grano de arena a esta última interpretación.

Aunque caracterice al mito su juvenil perduración en el tiempo, su admisión sin vaciamiento de nuevos sentidos, creo prudente volver a colocar la obra sobre sus bases románticas, sobre los pilares que sustentan la cosmovisión que la generó: una concepción del yo como genio individual, una búsqueda del absoluto a través de la multiplicidad de los objetos, una apertura a lo sobrenatural, misterioso y fantasmal, un viaje sin límites en el tiempo y en el espacio, un héroe de carácter prometeico, rebelde y fatal, un deseo de evasión, una minuciosa pintura del color local, un hambre de exotismo, una primacía otorgada a

25 Roso de Luna, Mario. "Wagner mitólogo y ocultista. El Drama musical de Wagner y los misterios de la antigüedad". Prólogo de Adolfo Bonilla y San Martín. Buenos Aires. Glen. 1958. p.p. 153 a 156.

26 Sans, Edouard. Ob. cit. p.p. 12 a 18.

27 Ferchault, Guy. Ob. cit.

lo inconsciente y a lo intuitivo, un valor primordial que es el sentimiento del corazón, una presencia del paisaje natural generalmente turbulenta y asociada a los estados de ánimo, una exaltación del amor que domina la cúspide del panorama vital, una tentación suicida que aspira a la plenitud más allá de la muerte, una anemia que es puro exceso de energías, un anhelo de la mujer, a veces angélica y a veces demoníaca, pero inexorablemente asociada al tema de la salvación. Cada uno de estos rasgos conforma el rostro del Holandés errante, hace brotar de las tinieblas el contorno impreciso y fantástico del buque simbólico.

Una vez colocada la obra en este contexto obvio pero juicioso, vayamos a considerar lo que la constituye en mito.

En un discurso muy amplio, y con recurrencia a la dicotomía —que como se sabe es una división mal reputada filosóficamente— pareciera que en la especie humana caben dos amplias familias de espíritus.

Los que pertenecen a la primera, creen en un sentido del universo, en un orden (cosmos), que es posible interpretar, pero que existe con o sin esclarecimiento, en un hilo de Ariadna cuyo extremo puede asir el iniciado o bien perder por torpeza o estrechez de visión. Por ello la vida no es sólo acontecer sino también búsqueda. En resumen: hay una forma del mundo y forma supone Autor, creación, plan que excluye lo casual. Se ordenan aquí los religados y se ensayan las respuestas de los hacedores de mitos que, al decir de Cencillo, son "el resultado de intuiciones privilegiadas que han descubierto conexiones insospechadas entre realidades transempíricas; intuiciones que en épocas más recientes sólo los grandes pensadores volverán a obtener, aunque dándoles una expresión abstractiva y lógicamente articulada en vez de mítica"²⁸. Esta actitud permite vincular puntos de referencia, apenas visibles para intuiciones más toscas, que determinan al agruparse figuras concretas para el ojo del astrónomo y tal vez incomprensibles para la mirada del lego. Recorro otra vez a Cencillo cuando afirma: "el hombre y la vida humana no se

agotan en la anécdota ni en la mera facticidad del momento, sino que el ser humano ha poseído desde las etapas más arcaicas de su existencia la inquietud imprecisa pero activa y urgente de trascender sus meras facticidades anecdóticas en constelaciones de sentido y valor"²⁹.

Como puede comprobarse en esa experiencia que está fuera de los libros, se trata de una actitud más espontánea que filosófica y que genera una oposición: la de los que niegan la posibilidad de toda síntesis y batallan contra la idea hasta su negación absoluta. No hay forma, hay solamente materia. No hay Destino ni mucho menos Providencia; hay solamente azar. No nos bañamos dos veces en el mismo río y, con esa convicción, el ser no es y se entronizan el absurdo y la pasión inútil.

Wagner es uno de los representantes del primer grupo. En su "Carta sobre la música" dice de "El Holandés": "El carácter de la escena y el tono de la leyenda contribuyen a arrojar el espíritu en un estado de sueño que lo lleva enseguida hasta la plena videncia y el espíritu descubre entonces un nuevo encadenamiento de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían percibir en el estado de vigilia ordinaria"³⁰. Toda su obra se ordena bajo el imperio de esta necesidad acuciante de ver. Cada jalón marca un hito en el camino espiritual que recorre hasta "Parsifal", cuya composición fue postergando por saber, desde siempre, que representaría la culminación de su esfuerzo y por ende el término de sus días. Rugió Nietzsche al pensar que su ídolo se había arrodillado ante el misterio cristiano, aunque tal vez sólo se postrara ante la tradición cántara dualista o ante aquella, de estirpe no apostólica, que veneraba el Grial traído de Oriente por José de Arimatea. Y sin embargo Wagner —dejamos para otro momento el analizar su profesión de fe cristiana formulada ante el fascinante y dudoso testigo que fue Villiers de l'Isle-Adam³¹ — 28 y 29 Cencillo, Luis. "Mito, semántica y realidad". Madrid. BAC. 1970 p.p. 7 a 9. 30 Cit. por Lafon, François. Ob. cit. p. 112 (Tr. D.D.V.). 31 Nanquette, Claude. "Wagner et Villiers de l'Isle Adam". L'Avant Scène. ed. cit. pp. 150 a 154.

allí, como en Tannhäuser, enfrenta el puro amor carnal y el espiritual puro, para resolver la falsa antinomia en el amor pleno, asociado a la misión de transmitir la vida, porque Parsifal será el padre de Lohengrin³².

El Holandés representa la primera estación de ese viaje cuyo itinerario hoy nos admira, pero cuya profundidad repele, como mito, el maridaje con la psicología que tanto entusiasmara, a pesar de su carácter reduccionista al admirado Thomas Mann³³. Con razón subraya Dumesnil³⁴ la claridad patente en la construcción temática aún rudimentaria de "El Buque Fantasma" y la utilización de los dos motivos esenciales: el del marino y el de Senta que resumen el drama.

Aparentemente, la ópera está jalada de episodios que hablan de paisajes, de ambientes, del esfuerzo del trabajo, de personajes que persiguen sus objetivos. Pero es claro que todo allí ocurre en el mundo interior, que todo es discurso atronador del alma, escenario del drama eterno de la culpa, el castigo y la redención sobre el fondo omnipresente del mar, lugar de ningún sitio, en cuyas márgenes se encuentran el hombre maldito y la mujer salvífica, no en el plano de la vida cotidiana —¿acaso Senta puede convertirse en la Señora Holandesa Errante, como ironiza Heine?— sino a través de la marcha angustiada y reveladora de un sueño que es también profecía.

