

DEL ESPLENDOR DE LA ÓPERA AL ÉXITO DE LA CANCIÓN MÚSICA Y ROMANTICISMO EN BUENOS AIRES DURANTE 1830

FROM THE OPERA'S SPLENDOR TO THE SONG'S SUCCESS.
MUSIC AND ROMANTICISM IN BUENOS AIRES DURING 1830.

Guillermina Guillamon¹

Palabras clave

Cultura musical,
Lírica,
Ópera buffa,
Canción romántica,
Joven generación
romántica

Recibido

6-9-2018

Aceptado

20-11-2018

Resumen

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 predominante en la escena porteña. Aquí se propone indagar en torno a las vinculaciones que habilitaron el tránsito de gusto y afición entre dos géneros musicales que, en primera instancia, parecieran no compartir más que el aspecto lírico: la ópera *buffa* y la canción romántica. En este sentido, el objetivo último del trabajo es mostrar que varios de los elementos de los principales tópicos narrativos presentes en la canción romántica ya circulaban en la sociedad porteña, en tanto constituían las tramas de las principales óperas rossinianas representadas..

Key words

Music culture,
Lyric,
Opera buffa,
Romantic song,
Young romantic
generation

Received

6-9-2018

Accepted

20-11-2018

Abstract

During the first half of the nineteenth century, musical culture was one of the most active artistic spheres in Buenos Aires. Of the many practices that were performed in theaters, societies, academies and private spaces, singing predominated in the Buenos Aires musical scene. It seeks here to investigate the links that enabled the taste transit between two musical supports that firstly seemed to share only the lyrical aspect: the opera *buffa* and the romantic song. In this regard, this work aims to show that several elements of the main narrative topics in the romantic song, already circulated in the Buenos Aires society, as they were the plot of the main rossinian operas represented..

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero, Instituto de Estudios Históricos / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Los Aromos 2736, Palomar, Buenos Aires, Argentina. C. e.: guillermina.guillamon@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

La música fue una de las actividades artísticas más dinámicas y prolíficas en la ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XIX. De los diversos géneros musicales, la ópera italiana fue el género que predominó en la escena cultural porteña durante la década de 1820. Sin embargo, el esplendor de la lírica duró poco más de un lustro. Hacia los primeros años del segundo gobierno de Rosas, las compañías líricas, los empresarios asentistas y los espacios de ejecución que habían sido centros y promotores de la europeización del repertorio porteño enfrentaron una reducción notable de sus actividades. Para comienzos del segundo gobierno, la ópera era sólo un recuerdo nostálgico de una “época de oro” del teatro.

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 romántica, tenía una efectividad emocional que la distinguía: la canción. Las producciones circulantes fueron recopiladas en cuatro tomos de *El cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto* –doscientas canciones en total, entre las que destacan aquellas de la autoría de E. Echeverría y J. P. Esnaola—publicados por Antonio Wilde entre 1837 y 1838.

El presente artículo se propone indagar en torno a las vinculaciones que habilitaron el tránsito de gusto y afición entre esos dos géneros musicales que, en primera instancia, parecieran no compartir más que el aspecto lírico: la ópera *buffa* y la canción romántica. El análisis de dicho proceso permite, en primer lugar, explicar el surgimiento y casi inmediato éxito de la canción. Al mismo tiempo, invita a entender el género romántico no como una discontinuidad respecto de los idearios estéticos predominantes durante el rivadavianismo, sino como una derivación emergente de la experiencia lírica porteña de la década de 1820.

También el análisis de la transición entre ambos géneros musicales permite problematizar la emergencia del ideario romántico que, tal como lo ha señalado la historiografía, caracterizó a la producción cultural e intelectual durante el rosismo. En este sentido, el objetivo último del trabajo es mostrar que varios de los principales tópicos narrativos presentes en la canción romántica ya circulaban en la sociedad porteña, dado que constituían las tramas de las principales óperas rossinianas. La diferencia entre ambos géneros radicó, principalmente, en que las situaciones de “desamor” fueron potenciadas en la canción, hasta erigir a la muerte como la única resolución ante dicha situación.

El trabajo está dividido en cuatro partes. En una primera sección, se comentan, brevemente, algunos aspectos relativos al auge de la afición por la ópera *buffa* en Buenos Aires. Asimismo, se profundiza en las características argumentales de las principales obras de Gioachino Rossini a fin de establecer los principales tópicos allí representados. En el segundo apartado, se analizan tres variantes que permiten comprender el proceso de transición en los géneros musicales: el declive de la ópera, la retracción de los espacios públicos a favor del ámbito privado y la emergencia y promoción que

la prensa realizó de la canción romántica. En la tercera parte, se abordan los tomos de *El Cancionero* en torno a la especificidad de la canción romántica con el objetivo de indagar sobre los principales tópicos expuestos, compositores y, particularmente, especificidades enunciativas comúnmente ligadas al ideario romántico. Por último, en el cierre del trabajo, se reflexiona en torno a las vinculaciones narrativas entre ambos géneros y se inauguran nuevas preguntas relativas a las relaciones entre las cronologías políticas y las referidas a la cultura, atendiendo específicamente a su variante estética.

