



## Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola<sup>1</sup>

---

Este trabajo propone revisar la visión establecida del compositor Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808–1878). Frente a la historiografía tradicional decimonónica de naturaleza nacionalista que lo situaba como precursor de la música argentina, la obra y figura de Esnaola se estudia aquí desde la perspectiva de un hombre comprometido de su tiempo, como continuador de la tradición del Barroco colonial pero artífice de un estilo propio en busca de una embrionaria música nacional que integra la estética europea con un interés por rasgos locales.

*This article reexamines the currently accepted view of the composer Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808–1878). In contrast to traditional nineteenth-century historiography of a nationalist nature, which situated him as the precursor of Argentinian music, here the life and work of Esnaola is studied from the perspective of a man committed to his time. He is considered to have continued the colonial baroque tradition, but the artifice of a unique style that pursued an embryonic national music combining the European aesthetic with an interest in local features.*

---

Este trabajo presenta una nueva visión de la obra del compositor Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808–1878). Juzgado desde el punto de vista del nacionalismo de fines del siglo XIX, Esnaola ha sido tenido por un *precursor* —vale decir, antecesor o predecesor— de la música argentina, anterior, y por lo tanto ajeno a los intereses y al desarrollo de ésta. Aquí nos proponemos mostrarlo como hombre de su época, heredero y en ciertos aspectos continuador de la tradición del Barroco —que en América Hispana se identifica generalmente con la época colonial—, negociando un proyecto personal en el marco histórico de la *época de Rosas*. Descubrimos en su obra un tríptico de valores: la ética de un compositor responsable de 1830, otrora artesano y ahora, por primera vez en nuestra historia devenido

---

<sup>1</sup> La redacción de este trabajo hubiera sido imposible de no mediar la generosidad de Melanie Plesch y la desaparecida Carmen García Muñoz, quienes compartieron con nosotros copias de originales de Esnaola, y Dawn DeRycke, cuyo apoyo constante nos permitió llegar al final. Otros materiales de archivo fueron obtenidos gracias a la colaboración de Silvia Virginia Vera y el apoyo del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires), la Biblioteca Nacional (Buenos Aires), y la Biblioteca Nacional (Madrid). Recordamos asimismo a Enrique Cámara de Landa, Emilio Casares Rodicio, Gerardo Diríé, Águeda Pedrero Encabo, Álvaro Torrente, María Antonia Virgili y Leonardo Waisman, todos los cuales contribuyeron con ideas, comentarios o bibliografía al término del presente proyecto. Su idea central fue desarrollada a partir de 1993, en presentaciones que tuvieron lugar en la Universidad de Chicago (gracias a Berthold Hoeckner y Phil Bohlmann) y en Dartmouth College (gracias a William Summers). A todos, nuestro más sentido agradecimiento.

*artista*, que no se evade al cómodo mundo de los sonidos sino que enfrenta las circunstancias de su tiempo con los medios a su alcance, en la vida tanto como en la obra; un proyecto estético definido, que puede identificarse como una versión local de estéticas europeas de la época de la Restauración, con elementos de Romanticismo, Biedermeier, y operismo italiano; y un interés activo por la nación, entonces más un proyecto que una realidad, a través de una originalidad que habla, no sólo de la búsqueda de una voz propia, sino también del interés en crear una música nacional: ética, estética y nación.

Nuestro análisis deberá ser forzosamente extenso y complejo, por estar el área huérfana de trabajos serios. Plantearemos primero ciertas premisas historiográficas que fundamentan nuestro trabajo, sobre el tratamiento de temas como música y nacionalismo en la historiografía del siglo XIX latinoamericano. Las canciones de Esnaola serán el eje de la exposición; dedicaremos extensas secciones a presentarlas en general, en la relación del compositor con el intelectual y poeta Esteban Echeverría —algunas de cuyas ideas podrían haber madurado en su interacción con Esnaola y su música—, en relación con la *canción sentimental* porteña de su época —cuya descripción general abordamos, creemos que por primera vez en Musicología Histórica—, y finalmente, en su evolución durante la década de 1840.