El Holandés se corporiza primero y Senta aparece como la extraña réplica a su profundo reclamo. Surgen como dos predestinados que se necesitan mutuamente para ser. El capitán desembarca, emerge del infierno de tormentas y brumas para abordar una realidad inasible. Su carencia, señala lúcidamente Serge Gut³⁵ se expresa a través de la quinta vacía que aporta lo fantasmal, y si no puede morir es porque todavía no ha sido nunca. Sólo él, sin embargo, puede sí dar sentido al destino de Senta. Se unen como el menos por menos que busca un signo positivo. Las verdaderas palabras que intercalan, en el famoso dúo de amor, son cautas y banales, pero cada uno de ellos monologa apasionadamente en sueños y se responden de sueño a sueño con una claridad

admirable, en un verbo cuya conciencia supera la conciencia habitual del verbo proferido.

Los demás personajes los rodean como sombras. Daland creyó conducir hacia su hija el yerno codiciado, imaginó imponer su voluntad y casarla de su mano, pero su función se mostró apariencial. Erik piensa que podrá interponerse en el camino de su novia, cuando sólo cuenta con unos tiernos recuerdos que nadie parece compartir. Ni siquiera lo apoya un coro de cazadores —dice en su comentario Alain Poirier—, que lo confirme como hombre de tierra, cuando hasta el solitario Holandés dispone del suyo de marinos malditos.

El núcleo queda así constituido por la pareja humana aislada, tal como estuvo en el paraíso junto al árbol de la ciencia, o tal como la representó Claudel al final de "Partición de mediodía" —un drama que tiene muchos contactos con el que nos ocupa— con la mano tendida hacia el cielo, aún mudo, pero donde la esperanza se convierte en certeza. Muy alejados de Tristán e Isolda no hay entre el capitán y Senta ni filtros mágicos ni sorpresa de los sentidos. El siente escrúpulos por descubrir detrás de su amor el deseo aún más poderoso de la salvación personal; ella se refiere al Holandés con unas palabras significativas, que Sans resalta bellamente: "Der arme Mann" —"El pobre hombre". Uno y otro sentimiento hablan de aquél que da la vida por sus amigos.

Obra de transición, pero con recurrencia por primera vez al leit motiv, en que los números naufragan ya en el torrente sinfónico, pone el rico contenido de sus símbolos a la sombra de un doble misterio: el de la raza humana que navega en busca de amor y de redención y el del arribo final —entre dos luces— al puerto deseado.

32 Goléa, Antoine. Ob. cit. p. 82.

33 Mann, Thomas. "Souffrances et grandeur de Richard Wagner". En "Wagner et notre temps". Avant propos et notes de Georges Liébert. Paris. Le livre de Poche. 1978. p.p. 61 a 63.

34 Dumesnil, René. Ob. cit. p.p. 202 y 203.

35 Gut, Serge. "La notion de fantôme et sa traduction musicale par la quinte à vide". L'Avant Scène ed. cit. p.p. 91 a 93.

ARTE Y PENSAMIENTO ACTUAL

Lic. Luis J. Adúriz

1. Dentro del amplio campo de las experiencias humanas pocas suministran tantos motivos de reflexión como el arte. El arte constituye un grandioso fenómeno frente al cual, a menudo el pensamiento queda perplejo. Es justamente esta perplejidad de la cual es menester hacerse cargo. El pensamiento no puede pensar, sino integrando sus descubrimientos y conclusiones en contextos cada vez más amplios y coherentes, que suministren al cabo una descripción o "pintura de mundo" lo más completa posible. De frente a esa pretensión el arte se resiste tenazmente a dejarse integrar; por lo que un pensar conciente de sus límites, lo mejor que puede hacer es dejar que el arte sea, lo que él quiere ser; vale decir: abrirle el espacio para su más plena manifestación.

El pensamiento contemporáneo ha intentado por todos los medios, interpretar al arte como un fenómeno susceptible de ser reducido a alguna dimensión conmensurable a su pretensión explicativa. Quiero decir: si el arte es concebido como un subsistema cultural, entonces se dejará explicar desde una filosofía de la cultura, desde donde será posible hacerlo ver por ej. como la expresiva respuesta humana a necesidades no orientadas exclusivamente a la subsistencia, sino al reconocimiento de sí mismo en sus formas. Es así que dentro de esta concepción el arte es el subsistema de las formas expresivas. (Ladriere). O bien, se intenta interpretar al arte, dentro de un contexto antropológico, como el elemento intermediario entre el yo interior y el mundo físico o

realidad, que participando de las otras dos las une (Huygue). O aún más sutilmente la estética fenomenológica, ha procurado entender el arte como un poner en operación la verdad del ente" (Heidegger, Gadamer), aspirando a que el automanifestarse (Schvorstellen) suministre una clave de interpretación. (hermenéutica) del mundo y del sí mismo. O bien, aún más audazmente dentro de un contexto escatológico, se ha querido interpretar al arte como una "Teúrgia", vale decir: como una operación religiosa de vinculación con la divinidad. La creación artística, es resultado de una acción teúrgica. Berdiaev imaginaba que el arte era la continuación de la Creación actuada en colaboración con Dios. En un contexto más "científico" la psicología y la semiótica han llevado a cabo sus asaltos con renovada energía, munidos de un instrumental presuntamente más adecuado. Así por ej. el psicoanálisis ha puesto de manifiesto el carácter de "sublimación" que soporta a toda obra de arte, en cuanto inofensiva objetivación simbólica de oscuras pulsiones sexuales. La semiótica, teoría general de los signos, interpreta al arte como un mensaje, dentro de una teoría general de la comunicación. El arte es un medio de expresión y comunicación (Langer, Dufrenne) "sui generis", que quiere la interpretación del símbolo objetivado en la obra. El moderno racionalismo, que representa el actual estructuralismo, también intenta circunscribir en el molde de su teorización al fenómeno artístico. Lleva a cabo el intento de incluir la obra de arte dentro de un sistema de

signos, en el cual la expresión estética queda sometida a la forma estructural que le da existencia.

