



***Tener amor es morir. Poesía, música y romanticismo
en El Cancionero Argentino (Buenos Aires, 1837-1838)***

Guillermina Mariel Guillamón¹

Recibido: 15/07/2016
Aceptado: 12/08/2016

Resumen

El objetivo del presente artículo es indagar en torno al surgimiento del género "canción" en Buenos Aires durante la década de 1830 a fin de abordar los cuatro tomos de *El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*. Publicados por Antonio Wilde entre 1837 y 1838, los cancioneros recopilan doscientas canciones que circularon entre la élite porteña y que fueron producto de los principales intelectuales y músicos pertenecientes y allegados a la denominada "joven generación romántica".

Palabras clave

Canción – poesía y música – romanticismo – Esteban Echeverría – Juan Pedro Esnaola – "joven generación romántica".

Abstract

The aim of this work is to investigate about the emergence of the genre "song" in Buenos Aires during the 1830 decade to inquire the four volumes of the de "*El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*". Published by Antonio Wilde between 1837 and 1838, the songbooks collected two hundred songs that circulated in Buenos Aires and were the product of the leading intellectuals and musicians and relatives belonging to the so-called "young romantic generation"

Keywords

Song – poetry and music – Romanticism – Esteban Echeverría – Juan Pedro Esnaola – "young romantic generation".

¹ Magister en Historia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y Profesora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente, doctoranda en Historia por la UNTREF. Becaria doctoral del CONICET con sede en el Instituto de Estudios Históricos de la misma casa de estudios. Contacto: guillermina.guillamon@gmail.com

Introducción

Hijo de la lira el verso,
Cantado debe ser y no leído²

La cultura musical fue, durante la primera mitad del siglo XIX, una de las esferas artísticas más activas en la ciudad de Buenos Aires. De las múltiples prácticas que se realizaron en teatros, sociedades, academias y espacios privados, el canto fue la actividad que predominó en la escena porteña. En el marco de las políticas modernizadoras rivadavianas de la década de 1820, los géneros españoles, tales como la tonadilla y el sainete, fueron progresivamente reemplazados por arias italianas. Así, el gusto por las formas cantadas caracterizó tanto la programación teatral como la afición del público porteño que pudo, precozmente, ver montadas las óperas de mayor éxito en Europa.

Sin embargo, el auge de la ópera bufa duró poco más de un lustro. Hacia principios de 1830, las compañías líricas, empresarios asentistas y espacios de ejecución que habían sido centro y promotores de la europeización del repertorio porteño, enfrentaron una reducción notable de su actividad. Así, para la década de 1830, al mismo tiempo que las prácticas y espacios públicos perdían protagonismo, el ámbito de lo privado –salones de lectura, tertulias, entre otros– cobró mayor impulso. En este contexto, una “joven generación romántica” que compartía una agenda estético-literaria y política en común impulsó un género que, aunque estrechamente vinculado a la poesía, tenía una efectividad que lo distinguía: la canción.

Anclado en este marco, el objetivo del presente artículo es indagar en torno al surgimiento del género “canción” en Buenos Aires durante la década de 1830 a fin de abordar los cuatro tomos de *El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*. Publicados por Antonio Wilde entre 1837 y 1838, los cancioneros recopilan doscientas canciones que circularon entre la élite porteña y que fueron producto de los principales intelectuales y músicos pertenecientes y allegados a la denominada “generación del ’37”. En este sentido, es menester señalar que este trabajo se enmarca en un proyecto de más largo aliento que busca indagar en torno a la circulación y apropiación de saberes e ideas que, ligadas a lo musical, caracterizaron a la denominada “joven generación romántica” durante la década de 1830.

Para concretar dicho objetivo se segmenta el trabajo en tres partes. En primer lugar, se revisan aquellos aportes que, provenientes de la musicología como de la historia y las letras, reflexionaron en torno a la incidencia que tuvieron Esteban Echeverría y Juan Pedro Esnaola en el proceso de surgimiento y consolidación de lo que ellos mismo denominaron “canciones nacionales”. En un segundo momento, se ahondará en la función estética y social que tanto la prensa del período como Echeverría le asignaron a poetas y músicos y, por sobre todo, a la canción, en tanto que género en estrecha relación con la poesía. En última instancia, se abordarán los cuatro cuadernos

² Con esta frase, antecedida de su original en francés, se iniciaron las portadas de los cuatro cuadernos de *El Cancionero Argentino*.

de *El Cancionero Argentino* con el objetivo de indagar en torno a los principales tópicos expuestos, compositores y, en particular, especificidades enunciativas ligadas al del ideario romántico.

De la normativa a la creación: poesía y música en Esteban Echeverría y Juan Pedro Esnaola

Entre 1837 y 1838, se publicaron los cuatro cuadernos de *El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*.³ La tarea, emprendida por Antonio Wilde, tuvo una doble justificación: por un lado, la afición de la sociedad porteña a las canciones y, por otro, la necesidad de dejar registros antes de que sean olvidadas (Wilde 1881: 259-260). No obstante la riqueza de dicho *corpus* documental, se carecen de estudios que indaguen en torno al contenido de las canciones de los cuatro volúmenes publicados.

Sin embargo, es menester señalar la existencia de trabajos que indagan en torno al género de la canción, los autores y compositores intervinientes. Por un lado, la figura de Juan Pedro Esnaola constituye un tema recurrente en la disciplina musicológica, en tanto pianista y compositor que colaboró con Esteban Echeverría y compuso varias de las músicas que acompañarían sus canciones. Por otra parte, la figura de Echeverría y sus escritos normativos sobre la canción han sido objeto de estudios literarios e históricos que indagan en torno la influencia de la estética romántica.