Emerge así una imagen completamente renovada del compositor. Ya no es el aficionado que hace lo que puede por llenar los dieciséis compases de su danza o canción, sino el profesional consciente de sí mismo que lleva adelante un proyecto compartido. Ya no es el músico que no acertó con el nacionalismo a la manera prescrita por las generaciones de sus nietos y bisnietos, sino el artista interesado en los proyectos de nación de su época, y el hombre que contribuyó a consolidarlos. Ya no es sólo el *ricohome* de Vicente Fidel López —según la mordaz dicotomía de Sarmiento—, sospechoso de connivencias con el régimen de Rosas, sino también el maestro, hecho y derecho, que sufrió el autoritarismo del régimen como el que más, y que dejó un legado humano y culturalmente valioso.

## El método

La música latinoamericana del siglo XIX fue examinada bajo la égida de dos sistemas de valores: el de la nación y el del canon musical de Occidente. No sorprende que así haya sido. La nación es uno de los elementos fundamentales de las Ciencias del Hombre de la Modernidad; todo en ellas remite, en un momento u otro, de una manera o de otra, a la nación. Así, la Historia fue una manera de convalidar la existencia de la nación, de otorgarle un ser concreto, a partir de un pasado que se quería glorioso —y en

América Latina, la historia del siglo XIX es rica en eventos nacionales: consiste nada menos que en la narración de cómo los territorios coloniales españoles pasaron a ser naciones modernas, soberanas e independientes—. La historia de la música del mismo período ha sido escrita en consonancia, especie de relato o crónica de la asunción, dentro de las naciones, de personalidades musicales propias. Personalidades que habitualmente se asocian con la música *nacionalista*, entendida como aquélla que emplea o hace referencias a materiales de origen folklórico del país del que se trate.

Al mismo tiempo, el canon musical de Occidente —el sistema de valores que privilegia un repertorio relativamente pequeño, de música sinfónica, lírica y de cámara, escrito por unos pocos *grandes maestros*, sobre prácticamente toda otra manifestación musical— fue tomado en su acepción más literal, de regla o medida para juzgar, implícita o explícitamente, la producción latinoamericana. El canon opera como criterio de valoración en los análisis, que, como es sabido, se basan en comparaciones: aquellas composiciones locales compatibles con las *obras maestras* de Occidente han sido evaluadas positivamente, y destacadas por encima del resto de la producción. Como resultado de la aplicación de la nacionalidad y de estas valoraciones estéticas, se crearon cánones nacionales, conjuntos de composiciones presuntamente arquetípicos que representan a la nación y sus habitantes. La etapa en la cual aparece el primero de estos repertorios se convierte en el episodio fundamental de las narraciones de historia musical latinoamericana: a partir de ella se cuenta con una música propiamente *nacional*, susceptible de ser historiadada. Lo que viene antes, en cambio, es por lo general objeto de valoración negativa: por las razones que fuera —por no ser lo suficientemente representativa, o no estar lo bastante próxima a las obras maestras europeas, o lo que fuere, todavía *no es* música digna de integrarse a la nación—.

La música argentina de cámara —escribió Carmen García Muñoz hace catorce años— surge con rasgos definitorios desde los últimos años del siglo XIX. En el período anterior las ‘piezas de salón’ y los intentos aislados de algunos compositores no alcanzaron a concretarse en modelos de un lenguaje. Es también en este lapso que cabalga entre los dos siglos cuando se produce el movimiento de artistas hacia el viejo mundo, donde adquieren la técnica que transmitirán a su regreso a las generaciones sucesivas. [...] Hasta 1890, tenemos algunos ejemplos meritorios que no pueden trascender en el tiempo por la carencia de una técnica estructurada y la mezcla heterogénea de elementos expresivos en que se realiza.

Y continúa más adelante:

[...] los compositores de las generaciones que estudiamos [*id est*, nacidos entre 1860 y 1890] son los encargados de señalar ese rumbo inaugural de nuestro arte sonoro. [...] Dentro de una técnica sólida y valedera, su lenguaje se manifiesta con características universalistas o con referencias autóctonas. En ambos casos y ya en la decan-

tación del tiempo, la audición de algunas obras revela las calidades de lo perdurable y de lo genuino<sup>2</sup>.