1. DE TRAMAS Y ARGUMENTOS: LA HEGEMONÍA ROSSINIANA EN EL ESCENARIO PORTEÑO

Es recurrente advertir que en 1825 se estrenó *El barbero de Sevilla* en el Teatro Coliseo Provisional. Sin embargo, si se amplía marco temporal, se puede advertir un proceso cultural de características más complejas e inauditas en las principales ciudades del territorio americano: la representación de trece óperas completas entre 1825 y 1828.² La consolidación del género lírico italiano, lejos de haber sido una simple imposición política, fue la consecuencia de múltiples causas: la regular asistencia del público a las funciones, su inclinación por los géneros líricos españoles, la conformación de las compañías líricas y la actividad de asentistas y empresarios intervinientes en el teatro.

Complementariamente, la injerencia del músico español Pablo Rosquellas –arribado a Buenos Aires en 1822–, la estabilidad de la compañía lírica por él creada y el origen italiano de los cantantes que la integraron constituyeron los fundamentos para que pudiera llevarse a cabo un proceso de educación de la escucha del público. Formas musicales y géneros se hicieron familiares y, en consecuencia, redundantes dentro de un marco estilístico.³ Así, los que comenzaron como oyentes de arias en duetos finalizaron como aficionados de eventos culturales de mayor complejidad.

En lugar de diversificarse, la programación se homogeneizó en torno a un solo género: la ópera.⁴ La elección se fundamentó en dos aspectos: la familiaridad de los can-

2 Óperas buffas representadas: *Adolfo y Clara* (N. Dalayrac 1799), *El Califa de Bagdad* (F. A. Boieldieu 1800), *El engaño feliz* (G. Rossini 1812), *La italiana en Argel* (G. Rossini 1813), *El barbero de Sevilla* (G. Rossini 1816), *La cenicienta* (G. Rossini 1817), *La que sin amores vive* (F. Varela - P. Rosquellas 1826), *La casa en venta* (N. Dalayrac s/a). Operas serias representadas: *Don Giovanni* (W. A. Mozart 1787), *La Vestale* (V. Puccita 1810), *Tancredi* (G. Rossini 1813), *Otello* (G. Rossini 1816), *La urraca ladrona* (G. Rossini 1817). Todas ellas fueron representadas entre 1825 y 1828 en el Teatro Coliseo Provisional.

3 Para que la originalidad y los cambios puedan tener efectos emotivos y también sociales, la música debe actuar dentro de un marco estilístico que es fácilmente reconocible porque es redundante: deben ser familiarizados. Esta redundancia –la conformación de un gusto musical– supuso en Buenos Aires, por un lado, la construcción de un proceso de educación del público respecto a la escucha musical y, por otro lado, la lenta profesionalización de músicos y cantantes, la consolidación de una compañía lírica y la autonomía del teatro Coliseo Provisional, tal como ya se analizó previamente. Cfr. Hernández Salgar 2012, p. 55.

4 También resulta oportuno retomar la categoría de 'idealismo musical', propuesta por William Weber, para pensar cómo, durante el período 1820-1828, se desarrolló en Buenos Aires un proceso de estetización –o de canonización–, por el cual los conciertos de tipo miscelánea dieron lugar a la homogeneización musical. Si la especificidad del idealismo musical radica en ser el momento en donde "nuevas

tantes con dicho género –eran todos de origen italiano– y la preferencia del público porteño por escenas musicales –música, canto y teatro–, tal como ya había sucedido con la tonadilla y el sainete durante las décadas previas. De forma complementaria, las secciones que la prensa dedicó a la crítica y la promoción de la ópera –cada vez más extensas y sistemáticas– erigieron a tal género como sinónimo de buen gusto musical.⁵ Así, el gusto se estableció en referencia a un cuerpo de obras clásicas, investidas de legitimidad, estatus musical y, por ello, portadoras de una carga civilizadora.

En consecuencia, la música tuvo una clara función social en términos ilustrados aún en tiempos románticos: civilizar al hombre, convertir sus malos hábitos en buenas –y modernas– costumbres. Pero también tuvo una intención política, ya que la prensa del siglo XIX, antes que responder a un ideario artístico, estético y musical, obedeció al proyecto político y social de las élites gobernantes (Moreno Gamboa 2009, p. 65). El adelanto musical concluiría, así, en el desarrollo social y ayudaría al progreso material y moral del país.

En esta misma línea, las razones del éxito de la ópera no sólo deben buscarse en la afición, sino también en el impulso, la promoción y la protección otorgada por el poder político y por la prensa. El estudio de Luis de Pablo Hamekken (2014) referido a la consolidación del género lírico italiano en México invita a retomar algunas de sus reflexiones para aplicarlas al territorio americano. Por un lado, resalta el carácter cosmopolita de la ópera, en tanto al asistir a la ópera los ciudadanos se sentirían parte de una comunidad de naciones civilizadas: eran parte de una república internacional de la música. Por otra parte, la complejidad de su representación la distingue –y distingue a su público– de otras dinámicas de sociabilidad más populares. Por último, la ópera cumplió una doble función: en primer lugar, civilizadora, en tanto la representación sistemática y regular contribuiría a suavizar las costumbres y refinar el gusto; derivado de ello, la asistencia a la ópera evidenciaría que el proceso se habría concretado y que, ahora, Buenos Aires era una ciudad civilizada.