Si bien las canciones publicadas en *El Cancionero Argentino* exceden la autoría de dicho ambos referentes, la fragmentación de estudios realizados ofrecen diversas perspectivas de análisis, esbozan una agenda de temas a considerar y, por sobre ello, invitan a realizar un abordaje interdisciplinario. En este sentido, en el presente apartado se recorren aquellos trabajos que, más allá de la especificidad temática, han indagado tanto en torno surgimiento del género de la canción en el Buenos Aires de 1830 como sobre las funciones que cumplieron Echeverría y Esnaola respecto de la fusión entre la poesía y la música.

Provenientes de la musicología, los estudios realizados por Bernardo Illari (2005, 2009a, 2009b, 2010) resultan iluminadores sobre el surgimiento de la canción porteña. El abordaje del rol de Juan Pedro Esnaola en la cultura musical de principios de siglo, sus composiciones musicales, sus vinculaciones con la red de intelectuales en la década de 1830 y la tensa relación con el régimen rosista, invitan a utilizar las canciones, marchas e himnos como un *corpus* documental pasible de ser abordado desde la historia.⁴

Si bien la mayoría de los trabajos hicieron hincapié en el análisis musicológico de sus composiciones musicales, aquí nos interesa reflexionar en torno al rol de Esnaola en tanto que, siguiendo a Illari, su trayectoria es la de un “profesional consciente de sí mismo que lleva adelante un proyecto compartido” (Illari 2005: 45). Consecuencia de un sólido itinerario musical desarrollado durante el período rivadaviano, Esnaola estableció un estrecho contacto con la red de intelectuales románticos. A su vez, ello le

³ Los cuadernos N 1 (1837), N 2 (1837) y N 3 (1838) fueron publicados por la Imprenta de la Libertad, mientras que el N 4 (1838) fue publicado por la Imprenta de la Independencia.

permitió trabar una fuerte amistad con Echeverría y componer la música que acompañó a gran parte de las canciones del poeta.

Asimismo, ambas trayectorias deben anclarse en las prácticas y espacios de sociabilidad propios de la década de 1830. Tanto el tránsito por las tertulias porteñas, en donde se ejecutaban géneros tales como los cielitos, arias italianas, sainetes y tonadillas españoles, así como la tradición de las canciones sentimentales rioplatenses, les permitieron –especialmente a Echeverría– reflexionar sobre dos potenciales aspectos de su obra. Por un lado, utilizar ese contexto como herramienta para su accionar intelectual, en tanto propagandista y reformador cultural (Illari 2005: 160). Por otro, considerar la posibilidad de erigir un nuevo tipo de canción que, en escritos programáticos/normativos, denominó como nacional y popular.

Sin embargo, Illari señala que el proyecto de crear canciones nacionales suponía una contradicción en el marco de una coyuntura donde la nación era antes una comunidad imaginada que un proyecto político en desarrollo. Pero lejos de ser una simple contradicción, evidencia el rol que tanto Echeverría como Esnaola le asignaron a las canciones, en tanto: “la música nacional puede haber sido considerada tal en función de, por una parte, representar las características formales que se quería infundir a la futura nación y, por otra, desarrollar un estilo distintivo, referencia autóctona o no” (Illari 2005: 145).

En este sentido, el proyecto de la colección de canciones anunciado por Echeverría evidenciaba, también, la función que éste le asignó a la canción en tanto género ligado a la poesía. Aunque consecuencia de un sentir individual, las emociones y sentimientos presentes en la canción deberían, al igual que la poesía, afectar y representar a toda la sociedad (Weinberg 2006). Asimismo, el rol del músico y compositor estuvo en estrecha relación al papel de los letrados en tanto que deberían ser los encargados de instituir un arte nuevo que, al tiempo que reflejara las costumbres y prácticas propias, las debería fundar (Altamirano y Sarlo 2016: 28). En el caso de las canciones, la predominancia de géneros extranjeros en detrimento de producciones locales,⁵ hizo aún más necesaria la intervención del intelectual en tanto, como sucedía en la literatura, tendría la misión de encontrar y materializar la riqueza local que aún estaba ausente en las producciones literarias.⁶ Sin embargo, previo a ello, era menester eliminar los vestigios de una herencia estética –y política– que obstaculizaba la emergencia de lo original, de lo nuevo.

La búsqueda de la originalidad, empresa que debería realizar el poeta y que constituyó una de las principales preocupaciones de Echeverría, no era posible si no se emancipaban de la influencia de la forma y fondo propios de cánones neoclásicos. Era menester, entonces, que la poesía fuese consecuencia de la real inspiración del poeta,

⁵Según atestigua Wilde en sus memorias, tres eran los géneros relativos a las canciones que circulaban previo al *Cancionero*“(…) el gusto por la música se generalizaba. Del cielo, décima y triste, habíamos pasado por grados a las canciones españolas, muy graciosas y de un estilo especial; y más tarde aún, a una mezcla de éste con la italiana, que se adaptaba a las canciones” (1881: 262).