Esta somera y sumaria alusión a las estéticas actuales, nos devuelve la problemática del arte casi intacta. El arte se resiste a ser incorporado en un sistema de saber; siempre exhibirá un ingrediente de sustracción y repulsión a devenir homogéneo al discurso demostrativo o enunciativo de la filosofía, como estética o filosofía del arte. He aquí entonces, el punto de partida para asumir la experiencia del arte en toda su originalidad. Adviértase que con esto no queremos decir que la empresa estética sea ilegítima, o que al pensamiento no le corresponda interpretar al arte, al contrario, la empresa de saber y saberlo todo, de procurar llevar a cada cosa a su verdad, e incorporarla a la verdad del todo es desde siempre la irrenunciable tarea filosófica. Sin embargo, se ha deslizado dentro del pensamiento estético algo así como una sutil pretensión de que el arte "obedezca" a la estética como saber del arte, hasta el punto de generalizarse la opinión que los artistas son intelectuales; lo que quiere decir, que aquél que hace algo, por el hecho de hacerlo, sabe, o bien, porque sabe hacer algo, lo sabe todo. Pero no nos engañemos, ni se engañen los artistas. El artista no es artista porque sepa, ni el pensador del arte es artista porque procure desentrañar el enigma del arte. Heidegger ha dicho: "Entre ambos pensar y poetizar, reina un oscuro parentesco, porque ambos se usan y derrochan en el servicio del lenguaje para el lenguaje. Pero entre ambos existe a la vez un 'ABISMO, PUES HABITAN SOBRE LAS MONTAÑAS MAS SEPARADAS' (las mayúsculas aluden a una cita de Hölderlin - Patmos 12-13 que cita el propio Heidegger en "Que es eso de filosofía"). Arte y pensamiento habitan las cumbres más separadas. Y esto es lo que hay que retener. Lo que la estética en el futuro debe aprender a retener es esta inconmensurabilidad señalada entre pensamiento y arte; entre saber y hacer. Saber es traer las cosas a su manifestación verdadera; hacer es ejercitar un poder.

2. Nos toca ahora hacer ver, dejar espacio, para que el poder del hacer se ejercite. La tarea que le proponemos a la reflexión, es justamente la de interrumpir su ciclo reflexivo y no retrotraer las significaciones alcanzadas a una coherencia sistemática, sino más bien acompañar meditativamente al deslumbrante fenómeno del arte en toda su exultante pretensión manifestativa. Operar esta automutilación, entendemos que significa dejar entrar en el amplio campo de la experiencia humana al arte en su originalidad; vale decir: reconocerse el pensamiento a sí mismo, segundo y derivado, reconocerse frente al arte, humilde y precario; replegarse para que el arte se despliegue.

La experiencia humana acoge al arte gozosamente. La experiencia humana produce arte dolorosamente. El arte reparte dichas y desdichas, se separa y se reúne, se dispersa y acumula. Es vida y muerte; comienzo y fin. Esta sorprendente multiplicación de sí mismo nos pone frente a la problemática del "sujeto" del arte. El arte "acontece" sustrayéndose a la sujeción. Nada —o nadie— soporta al arte, que se da así mismo en su arte; que se dispensa en un juego de "causación" recíproca entre sus instancias: Artista-obra-contemplador, y que sin embargo no se reconoce causado por otro; porque él mismo es lo otro, lo altero, lo alterante. El arte es "causa sui", es su propio sujeto, se genera a sí, desplegándose y reconociéndose en sus instancias. El arte no se articula en discursos, sino que se dispensa en experiencias. Se oferta en las obras, que se acumulan en museos y exposiciones. Se hace "pasión productiva" en los artistas y se hace gozo en los beneficiarios. Tres instancias indisolubles y sólidamente soldadas entre sí que le dan al arte su rostro y propia fisonomía. El arte está presente en la experiencia humana como juego, y todas sus instancias juegan su juego permitiendo al pensamiento acompañarlas en su donarse, trabarse, deshacerse y volverse a reunir. Por eso el arte es "un milagro necesario" (dice Luis Rosales) que posibilita infinidad de estéticas que no logran apresararlo.

El admirable fenómeno que es el arte, se expone a sí como juego, quiere

decir, que el arte como acontecimiento no se deja apresar conceptualmente en un "objeto" frente al cual se sitúe un sujeto que lo piense. El juego tiene ese especial modo de ser, que es la independencia frente a los que juegan. No se pone como un objeto, sino que se manifiesta en el movimiento mismo que le imprimen los jugadores; pero es el juego el que hace jugar y el que convierte a sus instancias, en condiciones de juego. Y somos los jugadores, jugados en él, los que ingresamos en su "milagroso" espacio; los que resultamos arrebatados de nuestro cotidiano ser humanos, para acceder, por el arte a esa sorprendente región de nosotros mismos que el arte nos propone, cuando ingresa en nuestra experiencia. Vamos a intentar clarificar esta transformación.

3. La sociedad contemporánea propone un modelo de inserción práctica para los hombres que es omniabarcante. A nadie se le escapa y pocos se escapan del férreo circuito de la producción-bienes producidos-consumidores; se produce algo para ser consumido, se consume para renovar la producción; los bienes resultado de la productividad humana tiene una vida efímera, por cuanto su destino es la desaparición en el uso y en su rápido deshecho. Los bienes ofertados en la sociedad de hoy son hechos para el deshecho. El orden general del hacer ha sido apropiado por el esfuerzo industrial-productivo. La vida cotidiana está impregnada en su realización práctica por la racionalidad científico-técnica con su ínsita axilología del éxito, el poder y el placer. El originario ser-en-el-mundo del hombre, ha quedado reducido a un exclusivo ser-productivo-en-el-mundo, cuyo reverso es el ser consumido por el mundo. Mundo ya no se entiende como ese campo de posibilidades abiertas en el cual el hombre despliega sus capacidades fundamentales, sino más bien como un paraje de transformación, o bien como una constelación de relaciones funcionales de utilidad y dominio. La razón instrumental se ha desplegado hasta el grado de uni-dimensionalizar al hombre, circunscribiéndolo al círculo de hierro del servir-para, recortándolo a la servidumbre del poderoso, instaurando

como modelo de relación intersubjetiva la relación amo-esclavo (como bien la pensó Hegel). La voluntad de poder, como dominio se ha inscripto en el corazón de la época; los hombres se reconocen entre sí mediante la agresión del poderoso y la sumisión del impotente. El poder es señor.

Esta sumaria incursión por las características de la sociedad contemporánea ha dejado descubierto una esencia en toda su ominosa vigencia: la del poder. ¿Y el arte? ; el arte no ha podido sustraerse a esta prepotencia avasallante. El "milagro necesario" ha caído también él, en las redes de la meticulosa planificación, en la ingeniería de sistemas, en la funcionalidad servicial y en la instrumentalización técnica.

Sin embargo, desde el aplastante imperio de la productividad consumidora se deja ver con más claridad lo que el arte quiere ser. El arte está jugado en la autonomía de su juego y en el reparto de sus condiciones de juego, nos juega, nos arriesga en un campo de juego, que puede (?) restituirnos de lo arrebatado. La resistencia del arte a ser incluido en estética alguna es el punto de inflexión sobre el cual ha de meditar esta "estética regresiva", que deja ser al arte en su ser jugado, arriesgado, libre.