Este párrafo resume admirablemente toda una manera de escribir historia de la música a partir de los valores de la nación y del canon occidental. Poco importa que la autora se refiera a la música de cámara –sus ideas pueden generalizarse–. Por haber introducido “referencias autóctonas” al menos en parte de su producción, haber ido a Europa y haber adquirido la técnica que les permite escribir obras que soportan el paso del tiempo y son auténticas –dos valores centrales de la música occidental–, los compositores que aparecen en escena hacia 1890 crearon una suerte de paradigma musical de argentinidad, o sea, son dignos de ser considerados fundadores de la *música argentina* propiamente dicha. Antes de ellos, la autora sólo puede señalar casos sueltos, excepcionales, que a pesar de la buena voluntad que los autores puedan haber puesto no pueden convertirse en modelos y trascender por dos razones que los alejan del canon occidental: técnica deficiente o heterogeneidad de lenguaje. Solamente los primeros son dignos de representar a la nación, de establecer direcciones para la evolución futura, y, por lo tanto, de convertirse en sujetos histórico-musicales, de los cuales la autora tiene mucho para decir. Los segundos, en cambio, pertenecen a la prehistoria de la nación: su producción goza del estatuto de curiosidad arqueológica, de un pasado tal vez atractivo, pero desvinculado de la historia, y puede llegar a merecer miradas condescendientes del estudioso, pero en ningún caso puede ponerse a la altura de la música propiamente histórica de los compositores posteriores a 1890.

Después de todo, ¿qué puede ofrecer la música, no sólo argentina, sino latinoamericana, de principios del siglo XIX a quienes sustenten estos puntos de vista? En una época en que el canon occidental se establecía, triunfante, de la mano de compositores como Beethoven, Schubert, Berlioz o Schumann, América Latina sólo podía mostrar, como novedad, una tradición de música de salón que reunía actividades, no sólo de intérpretes, sino también de letristas y compositores. Junto a ella, subsistían géneros como los destinados a proporcionar un acompañamiento sonoro apropiado a las funciones teatrales, enaltecer la solemnidad de la liturgia o acentuar el regocijo de las fiestas públicas; y además, ocasionalmente se producían óperas o conciertos de virtuosos, extranjeros todos. Nada de esto reviste la grandeza necesaria para sustentar la nación: la música de salón típicamente apela a

---

<sup>2</sup> Carmen García Muñoz: “Apuntes para una historia de la música argentina”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* –en adelante, RCV– 7. 1986, p. 109.

formas pequeñas, canciones y danzas, nada gloriosas; la música de teatros, iglesias y actos públicos estaba marcada con el estigma de una función extraestética, lo cual obraba en desmedro de su jerarquía artística, y por lo tanto, de su prestigio y grandeza; y las producciones de música y músicos extranjeros en poco contribuían a exaltar la patria. Así, las décadas que siguieron a la Independencia fue considerada como época de comienzos titubeantes, de ensayos y pruebas, de desarrollos tentativos a cargo de pioneros que, en el mejor de los casos alcanzaron a vislumbrar en ciertos aislados destellos de genio lo que sería después la verdadera música nacional del país de que se trate —en la Argentina, ya Williams reunió a tres de ellos bajo la denominación de “precursores”<sup>3</sup>, que se impuso hasta el día de hoy, en los trabajos de Giacobbe<sup>4</sup>, García Morillo<sup>5</sup>, la misma García Muñoz, Suárez Urtubey<sup>6</sup>—. En suma, la época no fue juzgada en sí misma, sino por otro, a partir de un relato cuyo tema central es la nación. Tal vez ningún período de la historia musical argentina (y latinoamericana) ha sufrido tanto por la aplicación de este paradigma.

Utilizar el llamado *nacionalismo musical* como categoría histórica no es sólo legítimo, sino inevitable para el historiador de la música latinoamericana. Al decir de Dahlhaus, la idea de nacionalismo es una de las categorías del siglo XIX “que influyó la constitución de los hechos de un caso estético [...] de la cual puede decirse, sin poner la realidad de cabeza, que colaboró en la creación de hechos musicales”<sup>7</sup>. Las ideas en general son hechos históricos por derecho propio (p. 79), y la de nacionalismo en particular participó activamente en la configuración de la música de la época. En América Latina, toda una época se caracteriza por el énfasis puesto en la nación y el nacionalismo; cualquiera sea la posición del historiador en relación al uso de elementos populares en ópera y música de concierto, no tener el fenómeno en cuenta conduce a presentar una visión falsa del pasado musical. Pero, como el mismo Dahlhaus reconoce, el nacionalismo en general “no es una constante invariable sino que sufre alteraciones en respuesta a factores históricos” (p. 78); no permanece siempre idéntico a sí

<sup>3</sup> Alberto Williams (ed.): *Antología de compositores argentinos, Cuaderno I (único publicado): Los precursores*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1941.