⁶Según el análisis de Pola Suarez Urtubey (2009: 29), Echeverría se “equivocó” en tanto tomó la decisión de descartar toda música que no fuese la predominante en los salones porteños. Sin embargo, puede pensarse que esta decisión era la base de su estrategia para legitimar sus conocimientos adquiridos en Europa y, en consecuencia, su propia labor como poeta.

del verdadero genio romántico. Sin embargo, en esta ambición se centra la contradicción que, según Jorge Myers, caracteriza la obra de Echeverría, a saber: la distancia entre un ideal romántico esbozado en los escritos normativos privados y el convencionalismo de su producción poética (Myers 2006). Con el objetivo de superar la hipótesis de Myers, Sandra Contreras (2010) propone indagar en torno los textos que norman los atributos y funciones que tendría el poeta. Es en ellos donde la dicotomía entre una teoría romántica y una producción neoclásica da lugar a una hipótesis más compleja: que si bien la sensibilidad de Echeverría ligada a la sociabilidad era romántica, la sensibilidad estética que formuló en sus escritos normativos fue de carácter neoclásico.

Bajo esta idea, Contreras aborda el “Proyecto y prospecto de una colección de canciones populares”, producido por Echeverría en 1836. En dicho escrito se evidencia la influencia herderiana en tanto la canción vendría a ser la expresión de un pueblo que, acompañada de una sonoridad que le es propia tiene una eficacia afectiva. Sin embargo, Echeverría rechaza la idea de que la poesía es obra de todo el pueblo. En su lugar, prioriza pensar a la canción que busca rescatar en dicho cancionero “como un producto del poeta (“el diestro tañedor” del que habla en la “Advertencia”). Al mismo tiempo, la canción tendrá valor no por su sencillez y espontaneidad sino por su evidente designio artístico” (Contreras 2010: 302).

En este marco, emerge una característica que los románticos europeos habrían rechazado: la mediación culta del poeta para trabajar la forma popular. El poeta tiene, entonces, una doble función. Por un lado, debe artizar, en tanto que no copia la realidad tal cual se le presenta, sino que debe embellecer lo natural. Por otro, debe idealizar sus escritos, es decir, obrar según el criterio artístico de representar lo bello. Consecuentemente, los criterios que guían la labor de Echeverría pertenecen a la estética del ideal y lo bello. La presencia de estas características muestran, contrariamente a Myers, que Echeverría “lejos de comprender el nudo de la teoría romántica europea, resiste, por el contrario, sus apuestas más radicales” (Contreras 2010: 303).

A modo de indagar estas contradicciones ligadas a criterios estéticos normativos, a continuación se analizarán tres artículos que retoman la canción como soporte literario ya sea para promocionarlo como para criticarlo. Publicados entre 1836 y 1837, posibilitan pensar de forma polifónica la emergencia del género y su relación con la poesía, el rol de los intelectuales y, por sobre ello, el impulso a un nuevo tipo de arte que se anunciaba original.

Promoción, recepción, y crítica: las canciones y el *Cancionero* en la prensa porteña y en los escritos de Echeverría

El primero de los artículos a analizar fue publicado el 20 de agosto de 1836 en el diario *El Recopilador. Museo Americano*. Titulado “La poesía y la música entre nosotros”, su objetivo fue explícitamente anunciado: promocionar la actividad conjunta de Echeverría y Esnaola, en tanto creadores de la “canción nacional”. Por ello, nos interesa indagar en torno a las dimensiones que en el artículo señaló como constitutivas al tiempo que legitimantes del accionar del poeta y músico.

En primer lugar, el artículo resaltó la relación de complementariedad entre la música y la poesía. Por lo tanto, si eran artes “hermanas”, aquellos encargados de construirlas deberían trabajar mancomunadamente. Así, tanto Esnaola como Echeverría fueron señalados como predestinados a inaugurar un nuevo género musical, en tanto que cumplían con tres requisitos propios del genio romántico: eran jóvenes, artistas y populares. Derivado de ello, el autor hizo énfasis en la correlación necesaria entre el accionar intelectual y la praxis política, por lo que señaló que “(...) gozamos ya de una de las muchas posiciones ventajosas que reclama el arte para desarrollarse: la independencia política” (*El Recopilador. Museo Americano*, 20 de agosto de 1835, N 16).

El paso siguiente sería, tal como postuló el ideario de la generación del '37, lograr una independencia cultural que debía erigirse tanto en contra de la influencia del neoclasicismo, ideario obsoleto en tanto estaba anclado en la tradición hispánica. La intelectualidad ya no se basaría en una creencia ciega en la capacidad de la racionalidad, sino en la fuerza productora de lo social con la misión de civilizar. Un arte nuevo y original, fundamentado en las particularidades y necesidades locales, sería el encargado de educar y moldear las costumbres. En este mismo sentido, el período 1837-1838 es entendido como la primera etapa del pensamiento romántico, en donde es posible advertir que los pares dicotómicos viejo/joven, antiguo/moderno definieron su producción. Mientras que el primero se relacionó con la necesidad de contar con una esfera artística original, que se erigía en contra de la influencia del neoclasicismo, el segundo evidenció la puja de la generación contra un proyecto ya obsoleto, anclado en la tradición hispánica (Martino 2012).

En este contexto, las canciones contribuirían al bienestar de la sociedad, al progreso de la nación y, por sobre ello, a la suavización de las costumbres, en tanto no sólo elevarían culturalmente a Buenos Aires sino que impulsarían nuevas prácticas de sociabilidad, gusto y afición. La responsabilidad de concretar todos estos objetivos, recayó, nuevamente, en Echeverría y Esnaola:

Si hemos de creer lo que ya es admitido en todas las sociedades, que la poesía y la música ejercen una influencia indudable en las costumbres y el gusto, no hay que dudar un momento en que las composiciones de estos dos jóvenes la ejercerán efectivamente en la nuestra y que ellas importan un progreso (*El Recopilador. Museo Americano*, 20 de agosto de 1835, N 16).