4. El arte pudo... hacer maravillas. Aún se conservan estas maravillas dispersas en los museos del mundo. Se reiteran los conciertos de los grandes maestros; y leemos y releemos a los grandes trágicos griegos. Peregrinamos por el mundo buscando aquel templo o aquella estatua. El arte ciertamente pudo hacer maravillas. Pero, ¿puede hoy hacer maravillas?, en realidad estamos preguntando: ¿puede el arte, como pudo, hacer maravillas? ; más a fondo ¿puede el arte?, ¿qué poder tiene el arte? Esta es la cuestión del arte: su poder.

Aquí se encuentra el punto de resistencia del arte en relación a todo saber esencial de él. El arte es un poder. Pero, es un poder que no quiere saber. A diferencia del actual pensamiento científico-técnico, que es "poder saber para dominar", que ha consumado la célebre formulación de Bacon "Saber es poder". Ciertamente el arte es un poder

que requiere "saber cómo hacer", pero la intervención del saber es tardía y subsidiaria, frente a este origen originador del arte que es el poder. Y ese es nuestro punto: ¿qué fue ese poder hacer del arte?, antes que el poder haya quedado preso de las intenciones de un saber calculador, que lo convirtió en poder de dominio y sojuzgación. El poder de la ciencia ha dominado el mundo, haciéndolo un paraje de exacción y una cantera de manipulación ideológica de las conductas sociales humanas, respecto del cual todo es medio para su conservación e incremento. Sin embargo en el arte el poder mostró otro rostro, es obvio que la alianza con la razón instrumental corrompió su esencia. De nuevo: ¿qué es este poder del arte en su origen?

Procediendo con atención a la manifestación del fenómeno arte, trataremos de hacer ver la característica primigenia del poder cuando fue arte. Ante todo advertimos, que sus tres instancias Artista-obra-contemplador (re-creador, convendría decir, para que no quedase aludido solamente las artes visuales), son una emergencia, un arrebató que el poder del arte efectúa sobre y en el ámbito de la productividad y el consumo. El arte logra la transmutación de los factores incursos en el alcance de su poder. Así el hombre sumergido en el mundo laboral deviene un artista; los productos del quehacer fabril se convierten en obras y los consumidores de bienes y servicios, acceden al rango de recreadores. Por el poder del arte la realidad se ha trastocado. Se ha creado un nuevo espacio de juego; los personajes habituales han dejado caer sus máscaras y se presentan nuevamente en su luz auroral. Por el poder del arte se ha operado necesariamente el milagro, de la restitución de las cosas a su origen y porvenir. La célebre fórmula Heideggeriana cobra en este contexto toda su fuerza: "Herkunft bleibt stets Zukunft". Lo realmente originario, lo que se anuncia desde el comienzo y desde el fondo, permanece siempre, es constitutivamente, lo que se anunciará, el anuncio que viene del futuro, nuestro destino (¿telos?).

Hay poder toda vez que lo que era, deja de serlo, para devenir otro; es una

energía transmutante, pero felizmente transformadora en el caso del arte. Feliz, feliz, propicio, oportuno, abundante, y sobre todo fecundo y fértil. El arte no es un caso del poder, es la sede misma —original— del poder. El poder es el arte; el arte es poder. La ciencia y la política arrebataron al arte su facultad propiciatoria de fecundidad y fertilidad y lo llevaron al excueto y recordado poder de dominio y manipulación, por la mediación de un saber representativo e instrumental.

El artista crea la obra, pero la obra crea al artista; el contemplador causa la obra y la obra al contemplador. Artista y contemplador causan la obra; y la obra causa al artista y al contemplador. El arte ha "podido" desplegarse sin salir de sí; despliegue y repliegue de sí mismo, se ha causado a sí mismo; he ahí su poder feliz, la causación de lo imprevisto. La previsión anticipa en su ver lo que se verá. La imprevisión no ve, no anticipa lo que ha de verse —que es lo típico de toda la metafísica del "eidos"—, sino que hace lo que puede; o mejor, puede lo que hace. El arte causándose a sí mismo funda un juego imprevisto en sus consecuencias, en la medida en que viene de la libertad y va hacia la libertad. Sobre esto aún hay que meditar.

Desde una nada de concepciones previas el hombre hace lugar a un poder, que busca hacerse fecundo y fértil en una obra, que en su abundancia libera energías liberantes para quien la recibe. Hacer lugar al poder significa que un hombre dispuesto a hacer, acoge en su productividad una colaboración incalculable e inesperada —inspiración— a la que encuentra, le da un cauce, le abre un camino; vale decir, le despeja en el interior de la opacidad de la materia —la que ejercita, a menudo con violencia su propio infeliz poder— para que madure su eficacia libertadora. Ha llegado la obra. La obra del arte ha hecho su irrupción. Y porque la obra emerge, superando toda la instrumentalidad, la servicialidad y la utilidad del producto manufacturado, ha dado lugar al nacimiento del artista. El artista —haciendo lugar al poder del arte— ha creado —ha dado curso, no ha ocluido, al destino del poder que es liberar su obra. La

obra creada —materia violentada, es impensable creación sin destrucción—, se ha abierto y entregado, ha devenido dócil y con ello se hace mostración liberadora. La obra creada es el resultado de una operación destructora, en la medida en que el poder del arte irrumpe urgente urgiendo y produciendo separaciones, divisiones y distinciones, hasta alcanzar su orgásmico resultado: la libertad del nuevo ser.

El proceso creativo que el arte cumple señala bien a las claras que el destino último del poder es la libertad y no su propio incremento de poder. El poder como metafísica potencia sexual busca su consumación placentera, la que halla en la materia que la acoge, no sin previa y seductora resistencia. La voluntad de poder incentivada y promovida por las intenciones impotentes del saber calculador, y las políticas-ideológicas no busca el sosiego, sino la multiplicación de su potencialidad ciega y errática en el dominio y la supresión de toda libertad gozosa. El arte desenmascara en esta instancia al poder y lo expone a su falsedad de su esencia.

El destino liberador del poder, se ha puesto en operación en la obra grande del arte. Tanto más grande la obra cuanto más liberadora su instauración. Las obras grandes son liberadoras cuanto más fundacionales y originarias de mundos lúdicos, abiertas a un juego de libertades complementarias que consumirán su esencia lúdica. No hay obra cerrada, toda gran obra —en cuanto liberadora— es obra abierta a cumplir liberaciones, sobre el ámbito de su despliegue. Así nuestro ser cotidiano sometido a la rudeza de la subsistencia, agobiado por la propuesta escafónica de progreso, encarcelado en la prepotencia burocrática, enrolado necesariamente en la funcionalidad de la sociedad productiva, sometido a la tiranía de un saber sistemático y representativo, replegado hacia formas individualísticas de placer y satisfacción personal, olvida su libertad de ser, para conformarse apenas con escasas libertades civiles, precariamente aseguradas por el derecho y la justicia. El éxito valor dominante de la sociedad consumista, constela la moral de los pueblos y le imprime su brutal y efímera teleología a casi todas las con-