Sin embargo, deben señalarse otras posibles razones que permiten indagar sobre el éxito de la ópera durante el período abordado. Si bien ya hemos hecho referencia al

ideas musicales presentaron una sensibilidad cada vez más extrovertida a medida que se convertían en vehículos ideológicos para la reforma del gusto”, la consolidación de la afición por la ópera en Buenos Aires representó su más clara expresión. Weber 2011, p. 125.

5 El concepto de gusto al cual referimos se sitúa como acepción del término de afición, en tanto práctica situada y colectiva que conllevó objetos, medios, dispositivos, espacios, decisiones individuales y colectivas. Asimismo, mientras que el gusto por la ópera estuvo asociado al buen gusto, las formas lírico-teatrales españolas fueron condenadas en la prensa por su nula calidad estética y musical y, por sobre ello, por ser representativas de un pasado ligado a la subordinación y al atraso. Ello nos lleva a advertir que, por otro lado, la voz de buen gusto implicó dos dimensiones: la percepción y recepción del objeto por parte del público / espectador y los vínculos y las conductas que habilitó el objeto y que fueron consideradas propias de un hombre “civilizado”. Respecto del concepto de buen gusto, véase Hontilla 2010, pp. 11-26, Pérez Alonso-Getea 2008, p. 12.

gusto del público porteño por la música vocal, hay otros aspectos que complementan la respuesta. Específicamente, se propone aquí reflexionar brevemente tanto sobre algunas especificidades históricas de la ópera como en torno a las características argumentales y la dinámica de los personajes de las obras de Rossini. Dicho análisis permite explicar el surgimiento de la “canción romántica” durante la década de 1830 y entenderlo no como una discontinuidad, sino como un soporte derivado y emergente de la experiencia lírica porteña.

Aunque la ópera está históricamente signada por su apariencia “elitista”, hacia el siglo XIX el género atravesó un proceso de cambios que la acercó a la burguesía, en tanto se convirtió en el espacio de sociabilidad mediante el cual obtener capital cultural y simbólico al tiempo que en una actividad artística capaz de generar numerosos réditos económicos.⁶ En ese contexto, y al igual que sucedió con el teatro, las tramas – consideradas populares– incorporarían prácticas y problemáticas ligadas a estos sectores en ascenso que:

(...) tendrán más que ver con asuntos cercanos al espectador y menos con temas más o menos inspirados en la mitología o en la antigüedad. Es la razón de que también, desde la perspectiva del teatro popular, encontremos comedias sentimentales, si bien no se ajustan absolutamente a la manera neoclásica. (Álvarez Barrientos 2005, p. 213)

Respecto de la especificidad narrativa de la ópera *buffa*, cabe señalar dos aspectos: por un lado, se incorporó un tono sentimental a las historias, aunque no excesivamente trágico. Por otro lado, las óperas comenzaron a reflejar particularidades de la sociedad, matizándolos con aspectos cómicos y burlescos. Ambas características nos conducen a otra dimensión de análisis, a saber: la relación entre las óperas de Rossini y un emergente romanticismo. La visión romántica del pasado, las extremas pasiones y emociones que encarnan los personajes, así como las situaciones límites con sus consecuentes resoluciones irracionales, no constituyen los principales ejes de las tramas rossinianas. Sin embargo, nos interesa destacar ciertos aspectos de sus óperas que dan cuenta de una notable distancia respecto del ideario neoclásico que se pretende predominante en la década de 1820 en Buenos Aires.

Si bien se ha señalado que Rossini transitó los primeros años del período romántico, no es posible considerarlo referente de la ópera romántica (Sadie 1994, p. 237). No obstante, se ha destacado que el rechazo al romanticismo, sobre todo a sus implicancias políticas y sociales en contra del Antiguo régimen, derivó en una contradicción personal que se tradujo con una tensión musical: “(...) la armoniosa aunque paradójica convivencia de un mensaje conservador entre formas innovadoras” (Suárez Urtubey 2010, p. 281). Justamente, este rechazo también es resaltado por Richard Osborne, quien destaca que:

El sentimiento de Rossini en el sentido de que existe un torbellino irrefrenable de comportamientos humanos, una idea inducida quizá parcialmente por su percepción del es-

6 Respecto de la labor empresarial de dueños de teatro y de cantantes y directores de compañías líricas, véanse los dos trabajos de John Rosselli (1990 y 1995).

tado a menudo frenético y desordenado en que se encontraba Europa durante esos años, se convierte en una de las imágenes fundamentales de su arte. (Osborne, 1988, 189)

En este sentido, tal como han señalado Toscano y Gruzinski en su estudio comparado sobre itinerarios de cantantes líricos, la riqueza de estudiar la dinámica la ópera reside en que ésta "(...) ofrece al público la posibilidad de evadirse de la realidad, de penetrar en mundos exóticos y lejanos o, por el contrario, llama su atención hacia ciertas situaciones de una forma atractiva o emocional" (Toscano & Gruzinski 2008, p. 847).

De ello emerge una variable de análisis, a saber: la presencia de un conjunto de sentimientos y valores morales en las óperas. Si el teatro ha sido constantemente analizado como un instrumento de pedagogía cívica y herramienta difusora de valores ilustrados en la ciudad de Buenos Aires, ¿cuáles serían los valores y las estructuras de sentimientos y emociones que transmitió la ópera más allá de la característica que la ligaba a una práctica civilizatoria? Así, si se reflexiona en torno a los roles asignados a personajes femeninos y masculinos, como también respecto a las relaciones de género, se evidencian ciertos perfiles de proyectos personales. La indagación sobre la circulación de imaginarios que la representación de la ópera habilitó adquiere pertinencia, principalmente, dada la insistente repetición de funciones.