También en 1836, siguiendo las anotaciones de Juan María Gutiérrez a pie de página, Echeverría escribió dos artículos que versaron sobre el género aquí analizado: *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* y *Canciones*. Si bien el recopilador advierte, con un claro tono romántico, que “Este prospecto no se dio á luz, y el proyecto concebido por el poeta y el artista, abortó como todo pensamiento bello ó generoso (...)” (Gutiérrez 1874: 131), se retomarán ambos textos a fin de indagar cuáles fueron los supuestos y lineamientos bajo los que Echeverría legitimaría tanto su propio labor de poeta como el rol de la canción en la sociedad porteña.

La carencia fue la figura utilizada para caracterizar el campo musical: Buenos Aires no contaba con canciones propias aunque sí existían copias o adaptaciones de arias y romances franceses e italianos. Por lo tanto, poetas y músicos tenían la obligación de trabajar conjuntamente para delinear la forma y función que debería tener

la canción. Sin embargo, el rol de guía que se adjudica Echeverría deja toda modestia de lado si se advierte que su texto se caracteriza por una retórica normativa y programática.

En dicho texto, Echeverría asignó a las canciones una doble función: por un lado, suavizar los sentimientos y, por otro, enaltecer aquellos hechos o momentos propios de la historia de las naciones. La fusión entre poesía y música, así como la incidencia de ambas en los sentimientos y en la configuración de nuevos vínculos de interacción considerados civilizados ya había sido señalada en la década previa. En 1822, el diario *El Argos de Buenos Aires*, preocupado por definir qué era y qué efectos provocaba la música, señaló que: “hermana de la pintura y poesía mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebató nuestro sentidos con el poder de sus acentos melódicos y harmónicos, proporcionándonos una diversión inocente y pura (...) un arte que en el día hace las delicias de todas las naciones cultas” (*El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N 42).

Aunque el discurso de Echeverría se asemeja a los circulantes durante la década de 1820, es necesario resaltar el carácter inclusivo, al menos en el plano enunciativo, de sus formulaciones. Valga recordar que el concepto de pueblo, en su acepción abstracta – es decir, concebido como una totalidad– se convirtió en el elemento constitutivo de la nación durante el romanticismo. Sin embargo, en el caso rioplatense, y más allá del complejo derrotero que dicho término posee, el pueblo como genérico compuso el objeto de la regeneración social, el destinatario de los valores de la civilización (Terán 2012: 93). Contrariamente, durante la feliz experiencia, la música –tanto instrumental como lírica– tuvo por destinatario a la elite porteña y su objetivo era convertirla en legítimos portadores de buen gusto, en tanto una correcta forma de sentir, pensar y actuar en sociedad. Por otra parte, lejos de representar aspectos locales, el género que contó con la mayor promoción en la opinión pública fue la ópera bufa, género que estuvo lejos de representar a la sociedad porteña pero que era el símbolo de vanguardia musical.

Así, por un lado, en el escrito de Echeverría emerge la afección emocional que toda canción debía provocar en los sujetos, indistintamente el grupo social al que pertenecieran, en tanto que ésta expresaba “las emociones del alma y los íntimos afectos del corazón”. Si antes se confiaba en la racionalidad como filtro de toda experiencia sensorial, el objetivo de la canción era, ahora, mediante los sonidos y a través de los órganos sensoriales, manifestar emociones propias y afectar las sensaciones ajenas. Así, al tiempo que se admitió que la canción provocaba que “todos los corazones se suspenden si canta amor ó melancolía; todos se alegran, se recogijan; todos hierven y palpitan de entusiasmo” (Echeverría 1874: 132), también refirió a la relación con la historia local, ya que “invocando gloriosos recuerdos, sabe hablar con eficacia al patriotismo nacional” (Echeverría 1874: 133).

Por lo tanto, lejos de ser obras frívolas, para Echeverría las canciones serían documentos históricos propios de los pueblos cultos. Por ello, deberían reflejar el derrotero interior de las naciones “por cuanto son las expresión más ingenua de su índole, de su modo de vivir y sentir, y no solo dan indicios de su carácter predominante en cada siglo, sino también, en cierto modo de su cultura moral y del grado de refinamiento de sus costumbres” (Echeverría 1874: 133). Pero también Echeverría resaltó la influencia de los sentimientos en la composición de la canción, en tanto que

“el amor también, pasión siempre activa y multiforme le ministra inspiración abundante” (Echeverría 1874: 133).

Tanto los poetas como los músicos debían trabajar, armónicamente sobre la idea como sobre la forma de la canción, ya que de ello dependería la real eficacia de la canción. La idea es, según Echeverría, consecuencia de la intervención y accionar de los poetas, grupo al que adscribe y limita al enunciarlo varias veces bajo el pronombre de “nosotros”. Por otra parte, la forma guarda características similares en tanto que también debe depurarse y adecuarse aquellas propias de la poesía lírica, tales como “cadencia forzada, rima fecunda, estrofas regulares, número y melodía en los versos”. De lo contrario, sólo se lograrían vanos e insípidos sonidos, versos sin designios artísticos manifiestos.

A principios de 1837, luego de la publicación del *Cancionero Argentino*, *El diario de la Tarde* publicó el 16 de marzo un artículo remitido titulado “Literatura” en el cual, mediante el uso de un diálogo ficcional, se cuestionó el proyecto de recopilación de canciones. Más allá del género que se utilizó para realizar la crítica, nos interesa señalar la importancia y extensión del artículo, en tanto que fue publicado en la primera página, ocupando ésta (4 columnas) y una columna de la siguiente página.