ductas. Dentro de este contexto busca el arte hacerse espacio, busca cumplir su destino liberador, liberador de posibilidades inéditas y aún no puestas en juego por los ciudadanos de este mundo —en el cual “el desierto crece” decía Nietzsche—. “Un cuadro de Cezanne puede llegar a ser el primer día de la creación y liberarnos de los hombres...” he aquí magníficamente formulado por el gran lírico español Luis Rosales, el poder liberador del arte, que se hace libertad cierta de ser en quien lo disfruta y lo persigue. El artista crea una obra abierta, a ser cumplida por un despeje de posibilidades encapsuladas en el hombre, y que hasta su arribo no accederán a su liberación. La experiencia ejemplar del arte como liberación de nosotros mismos en favor de nosotros mismos, se aprecia siempre que al terminar un concierto, o la lectura de una gran obra poética o novela, cuando baja el telón de una representación teatral, invariablemente experimentamos una caída; vale decir: venimos de un mejor yo, o de un más pleno autocomprendernos y comprender lo otro; o bien, de una dicha que hubiésemos querido que no terminase nunca. Esa caída, que nos mueve a repetir el acto cuantas veces fuera posible, es justamente el venir de donde somos más libres, hacia donde lo somos menos. Esta, lejos de esta experiencia sugerirla como una forma de evasión, la evasión es un movimiento de abandono y desapego, que busca más bien dejar algo opresivo atrás; la liberación que el arte nos proporciona es más bien un destino que hemos de cumplir para encontrar lo mejor de nuestro ser humano, es decir: la libertad.

Es así que dentro de estos apuntes para una estética regresiva, que no quiere decir sino que: el saber regrese a su fuente y deje ser al arte lo que realmente quiere ser. Desde ahí entonces, oiremos al arte decir: que es un juego primordial en el que se da la libertad de poder hacer libertad.

5. Por último cabe aún alguna consideración más. Es obvio que el arte así como se nos ha manifestado cada vez más, va a tener enormes dificultades en cumplir su juego liberador. Los últimos

años, de búsquedas y experimentos, parecen estar indicando, que el poder del arte no encuentra lugares aptos para transitar. Podemos apuntar factores críticos en los tres ámbitos de despliegue del autogenerarse del arte, que lo están poniendo en serio riesgo de desaparición.

El poder feliz no encuentra espacio de penetración entre los hombres, a causa de lo que se ha podido llamar "la metalización del espíritu", el bombardeo de imágenes que experimentamos cotidianamente, nos está privando del ejercicio cordial y fantasioso de la imaginación —facultad regia para el despliegue del poder creativo; la apropiación científica— principalmente psicoanalítica—del mundo onírico, nos está vaciando cada vez más de esa indispensable motivación artística; la voluntad de poderío introducida en la racionalidad cibernética, mutila y oprime el área emocional-sentimental, la que desde siempre fue el "topos" más permeable a las intenciones expresivas del poder. El hombre de hoy, cada vez menos, es lugar propicio para el arte.

La materia transformada, depredada e incorporada metafísicamente al designio de dominio de la civilización contemporánea, no ofrece resquicio para la fundación artística. La materia "natural" ha sido sustituida por la materia manufacturada, la por llevar ya dentro de sí esa intención instrumental persiste en ello sin posibilitar acceso a las nuevas formas; que si ocasionalmente llegan, acaso sólo puedan compartir su pretensión liberadora con la propia funcionalidad. La materia ya no presta su sencilla oclusión, su quieto estar, más bien se ofrece como un "producto artificial" a devenir lugar para el poder libertador del arte; así, el lenguaje ya no "dice" la experiencia humana, sino que cargado de intenciones ideológicas e informativas ofrece una mayor resistencia a la consumación expresiva del poeta. El sonido ya no se presenta a ser reunido en una orquesta, para operar la edificación del concierto sino que se oferta ya "sintetizado" en un aparato que prescribe "a priori" una legalidad, que ejerce su pretensión funcional e instrumental con idéntico poderío a la inclusión de la forma musical. El drama

humano se representa hoy en los teatros disuelto en anécdotas, porque la vida misma en su hondura más humana, se ha relegado a su fondo oculto a causa de la superficialidad de los motivos y sentidos ofrecidos por la sociedad actual, etc., etc.

El poder del arte vaga errático sin poder consumir su felicidad liberadora; en el mejor de los casos se brinda en pequeñas dosis, como por milagro o azar; y más bien en la periferia del mundo altamente desarrollado (especialmente en Latinoamérica).

El arte deviene plenamente poder feliz cuando cumple su liberación, cuando introduce a quien lo disfruta en su espacio de juego, sumergiéndolo en la posibilidad de su mejor ser; cuando le revela su libertad como el necesario destino de su humanidad. Hoy, cada vez menos se disfruta el arte, sino que se lo consume. Inmersos en la sociedad de producción y consumo, los desdichados de hoy, nos estamos quedando sin "libertad", porque no se nos da arte y cuando se nos da, no lo podemos absorber en su significación más profunda. Cuando se nos da arte lo consumimos, en lugar de ingresar en él. Consumir arte consiste en apropiarlo, vale decir hacerlo propiedad, posesión; tenerlo como un valor junto a otras cosas, como el auto o el lavarropas. Entonces es así como resulta que no se da el poder liberador del arte, sino que entramos en la dependencia de una cosa más, que exige atención, cuidado, protección. Así se consume arte, comprando y vendiendo obras artísticas, otorgándole cotizaciones monetarias, o bien, comprando "libros de arte" o escuchando discos. El disco, el teatro filmado, el Best Seller, la multiplicación en "posters" de pinturas famosas, toda la vigencia actual del "show bussines" etc., significa que el arte ingresó en el circuito productivo consumista, y con ello se ha degradado su dimensión liberadora; la experiencia estética de libertad ha sido sustituida por la experiencia de la posesión de bienes descartables siguiendo la imagen de nuestra civilización que hace creer que se es más (libre) cuanto más (cosas) se tienen.

En tiempos de conciencia exhausta,

vaciada de motivaciones fantásticas, oníricas y míticas, el poder ha perdido su lugar y se ha hecho poder desgraciado, poder sin-gracia, poder infeliz. Dueño de su potencia la conserva reservada y presta su energía al mejor postor. El pensamiento científico, la industria tecnológica, las ingenierías sociales de sistemas, las concentraciones del control económico y bélico, las ideolo-

gías del poder político se han apropiado de su esencia.

La tarea del arte del futuro es una empresa titánica —cuyas incitaciones dejamos para otra oportunidad— puesto que habrá de consistir en recuperar ese poder perdido —enajenado— y reintroducirlo en el liberador espacio lúdico, para contribuir a que cada cosa reencuentre el lugar de su esencia.