Aunque aquí se trabajará con los libretos y representaciones originales, se debe agregar que la prensa hizo referencia a las adaptaciones que habría realizado Pablo Rosquellas, director de la compañía lírica, de ciertas óperas a fin de que el público no las reprobara, tal como había sucedido con *Don Giovanni*. Específicamente, se destacó la modificación de aquellas de carácter serio, tales como *Otello* de Rossini y la *Vestale* de Puccini, alejadas de la dinámica propia de las óperas cómicas. Sobre esta última, única ópera representada con un marcado carácter neoclásico, se señaló que "La Vestale, "la insípida Vestale", como ha sido llamada, que en su primera representación aquí hace unos meses ha sido un fracaso, ha sido tan podada y alterada que ahora se convierte en una ópera muy agradable".⁷

Retomando el interrogante en torno al éxito de la ópera, en primer lugar, debe señalarse la incidencia de los aspectos característicos de la ópera italiana: el predominio de la melodía sobre la armonía en las arias y la proximidad del idioma español al italiano. La voz –que adquiere en la ópera una función verbal pero también emocional– sería así asequible al público porteño y, al mismo tiempo, conocida, dada la afinidad a las tonadillas y sainetes españoles. Sin embargo, cabe recordar que el neoclasicismo criticó la inclusión de la música en el teatro en tanto constituiría una práctica inverosímil. En este sentido, Álvarez Barrientos (2005, p. 211) señala que, en el caso español, las tonadillas y sainetes cantados fueron atacados desde las líneas clasicistas con dichos argumentos.

Pero por otro lado, también las estructuras argumentales de las principales óperas rossinianas pueden explicar su éxito en el escenario porteño y la consecuente afición del

7 *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, n° 129.

público.⁸ Las óperas más representadas pertenecientes a G. Rossini fueron, por un lado, las *buffas* *El engaño feliz* (Venecia, 1812), *La italiana en Argel* (Venecia, 1813), *El barbero de Sevilla* (Roma, 1816), *La Cenicienta* (Roma, 1816) y, por otro lado, las serias *Tancredi* (Venecia, 1813) y *Otello* (Nápoles, 1816). Más allá de las diferencias en sus estructuras, las óperas comparten características en común: sus libretos narran historias de amor.

Pero en esas historias de amor hay tantas similitudes como diferencias. Por un lado, en las *buffas* no hay un destino trágico preconcebido, sino que prevalece un presente conflictivo, situación que será opuesta en el caso de las serias. De hecho, y aunque se hayan compuesto otros finales a causa de la censura, *Tancredi* y *Otello* finalizan con la muerte. Respecto de ambas óperas, se ha señalado que, pese a sus finales, no pueden ser entendidas como novela romántica y, menos aún, tragedia neoclásica, sino como comedias heroicas. Aunque refiriéndose a *Guillermo Tell*, Susanna Lange reflexionó sobre ello y resaltó que las óperas serias de Rossini no son tragedias clásicas, ya que

(...) no se trata del modo en que los héroes afrontarán las circunstancias; las afrontarán racionalmente (...) pero esta razón no se desarrolla a través de luchas internas contra los obstáculos pasionales, a partir de una chispa original que se convierte en un esclarecimiento pleno, como *lo exigiría* el ritmo trágico de la acción, sino que exhibe una forma perfecta desde el principio.⁹

Asimismo, aunque todas las óperas desarrollan historias de amores correspondidos, es decir, no hay situaciones de “desamor”, predomina una tensión sentimental. Si bien hombre y mujer sufren por amor, la incidencia de ambos en la resolución final es distinta. En este sentido, lo que nos interesa señalar es el rol asignado a las mujeres en las óperas aquí analizadas, en tanto –y de forma similar a la mayoría de las óperas– emergen como poseedoras de una acción independiente y desligada de la moral imperante (Seydouz, 2011). De aquí que, mientras que prevalecen las mujeres heroínas, los hombres tienen papeles de poca importancia en relación con ellas.

Por otra parte, los personajes debaten entre el honor o los designios familiares y el amor, enfrentando el engaño de un tercer personaje que dificulta el desenlace esperado y cuya acción directa produce el punto de giro en la trama. Es en el desarrollo de los acontecimientos, y en la resolución de los conflictos, que emerge un aspecto primordial del género bufo: “(...) el arte del engaño, hasta tal punto que los más sólidos fundamentos de la moral no son sino hábiles instrumentos de la persuasión” (Sánchez Saura 1994, p. 1424).

En *El Barbero de Sevilla*, Rossina es una astuta joven que, aunque de apariencia dócil, pone en acción una red de estrategias para librarse de su tirano tutor y, en *La italiana en Argel*, Isabella es una hábil, sagaz y bella salvadora de su amado y de sus propios

8 La importancia del análisis de los libretos de ópera, de la construcción teatral de los personajes y su consecuente desarrollo musical, fue señalado recientemente por Marta Nusbaum (2014). Particularmente, en su exhaustivo trabajo sobre de las *Las bodas de Figaro*, la filósofa demostró que el abordaje de las relaciones de amor y de las emociones en las óperas constituye un importante vector para indagar en torno a ideas estéticas pero, por sobre ello, sobre la circulación de conceptos y prácticas políticas.