<sup>4</sup> Juan Francisco Giacobbe: “Los precursores de nuestra música y su época”, en *Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Historia General del Arte en la Argentina*, III, 1984, pp. 11-48.

<sup>5</sup> Roberto García Morillo: *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1984, p. 18.

<sup>6</sup> Pola Suárez Urtubey: “La creación musical”, en *Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Historia General del Arte en la Argentina*, V, 1988, pp. 91-173; Véase “Argentina” en E. Casares (Ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002.

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus: *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press, 1980, p. 81.

mismo, sino que, como idea sujeta a la historia, cambia, de acuerdo con los cambios en el modo de pensar de la gente. La música argentina posterior a 1890 puede y debe estudiarse a través de la categoría contemporánea de nacionalismo musical; utilizando el mismo principio, el uso de la misma categoría para música anterior o posterior producirá resultados que en el mejor de los casos son anacrónicos. El nacionalismo, pues, puede operar como criterio de valoraciones en la época en que le corresponde, pero no como manera de evaluar negativamente la música de otra época que sólo de manera excepcional o incluso casual puede coincidir con él.

De hecho, en la disciplina de la Historia general, algunos investigadores argentinos se han ocupado activamente de la revisión de la categoría de nacionalismo de un tiempo a esta parte. La tesis tradicional, gestada por Bartolomé Mitre, sostiene que la nación argentina existía antes de la Revolución de Mayo y que pugnó por volverse realidad a través de un proceso largo y por momentos ruidoso. Los historiadores de la mayor parte del siglo XX la desarrollaron y refinaron sin poner en tela de juicio sus elementos fundamentales. En los últimos veinte años, sin embargo, esta situación ha cambiado. Aquí interesan sobre todo las ideas de José Carlos Chiaramonte, quien criticó la posición tradicional, advirtiendo el anacronismo que suponía proyectar sobre el principio del siglo XIX el nacionalismo propio del fin de la centuria —esfuerzo necesario para consolidar retrospectivamente el ser de la nación argentina, tan trabajosamente creado—. El autor afirma que la nacionalidad argentina, *toda* nacionalidad moderna en realidad, es el resultado de un proceso histórico —de corte político: la puesta en funcionamiento de un estado— al cual, por elemental lógica, no puede preceder. En lugar de ellas, halló en el discurso de principios del siglo distintos tipos o modalidades (“formas”) de identidades territoriales características del Antigua Régimen, en las cuales localiza los “orígenes de la nación argentina”: la identidad *americana*, y las derivadas de divisiones políticas coloniales, especialmente las ligadas a provincias (en realidad, una ciudad colonial con su jurisdicción). Su trabajo estudia “los acuerdos políticos que dieron lugar a la aparición de diversas nacionalidades”, al organizar los estados latinoamericanos<sup>8</sup>.

Un alumno de Chiaramonte, Fabio Wasserman, aplicó las ideas de su maestro al análisis del discurso de la “Generación de 1837”<sup>9</sup> Wasserman

---

<sup>8</sup> José Carlos Chiaramonte: “La formación de los Estados nacionales en Iberoamérica”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* —en adelante BIHA—, Tercera Serie, 15, 1997, p. 165. Véase también del mismo autor “Formas de identidad en el Río de la Plata luego de 1810”, *BIHA*, Tercera Serie, 1, 1989, pp. 71-92.