UNA APROXIMACION AL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR URBANA

Marcela Hidalgo, Omar García Brunelli
y Ricardo Salton

INTRODUCCION

Las tres personas responsables de la redacción de este artículo nos hemos constituido como grupo de trabajo¹ a mediados del año 1980 con el objeto de estudiar los diferentes aspectos de la **Música Popular Urbana**. Hasta el presente hemos arribado a algunas conclusiones preliminares y es por ello que decidimos darlas a conocer.

Nuestro interés hacia el estudio del tema se generó en varios aspectos. El primero de ellos es la virginidad del mismo. ¿Qué ocurre? ¿Es realmente un tema poco abordado? La respuesta es que la mayor parte de la bibliografía se ocupa más que nada del aspecto sociológico —sobre todo los libros que provienen de los Estados Unidos e Inglaterra—. Hasta el momento no conocemos quién se haya ocupado específicamente del problema de la definición de la **Música Popular Urbana** —salvo Carlos Vega en su artículo sobre Mesomúsica²—, y son muy pocos los análisis técnicos realizados sobre las especies musicales que le pertenecen³. Si bien tenemos referencia de que actualmente en otros países, como Suecia y Canadá, se está trabajando en **Música Popular Urbana**, aún no han llegado a nuestras manos sus publicaciones.

Otro aspecto que influyó para este estudio fue la atracción personal que sentimos por la **Música Popular Urbana**. Nuestros gustos musicales la incluyen y, por lo tanto, estamos trabajando con una materia que no nos es ajena, pues

tenemos con ella la mayor de las afinidades: el deseo de que exista y se conozca.

Un tercer aspecto por tener en cuenta es que nuestra especialidad —la Musicología— “estudia la música como hecho de cultura”⁴. Como hecho cultural que es, la **Música Popular Urbana** indica y revela al hombre que tiene detrás, al que la crea y difunde, y al que la recibe. Es fiel reflejo de una sociedad, de una identidad temporal y una forma de ser. Como tal la comprendemos y queremos transmitir. Refleja al hombre de este tiempo y por lo tanto a nosotros mismos. Además esta música es uno de los grandes productos de consumo, con todo lo que lleva implícito de difusión, influencia, aporte cultural o efectos dañinos. Refleja la cultura de la urbe y por eso se hace imperioso el conocerla. “...puede observarse cómo el arte se alimenta de toda la civilización de su época, reflejada en la ini-

1 El grupo de trabajo se constituyó bajo la supervisión del Lic. Néstor R. Ceñal.

2 Vega, Carlos. **Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos**, en: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Nº 3, 1979.

3 A manera de ejemplo podemos mencionar:
— Schuller, Gunther. **El jazz. Sus raíces y su desarrollo**. Buenos Aires, Lerú, 1973.
— **Antología del Tango Rioplatense. Vol. 1. Desde sus orígenes hasta 1920**. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980.

4 Según la definición de Carlos Vega.

mitable reacción personal del artista, y en ella están actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época⁵.

Por último podemos decir que a un investigador cualquier materia le proporciona todas las posibilidades para hacer ciencia. La *Música Popular Urbana* ofrece un material en el cual es posible aplicar una metodología para analizarlo y deducir las leyes que lo rigen.

La *Música Popular Urbana*, o mejor dicho su estudio, está, musicológicamente hablando, desvalorizada por los investigadores, al punto de que no se incluyó durante mucho tiempo en la historia de la música, y podemos decir que sólo a mitad de nuestro siglo se le comenzó a dar importancia.

¿Qué es la música popular urbana?

Música Popular hubo siempre. Desde que existen las clases sociales el pueblo se expresó en un lenguaje diferente al de la aristocracia. Lamentablemente el acceso a la cultura y su difusión estuvieron siempre en manos de esta última, y así fue como la música popular pasó por la historia sin dejar huella —salvo, claro está, en la indeleble tradición musical que cada pueblo alberga todavía—. La Musicología eligió principalmente como objeto de estudio a esa "música superior". De más está decir cuánto ampliaría nuestro conocimiento histórico el conocer profundamente las expresiones musicales populares de cada época.

Tan sólo con el auge del disco y la radio —los medios de comunicación masiva o *Mass Media*—, con la creciente importancia de la Sociología, se empieza a estudiar esa música que no es ni folklórica ni "cult", que está por doquier e invade todos los campos. Simple o compleja, espontánea o elaborada conquista día a día nuevos adherentes y su despliegue se relaciona directamente con la problemática del siglo.

Ahora bien, apenas nos aproximamos a este fenómeno nos damos cuenta de que es algo más que música. Es música más una moda determinada. Es música con una cultura que la apoya y sustenta, con recursos económicos y tecnológicos que la lanzan. Es también una

música que se enviste como mensajera y reúne a su alrededor otras cosas que le son intrínsecamente ajenas: identificación cultural, propaganda política, etc.

Teníamos que buscar un criterio que nos permitiera aproximarnos a la *Música Popular Urbana*. Nuestra propuesta era analizar los diversos niveles de producción, enfocándolos dentro de la realidad argentina. Esta acotación se debe a que tomamos a la Argentina —nuestro país— como campo de estudio limitado, ya que es imposible observar todo el aspecto musical mundial.

Para estudiar la producción encaramos un relevamiento del repertorio que se consume, y a partir de él, un análisis socio-musical de los factores que lo determinan y un estudio estrictamente musicológico sobre las especies mismas.

Algunas etapas ya han sido cumplidas mediante la observación del mercado, en especial en las áreas de producción y difusión, habiéndose arribado a ciertas conclusiones. Entre ellas, la más importante es que, establecida la primera categorización, la mayor producción y, obviamente, el mayor consumo, corresponden al repertorio internacional, ubicándose en segundo término la proyección folklórica y finalmente el tango que, pese a su condición de inequívoca expresión de Buenos Aires, ha perdido terreno en forma considerable, no obstante los esfuerzos del aparato difusor y publicitario y de algunos intérpretes calificados por lograr su supervivencia como especie de consumo masivo.

Este primer contacto exige replantearse la cuestión primordial de redefinir la *Música Popular Urbana*⁶ de

6 Ya había sido definida por Carlos Vega, con el nombre de *Mesomúsica* como "el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc., adoptadas o aceptadas por los oyentes de los países que participan de las expresiones culturales modernas (. . .) convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la música culta y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica". Vega, Carlos. *Op. cit.*

5 Eco, Umberto. *La Definición del Arte*. Milano, Martínez Roca, 1970.

modo tal que no quede fuera de dicha definición ninguno de los varios tipos musicales que la constituyen y que cada día aumentan, tanto en diversidad de especies como en oyentes, implicando un crecimiento en el volumen de consumo.