9 Langer citada en Osborne 1988, p. 190.

enemigos (Allier 2007, pp. 686-690). Respecto de *La cenicienta*, el personaje de Angelina representa el triunfo del talento y esfuerzo y

(...) ha sido tratada con una femineidad que emociona y cautiva y con un soplo romántico que tiene algo de nuevo en la galería rossiniana (...) Dolor y alegría juntos, tragedia y comedia, no otra cosa propone ese Romanticismo que asustaba un poco al compositor (Suarez Urtubey 2010, p. 203) .

En el caso de las dos óperas serias, la situación de conflicto amoroso se despliega en torno a una supuesta infidelidad; sin embargo, la intervención de la pareja protagonista difiere. En el caso de *Otello*, la intención de Desdémona de ser la constructora de su destino y rechazar a su padre y al marido que éste le impuso, termina – al menos en la versión no censurada– consolidando un final trágico en el que Otelo la mata para, luego, suicidarse. Sin embargo, en *Tancredi*, es él quien asume un carácter irresponsable e imprevisible, impregnado de anhelos románticos frente a la supuesta traición de su amada Amenaide (Allier 2002, pp. 149-150).

La conceptualización de la mujer como hacedora de su propio destino crea así una imagen de lo femenino con agencia, con capacidad de acción sobre sí misma y sobre el resto de los personajes.¹⁰ A esta agencia sobre las personas se debe sumar el tránsito flexible de las mujeres por los espacios privados –ligados siempre a lo doméstico– pero también a la esfera pública, ya sea a nivel político como en respecto al ámbito urbano. Posteriormente, la canción romántica tomará a la mujer como centro de las tramas argumentales, en tanto será la responsable de desatar la situación de desamor que atraviesa el narrador.

2. AQUELLOS TIEMPOS PASADOS: DECLIVE DE LA ÓPERA Y RETRACCIÓN DEL TEATRO

A principios de 1830, la retracción de la escena musical del Coliseo era evidente. Progresivamente, la amplia red de músicos y cantantes enfrentaron una reducción notable de su actividad, consecuencia de la inestabilidad político-social que obstaculizó el desarrollo de temporadas líricas en el teatro y, por otro lado, de la movilidad espacial que caracterizó a todos los artistas italianos en el área sur del continente. Este declive se reflejó, principalmente, en la disminución de las reseñas de representaciones líricas en la prensa porteña. En su lugar, las notas publicadas mostraron su preocupación por la partida de las principales figuras de la compañía lírica a las ciudades de Montevideo y Río de Janeiro.¹¹

10 Sobre la idea de la manera en que la femineidad puede cargarse de agencia a partir de soportes textuales, véase Ortner 2016, p. 192.

11 Por un lado, los hermanos Tanni se dirigieron hacia Montevideo. Si bien la familia de cantantes no prolongó su estadía y a su regreso a Buenos Aires conformaron una compañía lírica, hacia fines de 1830 los Tanni se instalaron definitivamente en la ciudad oriental, desarrollando la ópera en el Teatro Solís. Por otra parte, también se señaló el viaje de Rosquellas a Río de Janeiro y a Montevideo, ciudad donde actuó entre los años 1830 a 1833, presentándose ocasionalmente en Buenos Aires durante 1831.

A la falta de una compañía estable capaz de representar una ópera completa, este declive se complementó con la emergencia de otras prácticas artísticas, así como también de espacios alternativos al Coliseo Provisional, que a su vez tendió a desarrollar una programación constituida por comedias, sainetes y bailes pantomímicos. Dos fueron los espacios que predominaron en la promoción de la prensa y que, aun así, no han sido abordados por la historiografía: el Vauxhall o Parque Argentino y el Jardín de la Calle Esmeralda. Fundado por Santiago Wilde y accionistas ingleses en 1827, quienes tuvieron como horizonte el parque londinense, el Parque Argentino se caracterizó por desarrollar prácticas artísticas relacionadas con el circo: malabarismo, equilibrismo y gimnasia.¹² De forma complementaria, durante la década de 1830, surgiría un circuito de venta y ofrecimiento de bienes y servicios musicales, destinado principalmente a la ejecución y escucha dentro del ámbito privado. En consecuencia, comenzarían a delimitarse espacios públicos estrechamente ligados a prácticas populares y se reforzarían los espacios privados, dando lugar al desarrollo musical en el ámbito doméstico.

Cabe agregar que fue el mismo Wilde quien, en 1833, publicó en *La Gaceta* una extensa reflexión sobre la retracción de la ópera, aquello que consideró como su principal causa y la solución que se debería seguir. Así, el sorpresivo hecho de que “en medio del desarrollo del gusto más decidido por las exhibiciones líricas y dramáticas, la ópera italiana haya desaparecido del país”¹³ se debía, según su opinión, a una sobreprotección del Estado al teatro como al monopolio que, aunque no enunciado explícitamente, había tenido Rosquellas sobre dicho espacio y que había cancelado toda posible competencia. Por ello, a continuación, advirtió que la única intervención que debería admitirse por parte del gobierno sería el relativo al orden público y, consecuentemente, al desarrollo de las funciones. El desarrollo musical debería quedar, entonces, en manos de particulares.