<sup>9</sup> Fabio Wasserman: “La generación de 1837 y el proceso de construcción de la identidad nacional argentina”, *BIHA* Tercera Serie, 15, 1997, pp. 7-34.

tomó a los miembros de la “generación” como un grupo no sólo coherente sino también intercomunicado<sup>10</sup> –noción tal vez demasiado restrictiva de “generación” pero que nos será útil aquí, *mutatis mutandis*–. Tras comprobar la previsible existencia de las identidades americana y provincial en el universo discursivo del grupo, Wasserman examina la consolidación de la idea de estado nacional, que al principio era un proyecto, un nombre, y, agreguemos, un deseo. El grupo, autoproclamado guía único y esclarecido de la sociedad, en un primer momento intentó hacer realidad la nación, por una parte llamando la atención del gobernador Rosas y tratando de ganarlo para su causa, y por otra desarrollando actividades en el campo de la cultura simbólica (discusiones intelectuales, moda, literatura, y, como veremos, también música). Como no consiguieran sus propósitos, pasaron a la acción política, con la fundación de la Asociación de Mayo, la alianza con Francia y la conjura activa en Buenos Aires. El fracaso los envió al exilio, en el cual analizaron sus errores pasados y propusieron modos de superarlo, a consecuencia de lo cual “la imagen de la nación, que hasta ese momento actuaba en su discurso como un puro nombre, empezaba a cargarse de contenidos que no eran pensados de la misma manera por todos sus miembros”, con el consiguiente desarrollo de posiciones antagónicas que, luego de Caseros, debatirían sobre la organización del estado nacional, y la disgregación del grupo como tal.

La idea de nación que Wasserman descubre en la “Generación del 37” tiene “como objetivo el desarrollo de lazos sociales y políticos modernos en el Río de la Plata” (p. 11). Esta frase resuena con la voz intelectual de Pilar González Bernaldo, quien complementa las ideas de Chiaramonte y el análisis de Wasserman con precisiones, no ya sobre las distintas identidades territoriales que aparecen en tratados y pactos constitucionales, sino sobre el modo de imaginar la nación (o mejor: el proyecto de nación). El principio de unidad de la nación imaginaria de principios del siglo XIX no descansaba en la etnicidad, en un idioma, una cultura, un territorio comunes (la “nación” tradicional), ni en la existencia de una constitución política (el “estado”), sino dos *figuras de identidad* indiscutiblemente relacionadas con la Modernidad, la sociabilidad (una comunidad organizada contractualmente) y la civilidad (práctica de pertenencia comunitaria)<sup>11</sup>. Podemos agregar aquí, haciendo eco de la famosa *palabra simbólica* inscrita

---

<sup>10</sup> Para el autor, “generación” implica no sólo la edad semejante de sus miembros, sino también el hecho de que representen una realidad coyuntural “como un problema compartido de índole política y/o intelectual”.

<sup>11</sup> Pilar González Bernaldo: “La ‘identidad nacional’ en el Río de la Plata post-colonial. Continuidades y rupturas con el Antiguo Régimen”, *Anuario del IEHS* 12, 1997, pp. 109-122.

en el *Dogma* por Alberdi, que estos tropos surgen de la necesidad de hallar un acuerdo que superara la división en partidos unitario y federal que había llevado a la anarquía en la década de 1820. De allí su carácter curiosamente abstracto para tratarse de una nación: constituyen algo así como el mínimo común denominador en base al cual se puede crear un espacio simbólico nacional, nuevo, comprensivo, y, por lo tanto, todavía vacío de elementos distintivos fundamentales. Viene al caso recordar aquí que en Europa, el nacionalismo de la primera mitad del siglo XIX no se opone a una idea de cosmopolitismo —el ciudadano de una nación era considerado también ciudadano del mundo, en tanto hubiera intereses comunes tales como la libertad interna y la felicidad de los ciudadanos<sup>12</sup>—. Dadas la asociación de la sociabilidad y la civilidad con la Ilustración y su carácter cosmopolita, la representación mental de nación que González Bernaldo examina no parece tan original como indica —aunque por supuesto su desarrollo y las aplicaciones a que finalmente dio lugar sí lo sean—.