El artículo se inaugura con el relato del protagonista, un joven que anuncia la reciente publicación del *Cancionero Argentino* y que, particularmente, repara en la popularidad de dicha recopilación en tanto que: “Está en todas las bocas, todos lo leen, los recitan, lo aplauden, lo censuran y aún lo hacen víctima de una crítica tal vez ignorante, encarnizada”. Su gusto por el género, manifestada en la descripción de la compra del *Cancionero*, estaba anclado en una afición más amplia, “Una inclinación natural, la afición el gusto, la literatura sobre todo hacia aquello que lleva el nombre de nacional” (*El diario de la Tarde*, 16 de marzo de 1837, N 1718).

La crítica hacia las canciones vendrá cuando se encuentre en la Alameda con su amigo, llamado Eulogio. De las múltiples interpelaciones que Eulogio realiza, se destaca la crítica al editor del *Cancionero* en tanto ninguna de las canciones allí recopiladas sería representativa de un arte útil como tampoco de la realidad propia del territorio. Así, exhorta su opinión: “No dudo que tiene las mejores intenciones, ha querido sinceramente hacer un servicio al país, pero halo conseguido? Hay gusto en la elección, utilidad, variedad? Es una poesía expatriada, colección del cancionero?” (*El diario de la Tarde*, 16 de marzo de 1837, N 1718).⁷

Tres son las canciones que, según su dictamen, valen la pena dentro de la compilación: el Himno patriótico, el Oriental, el dedicado á S. E. el Ilustre Restaurador de las Leyes, son composiciones de un mérito esclarecido. Sin ellas, el cancionero queda reducido a:

una imitación, en una copia imperfecta, desagradable de las canciones francesas, es una voz que resonó en el Sena, que ha atravesado los mares, que llega á

⁷ Es menester señalar que en el mismo diario, pero en 1834 Juan Thompson criticó fuertemente a *Los consuelos*, poesías de Esteban Echeverría. Allí, Thompson argüía que dicha obra al tiempo que no incorporaba costumbres y temas propios de la sociedad rioplatense se excedía en su tono intimista. Sobre dicho debate en profundidad véase el estudio de Pas, Hernan, 2011. Debido a la afinidad de ambas críticas, no es esforzado esbozar que el artículo de 1837 también sea de la autoría de Thompson.

nuestras playas ronca, como el sonido de las tempestades que vio, que suena entre nosotros lánguida, desentonada: es tan nacional como las mangas ajustadas, ceñidas al brazo de nuestra paquetitas (*El diario de la Tarde*, 16 de marzo de 1837, N 1718).

Además de criticar la falta de originalidad en las producciones, el autor erigió a las canciones como una moda ya obsoleta, incapaz de representar a lo propio. A diferencia de lo que Echeverría había esbozado en su texto, lo nacional en tanto sinónimo de la esfera política estaría, según la crítica del diario, ausente en el *Cancionero*.

También, Eulogio se refirió al rol de los poetas que, tal como se había señalado en *Proyecto y prospecto*, residía en inaugurar e impulsar el género al tiempo que indicar cuáles deberían ser las ideas que en ella se deberían manifestar. Sin embargo, ninguno de estos preceptos que debería respetar todo poeta que se dedicase a la canción eran acatados por Echeverría. Así, la reprobación del *Cancionero* fue homologable a la que realizó al poeta: las producciones no sólo no representaban a lo local sino que eran copia de géneros ya caducos. Al tiempo que Eulogio criticó el *Cancionero*, esbozó los fundamentos estéticos que deberían guiar a la canción en Buenos Aires:

El buen gusto lo condena, porque no es nacional, porque sus canciones son prosaicas, sin novedad, ni sentimiento, porque la condición esencial, la ley suprema, fundamental que debe regir en nuestro mundo artístico es originalidad, independencia literaria; porque reclama para nuestra poesía, un trono que se forme con los recursos, los materiales inmensos que poseemos, que los límites de su imperio vasto, rico, inagotable (*El diario de la Tarde*, 16 de marzo de 1837, N 1718).

El Cancionero Argentino: tópicos, autoría y predominancias discursivas en la canción romántica

Aunque los artículos publicados en la prensa sólo refirieron a las intenciones de Echeverría y Esnaola y remitieron al primer cancionero, la normativa que esbozaron – sea positiva o negativa– permite inferir los ideales de la élite letrada respecto de la producción y recepción de las canciones. En base a ello, el presente apartado busca, en primer lugar, realizar un balance cuantitativo de temáticas presentes en *El Cancionero* al tiempo que señalar preeminencias respecto de las autorías. A partir de las predominancias temáticas se indagará en torno a los principales aspectos discursivos que caracterizaron a la canción en la década de 1830

Previo al análisis, es menester realizar algunas consideraciones metodológicas. Dado que *El Cancionero* sólo está compuesto por los textos líricos, se retomarán algunos aspectos que, señalados pertinentemente por Juan Pablo González (2009), permiten abordar la canción popular como un objeto musical. En este sentido, al carecer de un registro de los usos, apropiaciones y circulación, el registro material del texto será analizado en la búsqueda de estructuras discursivas como también de ciertas especificidades enunciativas.