Si bien habría que esperar hasta fines de 1840 para que la ópera volviese a ser una de las principales atracciones musicales, a partir de 1836 comenzó a promocionarse un género lírico que, aunque estrechamente ligado a la poesía, tenía una especificidad que lo distinguía y lo acercaba al aria italiana: la canción. Tal como la ópera había sido apropiada por el rivadavianismo como una herramienta capaz de transformar y modificar aquellas prácticas y vestigios del Antiguo Régimen, la canción –producto de la labor mancomunada del músico y el poeta– fue tomada por la “joven generación romántica” como una herramienta que debería reflejar las costumbres y las prácticas propias del territorio local, al tiempo que las debería fundar (Altamirano & Sarlo, 2016, p. 18). Lejos de ser una simple contradicción, evidencia el rol que los intelectuales le

12 Más allá de las actividades desarrolladas, que estuvieron estrechamente ligadas al exotismo, nuevo valor vinculado a la moda europea, el parque formó parte de un programa de impulso al espacio público y, en particular, a los espacios vacíos, que tenía como antecedente inmediato a La Alameda. Progresivamente, “Todo eso va imponiendo una formalización ligada a esta práctica de representación social que es el paseo (...)”. Favelukes 1994, p. 20.

13 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1833, N 2937.

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, p. 145).

El predominio de géneros extranjeros en detrimento de producciones locales –específicamente de la ópera italiana y de la tonadilla y el sainete español– hizo aún más necesaria la intervención del intelectual, en tanto, como sucedió en la literatura a partir de 1830, tendría la misión de encontrar y materializar la riqueza local que aún estaba ausente en las producciones literarias.¹⁴ Pero previamente a ello, era menester eliminar los vestigios de una herencia estética –y política– que obstaculizaban la emergencia de lo original, de lo nuevo.

Sin embargo, la experiencia pasada por las tertulias porteñas, en donde se ejecutaban géneros tales como cielitos, arias italianas, sainetes y tonadillas españoles, así como la tradición de las canciones sentimentales rioplatenses, permitieron a Esteban Echeverría y a Juan Pedro Esnaola reflexionar sobre dos potenciales aspectos de su obra. Por un lado, utilizar ese contexto como herramienta para su acción intelectual, en tanto propagandista y reformadora cultural (Illari 2005, p. 160); por otro lado, considerar la posibilidad de erigir un nuevo tipo de canción cuyos emociones y sentimientos allí presentes, aunque consecuencia de un sentimiento individual, deberían afectar y representar a toda la sociedad (Weinberg 2006, pp. 70-72).

En sus memorias, Antonio Wilde recordaba que tres eran los géneros relativos a las canciones que circulaban previamente a la publicación del *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 (Wilde 1881, p. 262).

De forma similar, en las crónicas *Cinco años en Buenos Aires*, George Thomas Love se refirió a la canción española más popular que era cantada por Rosquellas a principios de la década de 1820: el “Contrabandista”. Sin embargo, esta referencia a la pieza como una canción cuando en realidad era un aria (“Yo que soy contrabandista”) de la ópera *El poeta calculista* de Miguel García,¹⁵ nos conduce a postular una estrecha vinculación entre la percepción que el público y los aficionados tenían de ambos géneros. En última instancia, son piezas musicales compuestas para una voz con acompañamiento musical.

Sin embargo, el término ‘canción’ no implicó un concepto de amplia circulación y menos aún el proyecto de una recopilación de canciones. Aunque se habían publica-

14 Según el análisis de Suarez Urtubey (2009, p. 29), Echeverría se “equivocó”, puesto que 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.

15 Ópera estrenada en 1805, Cfr. Romero Ferrer (2006).

do odas y canciones fúnebres y nacionales, éstas eran mayoritariamente remitidas de forma anónima a la prensa. Recién fue en 1836 cuando se promocionó en *La Gaceta* la venta de un total de treinta “canciones modernas dedicadas al bello sexo”¹⁶ que, se esperaba, fuesen coleccionadas por los suscriptores. Sin embargo, nunca se especificó ni su autoría ni el responsable del proyecto.

A mediados de año, apareció la primera referencia a la canción como género que, en tanto conjugación de poesía y música, estaba asociado al trabajo conjunto de Echeverría y Esnaola. El primero de los artículos que refirió a dicha producción 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 ambos, en tanto creadores de la “canción nacional”.

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 componer la canción deberían trabajar mancomunadamente. Así, tanto Esnaola como Echeverría fueron señalados como predestinados a inaugurar un nuevo género musical, en tanto que cumplieran con tres requisitos propios del genio romántico: eran jóvenes, artistas y populares. Derivado de ello, el autor hizo énfasis en la correlación necesaria entre la acción 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”.¹⁷ El paso siguiente sería, tal como postuló el ideario de la generación del ’37, lograr una independencia cultural que debía erigirse en contra de la influencia del neoclasicismo –ideario obsoleto puesto que estaba anclado en la tradición hispánica– y de otros agentes corruptores del gusto, como la ópera italiana y la opereta francesa, tal como había anunciado la misma nota de *El Recopilador*.