Cada vez hay una mayor cantidad de tipologías, una mayor cantidad de gente que hace de este repertorio —ya sea por elección o por compulsión— un consumo diario y, cualitativamente hablando, una mayor cantidad de núcleos sociales —por no decir todos— que aceptan este consumo —suponemos que con placer— como parte de la vida actual, de la vida moderna, de la vida de hoy.

Nuestro primer objetivo fue definir el campo de acción: ¿qué es la **Música Popular Urbana**?, ¿cómo definirla musicalmente? Aparentemente no hay factores musicales que se destaquen, que la puedan definir. Además debe tenerse en cuenta que dentro de la **Música Popular Urbana** se encuentran, por citar sólo algunos de sus aspectos, el tango, el jazz, la proyección folklórica, el rock, es decir especies muy diferentes entre sí, con distintos niveles de especulación armónica, melódica y rítmica.

Fue así como decidimos buscar fuera de la música elementos tales como los niveles de elaboración, la funcionalidad, el público receptor, el origen, el contexto, ya que entendemos que la **Música Popular Urbana** no puede ser enfocada exclusivamente desde el punto de vista musical. Tratándose de un fenómeno socio-musical, sólo enmarcándolo en un contexto mayor podremos comprender su naturaleza.

Nuestra definición de Música Popular Urbana

La **Música Popular Urbana** es la música de creación y producción urbana, de dispersión y consumo en grupos urbanos y folklóricos, cuya raíz puede ser urbana o folklórica, y es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva, dirigida a las mayorías —incluyendo grupos caracterizados que la integran—.

Se manifiesta a través de una gran diversidad de especies con diferentes niveles de elaboración, testimoniando la realidad social de la cultura urbana.

Esta definición requiere, para su comprensión exacta, la explicación de los términos utilizados. Comencemos con el de creación urbana, que indica que el proceso intelectual de elaboración se realiza de acuerdo con las pautas correspondientes a la cultura de las urbes.

Producción urbana significa que la obra se concreta en el ámbito urbano y con sus medios tecnológicos.

Cuando hablamos de dispersión nos referimos a que el área de consumo abarca la urbe de origen, otras urbes y regiones folklóricas.

Llamamos consumo al que se cumple con la sola audición, ya sea voluntaria o involuntaria.

Las raíces, término que pasará a jugar un importante papel, son los elementos musicales y literarios que se utilizan en la creación de la obra.

Al decir que esta música es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva queremos dar a entender que, si bien puede difundirse por la interpretación en vivo, los canales principales de propagación son la radio, la televisión y las grabaciones.

Remarcamos la importancia de estar dirigida a las mayorías pues esto hace que esta música se conciba de acuerdo con las expectativas y necesidades de ellas.

Finalmente, cuando señalamos dentro de las mayorías a grupos caracterizados que la integran, nos estamos refiriendo a esos sectores humanos diferenciados por razones de edad, sexo, formación intelectual u otros, que pueden ostentar conductas propias sin dejar por eso de pertenecer a las mismas.

Clasificación de la Música Popular Urbana

Una vez que se ha arribado a esta definición, la cual engloba todo lo que nosotros consideramos **Música Popular Urbana**, se hace necesario volver sobre las especies mismas.

Como ya dijimos el espectro de especies musicales es muy amplio y variado. Sin embargo, se puede observar que hay dos elementos que, en el caso de la **Música Popular Urbana**, tienen gran importancia, y estos son la raíz y la producción. Estos dos aspectos que fueron explicados anteriormente nos permitieron hacer una primera aproximación. Esta fue el descubrir que, de acuerdo con sus raíces, las especies musicales populares urbanas pueden ser **locales** o **foráneas**. **Locales** las que se ubican dentro del territorio de un país y **foráneas** aquéllas que tienen sus raíces en países extranjeros.

Esta consideración de las raíces locales o foráneas es importante ya que las mismas van a determinar un producto musical con características propias y, en la medida en que debemos observar qué elementos integran nuestra **Música Popular Urbana**, necesitamos diferenciar los componentes extranjeros que ingresan en la audición diaria y, poco a poco, se introducen y amalgaman con los locales.

A su vez las raíces, ya sean locales o foráneas, pueden ser urbanas o folklóricas. Quizá sea necesario aclarar que entendemos por raíz folklórica aquella que se nutre del folklore auténtico, radicado en el ámbito rural.

Resta entonces lo siguiente: la raíz, puede ser **local urbana** o **local folklórica**, o ser **foránea urbana** o **foránea folklórica**.

En cuanto a la **producción** observamos que ésta sólo puede realizarse dentro del ámbito urbano, que es donde se localizan los centros de grabación, difusión y venta de discos y cassettes; los teatros y estadios donde se realizan los espectáculos en vivo; y las emisoras de radio y televisión que difunden esta música.

Aclaremos que si bien la radio y la televisión llegan al interior de los países, sus estudios centrales están ubicados en zonas urbanas.

Ahora, aunque la producción sólo puede darse en la ciudad, esta ciudad puede pertenecer al país de referencia o a uno extranjero. Según este criterio hemos clasificado la **Música Popular Urbana**, de acuerdo a su producción, en **local** y **foránea**.

Estas pautas sirven, entonces, para clasificar el repertorio completo de esta música, cruzándose así dos aspectos fundamentales, **raíz** y **producción**, incluyendo sus diferentes alternativas, y esta clasificación da lugar a ocho posibilidades que, a los efectos de una mejor comprensión, graficaremos con el siguiente cuadro:

Raíz / Producción	LOCAL		FORANEA	
	Urbana	Folklórica	Urbana	Folklórica
Local				
Foránea				

Este cuadro es lo suficientemente general como para permitir la inclusión de todas las corrientes musicales que aparezcan. De este modo logramos una primera clasificación que ofrece la totalidad del complejo panorama de la **Música Popular Urbana** y que une dentro de un mismo grupo muy diversos estilos.

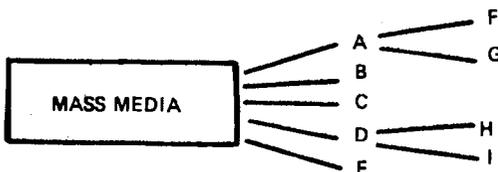
Otros aspectos de la Música Popular Urbana

Dentro de la **Música Popular Urbana** se pueden —a nivel general— analizar muchos parámetros más. Uno de ellos es la **transmisión**, el cual es utilizado generalmente para diferenciar la música étnica, folklórica y académica.

La **Música Popular Urbana** no tiene un tipo de transmisión, sino que precisamente su "originalidad" es que comparte con otros campos la forma de transmisión. A grandes rasgos se pueden diferenciar tres:

— el primero sería la dispersión por los medios de comunicación masiva (radio, televisión, discos, cassettes). La música llega al receptor a través de un aparato que comparte con cuantos escuchan ese programa. Es un tipo de difusión en abanico, y cuya particularidad es que la audición puede ser voluntaria o involuntaria y puede o no implicar aprendizaje. De manera que la música llega al oyente y éste puede o no retransmitirla.