En una primera lectura temática, la predominancia de ciertos tópicos permite dividir las canciones según la trama argumental a la que remiten. Por un lado, y en número minoritario, se encuentran aquellas que enuncian aspectos relativos a la “patria”, adaptaciones de géneros extranjeros (italianos, españoles e ingleses), otras que abordan cuestiones relativas a la mujer y, finalmente, aquellas que discurren sobre diversos temas tales como el carnaval, la leva militar, entre otros. Aunque se registran canciones que están destinadas a un hombre, la mayoría de ellas refiere al amor no correspondido entre un hombre y una mujer. Siguiendo la titulación que representa estos últimos escenarios, los temas que remiten a situaciones de “desamor” fueron enunciadas tanto a nombre propio de la mujer que se supone la destinataria como con otros sustantivos, adjetivos y verbos.

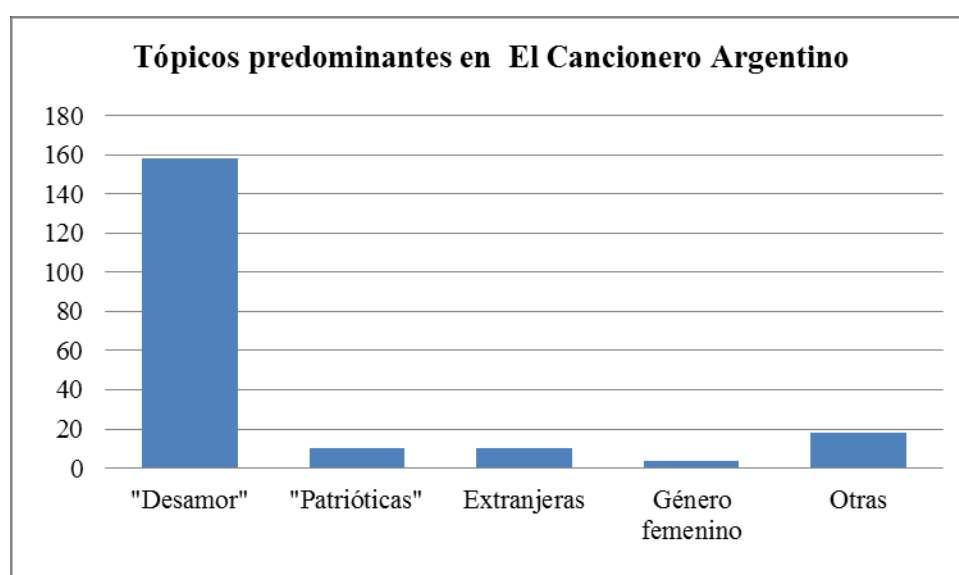


Tabla 1: Realizada en base a la cuantificación de las 200 canciones según los tópicos predominantes.

Tanto el ideal de Echeverría de componer canciones que abordaran temáticas nacionales –o más bien locales– como la crítica a la falta de originalidad y creatividad que presentó el diálogo ficcional publicado en el *Diario de la Tarde* no se reflejan en la cuantificación presentada. En esta misma línea, puede advertirse que, aunque son varios los casos en donde no aparecen los autores o sólo se firma con las iniciales, la mayoría las canciones explicita el nombre del poeta y músico respectivo. Si bien a ello deben sumarse aquellas canciones extranjeras –adaptaciones de Rossini y de comedias, poemas de Bretón de los Herreros y canciones inglesas–, porcentualmente, predominan la autoría de aquellos intelectuales ligados a la “generación del ’37”.

Respecto de las autorías, hay ciertos patrones que se repiten en los dos géneros predominantes. En las patrióticas se destaca Vicente Fidel López y Planes con música de Juan Pedro Esnaola y Esteban Masini. Por otra parte, en las relativas a situaciones amorosas predominó la poesía de Esteban Echeverría, Florencio Varela, Juan Rivera

Indarte y de Rafael Corbalán y Juan Bautista Alberdi, según puede inferirse de las iniciales “D. R.C.” y “D.J.B.A.”.⁸ Aunque no siempre se anunció al compositor de la música, ésta estuvo mayoritariamente a cargo de Juan Pedro Esnaola, Remigio Navarro, Esteban Masini, Tomás Arizaga, Virgilio Carabaglio,⁹ Julián Veloz y “D. J.B.A.”

Imposibles de ser comparados numéricamente si no es para notar la predominancia de una sobre la otra, los dos principales grupos de canciones locales remiten al “desamor” y a ciertos hechos, símbolos y personajes políticos. Sin embargo, y dada la predominancia de situaciones de “desamor” –158 canciones del total–, el presente apartado sólo remitirá la canción romántica. En este sentido, debe señalarse que pertenecen a este grupo temático las seis canciones compuestas por Echeverría y Esnaola, las dos que sólo tienen a Echeverría como autor y nueve de las once a las cuales Juan Pedro Esnaola puso música. Aunque es redundante señalarlo, ninguna de ellas remite a hechos históricos, personajes políticos y, menos aún, a la naturaleza o geografía del territorio local. Por ello, las características que a continuación indicaremos como características de la canción románticas son, también, pasibles de ser aplicadas a la casi totalidad de sus producciones.