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 a luz, y el proyecto concebido por el poeta y el artista, abortó como todo pensamiento bello ó generoso (...)” (Gutiérrez 1874, p. 131), ambos textos muestran los supuestos y lineamientos bajo los que Echeverría legitimó su propia labor de poeta y 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 doble función que debería tener la canción: 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

16 *La Gaceta Mercantil*, Buenos Aires, 4 de enero, N 3779.

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

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 nuestros sentidos con el poder de sus acentos melódicos y harmónicos, proporcionándonos una diversión inocente y pura”.¹⁸

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. Por un lado, el pueblo como concepto genérico constituyó el objeto de la regeneración social, el destinatario de los valores de la civilización (Terán 2012, p. 93).¹⁹ Contrariamente, durante los años previos, a lo largo de “la feliz experiencia”, la música –tanto instrumental como lírica– tuvo por destinatario principal a la elite porteña; ella debía convertir a dicho grupo en legítimo portador de buen gusto, en tanto 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 *buffa* de Rossini, género que, aunque estuvo lejos de representar a la sociedad porteña, hizo notables referencias al pueblo y, más específicamente, a prácticas y costumbres populares.

Por último, nos interesa resaltar el artículo remitido a *El diario de la Tarde*, titulado “Literatura”, donde se cuestionó, mediante el uso de un diálogo ficcional, el proyecto de recopilación de canciones. El artículo se inauguró con el relato del protagonista, un joven que anunciaba 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”. 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.

Tres son las canciones que, según su dictamen, valen la pena dentro de la compilación: el Himno patriótico, el Oriental y el dedicado a 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 a 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.²⁰

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

19 También, respecto del concepto véase Goldman y Di Meglio 2008, p. 139.

20 *Diario de la Tarde. Periódico comercial, político y literario*. Buenos Aires, 16 de marzo de 1837, N 1718.

Además de criticar la falta de originalidad en las producciones y la influencia francesa, el autor erigió a las canciones como una moda ya obsoleta, incapaz de representar lo local. 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*. Así, la reprobación del *Cancionero* fue homologable a la que realizó del poeta. 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.²¹

3. EL CANCIONERO ARGENTINO: TÓPICOS, AUTORÍA Y PREDOMINANCIAS DISCURSIVAS EN LA CANCIÓN ROMÁNTICA

Como se mencionó, las canciones circulantes fueron publicadas entre 1837 y 1838 en cuatro cuadernos titulados *El Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*.²² 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 lado, la necesidad de dejar registros antes de que fueran olvidadas (Wilde 1881, pp. 259-260). Dada la riqueza del *corpus*, el presente apartado busca realizar un balance de temáticas y de autoría para luego indagar en torno a los principales aspectos discursivos que caracterizaron a la canción en la década de 1830,²³ y que permiten establecer una vinculación con las tramas rossinianas.

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 –un total de 158 sobre 200– refiere al amor no correspondido entre un hombre y una mujer. Siguiendo la titulación

²¹ *Ibidem*.

²² 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.

²³ En cuanto al análisis de las canciones, 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 González (2009 pp. 195-212), 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.

que representa estos últimos escenarios, los canciones que remiten a situaciones de “desamor” fueron enunciadas tanto con el nombre de la mujer que, se supone, es la destinataria como con otros sustantivos, adjetivos y verbos que remiten a un amor no correspondido.

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 las canciones analizadas. 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 el músico respectivo. Si bien a ello deben sumarse aquellas canciones extranjeras –adaptaciones de Rossini, poemas de Bretón de los Herreros y canciones inglesas–, porcentualmente predomina la autoría de aquellos intelectuales ligados a la “generación del ’37”. Al respecto, 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; 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.”.²⁴ Aunque no siempre se anunció el compositor de la música, ésta estuvo mayoritariamente a cargo de Juan Pedro Esnaola, Remigio Navarro, Esteban Masini, Tomás Arizaga, Virgilio Carabaglio (sic),²⁵ Julián Veloz y “D.J.B.A.”

Imposibles de ser comparados numéricamente si no es para notar la preeminencia de uno sobre el otro, 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”, el presente apartado sólo remitirá a 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 propias de la canción románticas son, también, pasibles de ser aplicadas a la casi totalidad de sus producciones.

La canción de estilo romántico representó el 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 causa “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

24 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*.

25 Virgilio Rabaglio.

afecto del ser perdido, abandonado” (Barthes 1986, p. 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.²⁶

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 hacia la mujer. Asimismo, la finalidad moralista y 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 moralista.

No obstante estas especificidades, el abordaje de las canciones también puede realizarse sobre la base de 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 particularmente romántico: el sueño.²⁷ 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, p. 286).

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.²⁸ 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 la 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

26 *El Olvido*, Cuaderno IV.

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

28 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.

presente que 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.²⁹ 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, p. 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.

PALABRAS FINALES

La continuación del impulso a la ópera, una vez cancelada la “feliz experiencia” –a saber, más allá de 1827–, invita a reflexionar sobre las limitaciones de las periodizaciones propias de la historia política. Asimismo, si la ópera persistió hasta los primeros años de la década de 1830 como sinónimo de una práctica civilizatoria, el abordaje de las composiciones de G. Rossini y de las tramas argumentales muestra que también, desde principios de 1820, se representaron obras con tópicos más cercanos al romanticismo que a la Ilustración.