### *Nación, estética, ética*

La creación de una nueva identidad “nacional” —aun cuando el término estaba casi vacío de contenidos concretos— estaba, por así decirlo, flotando en el aire en el Buenos Aires de 1830, lo cual es casi previsible en una época donde la organización nacional era deseo, móvil político y, a veces, hasta obsesión. Será justamente Esteban Echeverría, el mentor de la Generación del 37, quien insista sobre la necesidad de contar con una literatura nacional, “tan indispensable como las ciencias, la religión y las instituciones en la formación de la comunidad”<sup>13</sup>. Ya Juan Cruz Varela había publicado artículos sobre el tema en el diario *El tiempo*, en junio de 1828; pero como carecía de una doctrina clara que transmitir, su esfuerzo quedó en anécdota. En cambio, la simiente de Echeverría fecundó; cuando aparecieron *Los consuelos* (1834), precedidos de una breve nota sobre el asunto, Juan Thompson escribió una reseña, preguntándose “si hacia esas fechas existía una literatura nacional y si *Los Consuelos*, por su temática, podía vincularse a la misma”<sup>14</sup>:

La aparición de *Los Consuelos* debe lisonjear a todo argentino. Nosotros hemos participado de la más sincera emoción al ver salir a luz una obra fruto de los desvelos de un compatriota. Ella manifiesta en sí una tendencia, y quizá

<sup>12</sup> H. Kohn, cit. por Dahlhaus: *Between Romanticism*, pp. 82-83.

<sup>13</sup> Sarlo y Altamirano: “Prólogo” a Esteban Echeverría, *Obras escogidas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. XV.

<sup>14</sup> Félix Weinberg: *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977, p. 20. Véase Juan Carlos Mercado: *Building a Nation: The Case of Echeverría*, Lanham, University Press of America, 1996, pp. 44-47.



hayamos penetrado el pensamiento del autor, diciendo que es necesario que tengamos una literatura nacional<sup>15</sup>.

El artículo de Thompson, a su vez, provocó el debate epistolar entre Florencio, el hermano de Juan Cruz Varela, y Juan María Gutiérrez, en la cual la idea de literatura nacional figura con prominencia<sup>16</sup>.

No podemos, pues, prescindir del nacionalismo, pero sí podemos, y debemos, tomarlo al modo del tiempo: entenderlo como un proyecto, y no como una realidad. Preferimos pensar en el nacionalismo musical como uno de los modos "utilizados por el Estado y los intelectuales [...] para contribuir a reforzar la coherencia nacional mediante el desarrollo del sentimiento nacional"<sup>17</sup>, una suerte de construcción de la nacionalidad en sonidos. En este orden de cosas, el uso de materiales folklóricos —criterio definitorio tradicional del género— es una de las posibilidades abiertas a los compositores nacionalistas, en especial después de mediados del siglo XIX, pero de ninguna manera la única —y allí están, para comprobarlo, los himnos nacionales del mundo, muchísimos de los cuales no tienen referencias tradicionales o populares—<sup>18</sup>. La estética del compositor variará de acuerdo, no sólo a la técnica de composición propia de su época, sino también a las circunstancias políticas en que escriba su nación en música. En un momento en que la nación era puro rótulo, deseo y proyecto, sin un poder estatal que la sustentara y una vida comunitaria propia, 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. Su nacionalismo era tan precario como la misma volátil y etérea idea de nación, y, en el mejor de los casos, constituía una propuesta, desarrollada en el seno de un grupo social y generacional, a ser recogida por las futuras generaciones; pero ello no la hace menos interesante para entender los procesos que relacionan música e identidad territorial, ni menos *nacional*, a su modo.

---

<sup>15</sup> Thompson, reseña sin título en *Diario de la Tarde*, n° 1041 (Buenos Aires, 14-XI-1834), cit. en Ricardo Piccirilli, *Juan Thompson: La vida de un proscrito*, Buenos Aires, Peuser, 1949, pp. 83, 84.

<sup>16</sup> Rafael Alberto Arrieta: *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1958, 2, pp. 48-56; Beatriz Sarlo: *Juan María Gutiérrez: Historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Escuela, 1967, pp. 57-65.

<sup>17</sup> J. C. Chiaramonte: "La formación de los Estados...", p. 165.

<sup>18</sup> En el caso de la literatura nacional, es justamente durante el debate iniciado por Thompson donde se registra una exposición clara de esta idea, en la pluma de Florencio Varela, quien, por supuesto, defendía la legitimidad nacional del neoclasicismo suyo y de su hermano Juan Cruz: "[...] yo no creo que para que la literatura sea *nacional*, es necesario que tome en la Patria todos los asuntos que trate [...] Los dominios del poeta son ilimitados; su imaginación abarca toda la creación. Tome los objetos y los originales donde quiera, con tal que quien los imita [...] sea un ingenio de mi patria, que escriba en ella o para ella: yo llamaré siempre a semejantes producciones *literatura nacional* [...]". Véase R. Piccirilli: *Juan Thompson*, p. 85.