La canción de estilo romántico representó al amor como una afección que, intransferible e imposible de controlar racionalmente, tenía dos orígenes. Aunque principalmente las letras remiten a la mirada de la mujer como causante del enamoramiento, también hay casos donde Cupido es el responsable de la trágica situación. No obstante, más allá de la causante “no importa de dónde procede esta herida o goce: para el enamorado, como para el niño, lo que canta esta canción romántica es siempre el afecto del ser perdido, abandonado” (Barthes 1986: 282). En este sentido, sólo hay una canción en donde la desdicha y el desamor finalizan por decisión del enamorado, quien vuelve a una situación de equilibrio emocional.¹⁰

En el plano enunciativo, puede advertirse un doble destinatario que, a su vez, condiciona la finalidad que tienen las canciones. Por un lado, las letras funcionan como una advertencia destinada a un colectivo masculino más amplio y, por otro, como medio de reproche para con la mujer. Asimismo, la finalidad moralista y de polémica está en estrecha relación con el tono en el que se enuncia, en tanto éste “designa una relación implícita entre lo psíquico y lo físico, entre manifestaciones anímicas y sus repercusiones sensoriales” (Spang 2006: 388). Así, mediante la reiteración de imágenes simbólicas pero también metafóricas, puede advertirse una polifonía compuesta por un tono trágico, íntimo, melancólico y sombrío pero también como moralista.

No obstante estas especificidades, el abordaje de las canciones también puede realizarse en base a una estructura que se reitera sistemáticamente. Mayoritariamente, el relato consta de dos tiempos que están separados por un punto de giro que se repite en todas las canciones: el abandono, la no correspondencia, la infidelidad o la muerte de la mujer amada. Asimismo, la fractura entre ambos momentos se potencia en un momento

⁸ Asimismo, debe señalarse que la afinidad de la música de Rafael Corbalán y Juan Bautista Alberdi se vio reflejada en la edición conjunta de *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura y de costumbres*.

⁹ Figura así, pero se trata de Virgilio Rabaglio.

¹⁰ *El Olvido*, Cuaderno IV.

particularmente romántico: el sueño.¹¹ Es durante la noche cuando regresa la imagen, siempre perturbadora, de la amante. Si bien el sueño emerge como medio a través del cual conocer la realidad –recordar la ingratitud de la mujer– su principal función en las canciones es el poder de evocar la “imagen del ser amado, en la que me pierdo, y que devuelve mi propia abandonada imagen” (Barthes 1986: 238).

Así, el pasado se caracteriza por la felicidad, la gloria, el placer y el equilibrio de los sentimientos de quien ama y que, en ciertos casos, es correspondido.¹² Es esta composición armónica la que permite, luego de renunciar al amor, la emergencia de pares dicotómicos que caracterizan a las canciones: felicidad/dolor, placer/desdicha, vida/muerte. De aquí que el amante romántico aparezca como predestinado a la fatalidad, en tanto estas oposiciones le muestran lo que debería haber sido y lo que es, es decir, la distancia entre idea y la realidad que emerge como consecuencia del desajuste entre el mundo exterior y la subjetividad.

En consecuencia, el presente de quien escribe está atravesado por la angustia, el llanto, el estupor y, por sobre todo, por el tormento y el dolor en el alma. Es desde este presente donde se construye la figura de lo femenino que, en tanto amante, es ingrata, traidora, infeliz y conscientemente cruel. La mujer se convierte, así, en un objeto de deseo que, imposible de poseer nuevamente, es recordada –enfática y sistemáticamente– a través de sus rasgos físicos: la mirada, la boca, el rostro y las manos. Asimismo, la introspección de ese tiempo presente se realiza desde la soledad del individuo que es, a su vez, la condición necesaria para remitir al pasado de forma nostálgica y desde donde reflexionar sobre las consecuencias de la falta de amor.

La única forma de afrontar esta aporía, esta existencia problemática de la vida en donde predomina la imposibilidad de resolver el desamor en términos de experiencia, es a través de la muerte. De aquí el título del artículo que cita un pasaje de la canción *La tirana. La que sin amores vive*: “tener amor es morir”. Por lo tanto, la muerte es un acto de liberación que, además de anhelado, es concretado en ciertas las canciones.¹³ En este sentido debe señalarse que aunque en muchas de las canciones el suicidio no se realice, es una opción que se contempla en tanto que funciona como una hipérbole de la situación de “desamor”. En tanto que “no es la negación del “ser”, es esencialmente la negación del “allí” (Del Bufo 2005: 135) la muerte supone la autodestrucción –negación de la realidad– pero también implica la autocreación que posibilita restituir la originalidad del alma o el espíritu.

¹¹ En particular véase: *El sueño inoportuno*, Cuaderno I.

¹² Véanse: “Aun conservo/La memoria/ de mi pasada/Felicidad/ Pero este tiempo tan venturoso/ *Ay que no, no nono volverá*”, *Correspondida*, Cuaderno I, “Solo me han quedado/Por toda memoria/Los días de gloria/ de un tiempo feliz”, *Los lamentos*, Cuaderno II, “Mi corazón hasta entonces/A otra hermosura insensible/Al imán irresistible/ De sus ojos se rindió/(...)/Y de mi dichosa calma/ Al instante privó”, *A Elina*, Cuaderno III, “Todo era delicias/estando con ella/Con su imagen bella/ Todo era placer/Pero estos momentos/De tanta alegría/Su negra falsía/Troncó en padecer”, *La Ingratitud*, Cuaderno IV.

¹³ Como ejemplos pueden citarse: “Solo espero encontrar en la muerte/un alivio á fiero dolor”, *Dorila*, Cuaderno I, “Sumergido en mi triste llanto/ Acrecer mis penas véo”, *El pesar*, Cuaderno I, “Voy pues sin disfrutarla/ Al sepulcro bajar”, *Mi postrer momento*, Cuaderno II, “Solo me resta/ Morir!! Morir!!!, *El bosque del amor*, Cuaderno II, “En mi pecho aumenta el dolor/ Y el consuelo que solo me resta/ Es que muero, y me mata tu amor”, *La ingrata*, Cuaderno II, “Pues muerto/ se acaban las penas/Duras cadenas/ROMPO POR TI”, *La ingrata*, Cuaderno III.