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. Pero ante el declive de la ópera, la retracción del espacio público y la emergencia de nuevos ámbitos de sociabilidad privada, comenzó a circular otro género musical que, estrechamente vinculado a la ópera, fue pensando por la generación del '37 como su superación. Así, en

29 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.

la emergencia de las canciones, se evidenció la búsqueda de la originalidad, en tanto éstas deberían reflejar las costumbres y tradiciones propias del espacio local. A dicho objetivo se sumó el ideal de que la canción debería transmitir sensaciones y emociones al tiempo que afectar las ajenas.

En este marco, la búsqueda de una cultura local y la consolidación de una literatura nacional –crítica mediante de la herencia española pero también de la formación y actividad 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”. Sin embargo, la sensibilidad que transmitieron las canciones se encontró notablemente influida por las tramas rossinianas: las situaciones que en la ópera se presentaron como conflictos de amor fueron potenciados por la canción hasta dar lugar a circunstancias de desamor que terminaron en tragedias románticas. Así, puede postularse la idea de que el éxito de la ópera y el amplio reconocimiento que la sociedad tendría de sus tramas argumentales funcionó como un piso de recepción de las canciones. Sin embargo, el género de la canción, y más específicamente del cancionero, posibilitó a los aficionados no sólo ser espectadores y oyentes, sino activo ejecutantes a nivel lírico e instrumental.

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 enunciaran 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 –al igual que las óperas *buffas* de Rossini– por su carácter transsocial: 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, sobre todo, la dislocación 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. Asimismo, otros indicadores como la desposesión, la introspección y la búsqueda de la soledad ya no sólo evidenciaron la presencia de la estética romántica en la cultura musical, sino que funcionaron como metáfora de una vida pública e intelectual que se retraía –al igual que la música lírica– hasta correrse a los márgenes, al exilio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, C. y B. SARLO, 2016. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ALLIER, R., 2002. *Historia de la ópera*. Barcelona, Robinbook.
- , 2007. *Guía Universal de la ópera*. Barcelona: Robinbook.
- ALVAREZ BARRIENTOS, J., 2005. *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas* Madrid: Síntesis.
- BARTHES, R., 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes gestos, voces*. España: Paidós.
- DEL BUFO, E., 2005. Lo imposible de la muerte - de Jacques Derrida. *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, nº 3, pp. 132-140.
- EACHEVERRÍA, E., 1836. Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales. Y: La canción. En E. Echeverría (1874), *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Tomo V. Ed. J. M. Gutiérrez. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor.
- FAVELUKES, G., 1994. La plaza, articulador urbano (Buenos Aires, 1810-1870). *Seminario de Crítica*, nº 43, s/p.
- GOLDMAN, N. y G. DI MEGLIO, 2008. Pueblo/pueblos. En N. Goldman (ed.). *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos claves en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo.
- 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"*, nº 23, pp. 195-212.
- HAMMEKEN, L. P. de, 2014. La República de la Música: Prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la ciudad de México, 1840-1870. Tesis doctoral defendida en El Colegio de México. Inédita.
- HERNÁNDEZ SALGAR, O., 2012. La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7, nº 1, pp. 39-77.
- HONTILLA, A., 2010. *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid: Iberoamericana.
- ILLARI, B., 2005. Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola. *Separata de Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- MORENO, A. y A. MENGIBAR, (eds.) 2006. *Manuel García: De la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Universidad de Cádiz: Cádiz.
- MORENO GAMBOA, O., 2009. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. México: UNAM-INAH.
- NUSBAUM, M., 2015. *Emociones políticas: ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* México: Paidós.
- ORTNER, S., 2016. *Antropología y teoría social: cultura, poder y agencia*. San Martín: Universidad Nacional de Gral. San Martín.
- OSBORNE, R., 1998. *Rossini*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- PÉREZ ALONSO-GETEA, P. M., 2018. El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *Estudios sobre educación*, vol. 14, 2008, pp. 2-30.
- ROSELLI, J., 1990. The Ópera Business and the Italian Immigrant Community in Latin American, 1820-1930: The example of Buenos Aires. *Past and Present*, nº 12, pp. 155- 182.
- , 1995. *Singers of the Italian Opera: History of a profesión*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SADIE, S., 1994. *Guía Akal de la Música: una introducción*. Madrid: Akal, 1994.
- SÁNCHEZ SAURA, M. G. 1994. Las estrategias literarias en la ópera *buffa* napolitana” En J. M. POZUELOS YVANCO y F. VICENTE GÓMEZ (eds.). *Mundos de ficción II. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*. Murcia: Universidad de Murcia. pp. 1423-1428.
- SPANG, K. 2006. Acerca de los tonos en la literatura. *Revista de Literatura*, nº 136, pp. 387-404.
- SEYDOUX, H., 2011 *Las mujeres y la ópera*. España: LID Editorial Empresarial.
- SUÁREZ URTUBEY, P., 2009. *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: Educa.
- , 2010. *La ópera. 400 años de magia*. Buenos Aires: Claridad.
- TERÁN, O., 2012. *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1930*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- WEBER, W., 2011. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Bach*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- WEINBERG, F., 2006. *Esteban Echeverría. Ideólogo de la Segunda Revolución*. Buenos Aires: Taurus.
- WILDE, A., 1881. *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.
- ZÁRATE TOSCANO, V. y S. GRUZINSKI, 2008. Opera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes. *Historia Mexicana*, vol. 58, pp. 803-860.