Al mismo tiempo, la construcción de la nación no era el único sistema de valores significativo de la consciencia colectiva de la época, ni nos consta que haya sido *siempre* el principal. Retomando el ejemplo de Echeverría, Thompson, y el debate que siguió, no importaba solamente que hubiera literatura *nacional*, sino también *literatura* nacional —en arte, las preocupaciones sobre la identidad se entrelazan con la estética—. Tal se desprende de la postura de Florencio Varela, quien saludó en Echeverría al poeta que además era su compatriota, antes que al romántico que explotaba el color local, con el cual disentía (véase nota 18). En el arte latinoamericano del siglo XIX, nacionalismo y estética aparecen inextricablemente entrelazados, como polos dotados de fuerza propia que, sin embargo, no pueden reducirse mutuamente sino de manera provisional: estrictamente hablando, la construcción de la nación no es un programa de naturaleza estética, sino más bien política, ni, como dijimos, implica un programa estético único, sino que por el contrario admite varios. Si en algunas situaciones o períodos el nacionalismo puede ubicarse en la cúspide de la escala de valores y subordinar a sus dictados toda propuesta estética, en otros momentos el nacionalismo puede ser sólo una ente los posibles proyectos (políticos o de otra clase) a realizar artísticamente.

Por último está la ética del artista, en cuanto individuo y también en relación con la sociedad en la que vive. Esnaola y Echeverría vivieron, primero, una época de transformaciones sociales rápidas, y de intenso debate de propuestas y proyectos que involucraban a la sociedad en su conjunto; y, conjuntamente, experimentaron un gobierno dictatorial y represivo, que intentó orientar las transformaciones en función del proyecto de un individuo (Rosas) y acallar todo debate que tuviera alguna fuerza de oposición. Ante semejante situación, se impuso la toma de posiciones; máxime si las prácticas artísticas que ambos cultivaban —música, literatura— habían pasado a tener un nuevo estatuto en la consciencia colectiva, que las privilegiaba por encima de otras actividades culturales. Esta toma de posición no era independiente del resto de los factores; el debate social, político y cultural iniciado por la generación del 37 parte de la nueva valoración de la función social del escritor que Echeverría trae consigo, la cual a su vez surge de la percepción de la necesidad social de tal toma de posición en pro de la creación del estado nacional, creando un círculo de constante realimentación.

Estos tres sistemas de valores, ético, estético y nacionalista, forman los ejes conceptuales para nuestro examen de las canciones de Esnaola. Es sabido que las composiciones de Esnaola con referencias autóctonas son las menos —se limitan prácticamente a dos, ambas instrumentales, el *Minué montonero* de 1845 y el *Capricho en forma de "cielito"* (¿c. 1845?), a más de algunas alu-

siones más o menos vagas en algunas canciones—. Lo corriente en su música es la falta de *localidad* sonora: no evoca ningún sitio, no pinta ningún paisaje específico. Pero Esnaola (1808-1878) nació en la misma época que Echeverría (1805-1851) y Alberdi (1810-1884); apareció en la esfera pública de la misma ciudad (Buenos Aires) al mismo tiempo que éstos; y compartió algunas de sus preocupaciones fundamentales sobre la nación, la estética y la ética del artista: pertenece, pues, a la *Generación de 1837* por derecho pleno, al menos hasta que el exilio la disgregó por el mundo.