A modo de cierre

Uno de los principales supuestos ilustrados que se esbozaron para impulsar la cultura musical desde 1817 hasta, aproximadamente, 1832 fue que, conjuntamente a otras bellas artes, su desarrollo posibilitaría que Buenos Aires adaptara formas de sociabilidad y civilidad propias de las principales capitales europeas. Como contraparte, a partir de la década de 1830 el romanticismo pregonó la búsqueda de la originalidad y fundó su razón de ser en poder reflejar las costumbres y tradiciones propias del espacio local. En este marco, la búsqueda de una cultura local y la consolidación de una literatura nacional –crítica mediante de la herencia española pero también a la formación y accionar del grupo rivadaviano, en tanto que elite alejada de las necesidades del pueblo– se convirtieron en los ejes de la praxis intelectual de la “generación del ’37”.

La carencia de canciones locales permitió, así, la intervención de literatos y músicos en pos de dotar a la sociedad porteña de un repertorio romántico pasible de ser cantado. No obstante el ideal de Echeverría de que las canciones remitieran a hechos políticos y enuncien aspectos propios del territorio, estos temas no fueron los predominantes en sus canciones como tampoco en los cuadernos del *Cancionero*. En esta misma línea, la crítica referida desde *El Diario de la Tarde* hizo hincapié en que el primer tomo de la recopilación de canciones no tenía gusto ni era útil ya que los textos no eran ni nacionales ni originales: sólo se limitaban a copiar modas extranjeras.

Sin embargo, el abordaje del *corpus* de canciones muestra que gran parte del ideario de Echeverría se concretó al tiempo que la crítica de la prensa es parcial respecto de todo el cancionero. Así, si el poeta pensó que la canción debería estar dirigida a todo el pueblo, colectivo al que también debería afectar emocionalmente, el único medio capaz de lograrlo era la canción romántica. Más allá del corte intimista, moralista y trágico, la canción de estilo romántico presente en el *cancionero* se caracterizó por su carácter trans-social: si el amor y la pasión afecta a todos los grupos sociales, la canción representa tanto a la elite como a los sectores populares.

Numéricamente predominante frente a otras temáticas y de la autoría de varios de los referentes de la “joven generación romántica”, las canciones respetaron todos los tópicos propios del romanticismo: el desamor producto de la ingratitud de la mujer, el sueño y la muerte, y por sobre todo el desacople entre la realidad exterior y el mundo subjetivo, interior. En este sentido, parafraseando a Sarlo y Altamirano, si el “dolor en el alma” tiene una dimensión estética, también tiene una faceta política y social: evidencia la limitación, fatalista, que Rosas había impuesto a los intelectuales sobre su juventud y sus ideas. Por ello, en instancias próximas se busca indagar en torno a la desposesión, la introspección y la búsqueda de la soledad ya no sólo como indicadores de la presencia de la estética romántica, sino como una metáfora de una vida pública e intelectual que se retraía hasta correrse a los márgenes, al exilio.

Referencias bibliográficas

Fuentes

El Argos de Buenos Aires, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N 42.

El Diario de la Tarde, 16 de marzo de 1837, N 1718.

El Recopilador. Museo Americano, 20 de agosto de 1835, N 16.

El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto. N1, N 2 N 3 y N4. En: Biblioteca Nacional, Sala Tesoro.

Echeverría, E. (1874 [1836]) “Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales” y “La canción” En *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Tomo V. Ed. Gutiérrez, J. M. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor.

Wilde, A. (1881). *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

Textos críticos

Altamirano, C. y Sarlo, B. (2016), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

Barthes, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*. España: Paidós.

Contreras, S. (2010), “A propósito de Esteban Echeverría y su lectura del romanticismo europeo”. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, 8-9: 299-310.

Del Bufo, E. (2005), “Lo imposible de la muerte de Jacques Derrida”. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 3: 132-140.

González, J. P. (2009), “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23: 195-212.

Illari, B. (2005), *Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola*. Separata de Cuadernos de Música Iberoamericana, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

_____ (2009 a), “Carta de Esnaola: Música, discurso y redes interpersonales en el Buenos Aires de 1837”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23: 101-128,

_____ (2009 b), “Volverse Romántico. Estudio preliminar”. En Esnaola, J. P., *Cuaderno de Música (edición facsimilar)*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 15-52.

_____ (2010), “Esnaola contra Rosas”. *Revista Argentina de Musicología*, 11: 33-73.

Martino, L. M. (2011), “La *Querelle Des Anciens Et Des Modernes* en el Río de la Plata”. *Praesentia*, 12: 1-26.

Myers, J. (2006), “Un autor en busca de un programa: Echeverría en sus escritos de reflexión estética”. En Larea, A. y Kohan, M. (Comps.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 57-75.

Pas, H. (2014), “Literatura y discusión. Episodios críticos en la temprana construcción de autoría en Esteban Echeverría”. *Estudios de Teoría Literaria*, 5: 229-236.

Spang, K. (2006), “Acerca de los tonos en la literatura”. *Revista de Literatura*, 136: 387-404.

Suarez Urtubey, P. (2009), *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: Educa.

Terán, O. (2012), *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1930*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Weinberg, F. (2006), *Esteban Echeverría. Ideólogo de la Segunda Revolución*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.