— el segundo caso se da cuando el individuo aprende el mensaje —canción o tema musical—, ya sea voluntaria o involuntariamente, y lo transmite. Esta segunda transmisión es oral, o sea en línea recta a otro oyente, quien a su vez podrá o no transmitir su aprendizaje, aunque por lo general, dada la velocidad del cambio en el producto y porque es difícil que alguien quede fuera del primer circuito, podríamos decir que no hay tercer paso. O sea que si esquematizamos el proceso sería:



— un tercer tipo de transmisión es la de aquellos músicos que saben leer música y aprenden por medio de la partitura —para difundir posteriormente en forma oral— el producto musical. Esta dispersión escrita es voluntaria. No es la más común, ya que el mismo comercio editor no publica la música tal cual el músico se encargará de transmitirla. La **Música Popular Urbana** es, en realidad, un producto que se "escribe" en la práctica, o sea en el concierto, en el estudio de grabación, y sólo en muy pocas oportunidades se encuentra la partitura escrita previamente a la ejecución. El músico popular cambia, improvisa, altera de diversos modos la partitura y difícilmente ejecutará dos veces igual. Sin embargo reconoce el producto como idéntico. Sería interesante, para un estudio posterior, ver qué es lo que constituye la esencia de una canción que no puede variar nunca, y qué es lo modificable.

Otros elementos que podemos analizar en la **Música Popular Urbana**, son el autor y el intérprete (elemento fundamental en nuestro caso). "La obra de arte pone de manifiesto en su totalidad la personalidad y espiritualidad originales del artista, denunciadas antes que por el tema y el argumento, por el modo personalísimo y único que ha evidenciado al formarla".

Las características del autor de la **Música Popular Urbana** son:

— es conocido
 — compone en la urbe y con los medios tecnológicos a su alcance
 — estereotipa generalmente sus composiciones
 — compone generalmente para poderse interpretar a sí mismo
 — es muchas veces autobiográfico o eso intenta demostrar (a través de sus letras).

Las características del intérprete son:

— adopta generalmente un estilo estereotipado que lo define y define a su público. Así muchas veces no puede salir del canon impuesto (publicidad mediante).

— la mayor parte de las veces es autor de los temas que interpreta.

— por necesidad publicitaria de difusión se hace participar al público de

7 Eco, Umberto, Op. cit.

su "vida privada".

— es fácilmente reconocido, incluso a la sola audición.

Por estas características —del autor y el intérprete— se observa que dentro de la **Música Popular Urbana** el autor-intérprete adquiere rasgos definidos que contribuirán a hacer triunfar sus temas. El público se identifica con él. El mismo es sujeto y objeto de su música: la hace; la difunde, la vende. Por eso no le importa trascender en el tiempo. Su música nace con él y con él muere. "Las masas añaden un valor absolutamente alto al genio personal, al carisma del ejecutor, pero exigen al mismo tiempo una secreta revancha: ha de estar en el juego —su juego—, y debe distorsionar su personalidad para adaptarse a sus gustos"⁸.

Consideraciones finales

Todo este trabajo que hemos referido es un primer intento de aproximación a este vasto mundo. Todavía quedan por aclarar puntos muy importantes, como por ejemplo la diferenciación estética, ya que de acuerdo con nuestra clasificación se encuentran en una misma categoría especies de gran elaboración armónica y melódica con otras de evidente despreocupación por estos aspectos. También sería interesante saber por qué algunas especies, o inclusive algunos temas musicales, ganan el gusto del público y resultan un gran éxito comercial, y otros, con el mismo apoyo publicitario, pasan al olvido al poco tiempo de aparecer.

Todas estas preguntas, y otras que ahora sería muy largo enumerar, están pendientes de ser contestadas. Es mucho lo que falta recorrer y entendemos que la mayoría de estas dudas no podrán ser resueltas sin la colaboración de personas dedicadas a otros campos de la ciencia. Es decir, actualmente no hay disciplina científica que

pueda desarrollarse sin recurrir, en mayor o menor medida, a otras. Nuestra disciplina, la Musicología, tal vez porque su objeto de estudio, la música, forma parte inseparable del complejo universo del hombre, necesita constantemente del auxilio de otras ciencias que tengan al hombre y sus comportamientos como centro de atención, para poder así integrar los conocimientos y que no resulten estériles.

Es por eso que para esta concreta investigación se hace necesario el aporte de sociólogos y psicólogos. Sociólogos porque el musicólogo está capacitado para analizar la música en todos sus aspectos, pero al entender que es una expresión del hombre dentro de un marco histórico, económico, político y social determinado, son ellos los que mejor pueden encontrar las relaciones entre el hombre y ese marco. Psicólogos porque en la medida en que estudian la problemática del hombre permiten aclarar los mecanismos por los cuales éste elige expresarse a través de la música.

Finalmente queremos remarcar una vez más la importancia que reviste esta investigación para nosotros. La **Música Popular Urbana** es, tal cual se presenta actualmente, un fenómeno del siglo XX, un fenómeno que, en la medida que lo comprendamos contribuiremos al estudio del hombre de nuestro siglo. La música, más allá de ser un arte, es una clave que el hombre envía como mensaje cifrado y en donde reposa su esencia, su enorme complejidad. Si podemos descifrar el código podremos comprender qué es lo que el hombre está diciendo, qué cosas le están pasando, qué situaciones transitan por su alrededor. Abocarse a esta tarea, y desarrollarla, es uno de nuestros más altos objetivos.

⁸ Mac Donald, Dwight. *Masscult y midcult*, en: *Industria cultural y sociedad de masas*. Venezuela, Monte Avila Editores, 1969.



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS QUE OTORGA

- Licenciado en Música, especialidad Composición.
- Licenciado en Música, especialidad Musicología.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Coral.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Profesor Superior de Música, especialidad Composición.
- Profesor Superior de Música, especialidad Musicología.
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Coral
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Doctor en Música, especialidad Musicología.

DEPARTAMENTO DE INGRESO

Tiene por objeto impartir la enseñanza necesaria a fin de que los aspirantes a ingresar a la Facultad puedan adquirir los conocimientos previos, en caso de no poseerlos, para la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.

Los cursos del Departamento de Ingreso tienen una duración de dos años y el acceso a los mismos se cumple mediante un examen de aptitud de acuerdo con el programa correspondiente.

**Este libro se terminó de imprimir
en la segunda quincena de di-
ciembre de 1983 en los Talleres
de Artes Gráficas Negri S.R.L.,
Chacabuco 1036, Buenos Aires,
República Argentina.**