### *Esnaola y Echeverría*

Tan parte de la Generación del 37 es Esnaola que sólo la falta de divulgación del pasado musical argentino impide que la asociación Echeverría-Esnaola sea tan automática como las de Gilbert y Sullivan, Leguizamón y Castilla, Cobián y Cadícamo, y tantas otras de la misma clase —en la época, y hablando de canciones, el nombre de uno evocaba inmediatamente el del otro—. La relación entre las canciones de Esnaola y el *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* de Echeverría fue ya objeto de atención por varios estudiosos (Guillermo Gallardo<sup>19</sup>, Pola Suárez Urtubey<sup>20</sup>, Félix Weinberg<sup>21</sup>). Todos ellos desbrozaron el terreno y acumularon valiosos fragmentos de evidencia; además, Suárez Urtubey realizó exégesis textual, y Weinberg escribió una historia del desarrollo del género de la canción. Ninguno, sin embargo, se preguntó por la naturaleza del vínculo artístico que unió a músico y poeta, ni analizó los resultados y consecuencias que tuvo su trabajo en conjunto; debemos, pues, volver sobre el asunto aquí. En verdad, hay entre las obras de Echeverría y Esnaola un conjunto de puntos de acuerdo en cuanto a propósitos y características estéticas notablemente desarrollado. Estas coincidencias incluyen los tres sistemas de valores apuntados, ético —en relación con la práctica responsable de las dos artes—, estético —en relación con el Romanticismo— y nacionalista —contribuciones efectivas a la creación del país—. Si su profundidad pasó desapercibida hasta ahora fue porque involucra, por una parte, lenguaje escrito, y sólo música, o, mejor dicho, ese complejo tan peculiar de música y poesía que es la canción, por otra. Pues Esnaola se expresó principalmente a través de sus composiciones, y si alguna vez estableció sus ideas en palabras, lo que pueda haber escrito se perdió o yace todavía olvidado en algún arcón. No se conoce ningún texto teó-

<sup>19</sup> Guillermo Gallardo: "Juan Pedro Esnaola - 2. La obra musical", *Historia* 5:17, Buenos Aires, julio-septiembre de 1959, pp. 100-105.

<sup>20</sup> Pola Suárez Urtubey: "Esteban Echeverría, precursor del pensamiento musical argentino", *RCV* 8 (1987), pp. 65-97.

<sup>21</sup> Félix Weinberg: "Esteban Echeverría, canciones y cancioneros", *Cuadernos del Sur*, 12, julio-diciembre de 1979, pp. 3-23.

rico suyo, ninguna entrevista periodística, ni siquiera una conversación informal de corte estético con un estudiante o contertulio ocasional: en vida, Esnaola cantó y tocó, pero no habló. Echeverría sí lo hizo; aunque en cierto momento abandonó el desarrollo de la canción, en favor de textos poéticos más largos y de textos doctrinarios, su contribución probó ser decisiva para Esnaola, y en consecuencia para la historia de la música en argentina.

Para comprobar estas ideas debemos recurrir a un análisis a la par extenso y polifacético. En primer término, estudiaremos las ideas de Echeverría, tal como fueron presentadas en sus escritos: nos preguntaremos aquí cuál es la importancia asignada a la canción y cómo es que pueden su carácter sentimental y su estética de salón relacionarse con la seriedad de propósitos, el romanticismo y el nacionalismo que les asignamos. En segundo término, investigaremos la relación que existió entre Echeverría y Esnaola, a través tanto del *Proyecto* que los reunió explícitamente y de las canciones que puedan haber formado parte de él. Esto nos conducirá al análisis detallado de la producción conjunta de los dos artistas.

Las otras secciones del trabajo estarán destinadas a mostrar que, aunque Esnaola dio lo mejor de sí para componer las canciones de Echeverría, sin embargo aplicó los mismos principios en el resto de su producción del género: aunque la colaboración entre el poeta y el músico se interrumpió, al menos el músico continuó desarrollando el *Proyecto* por su cuenta. Finalmente, examinaremos el impacto de los sucesos de 1838-1840 sobre la obra del compositor: la inestabilidad interna, la crisis externa y el terrorismo de estado descargaron un golpe de tal intensidad sobre su ímpetu creativo que comenzó la liquidación de su carrera musical.

### El trasfondo: la canción rioplatense

La cultura musical del salón porteño de principios del siglo XIX, que durante las décadas de 1820 y 1820 dio lugar a un movimiento similar en Montevideo, forma el trasfondo histórico-musical (y poético) para el desarrollo de la acción de Echeverría y Esnaola. En parte por la simplicidad de las composiciones que formaban el repertorio, en parte por tratarse en gran medida de música transmitida oralmente, en parte por la casi total desaparición de las partituras escritas que pudieran haber existido, en general no se ha parado mientes en el carácter de movimiento o corriente de esta música; ocurre con Hispanoamérica en general, y ocurre también con Buenos Aires y Montevideo. Weinberg<sup>22</sup> fue una de las excepciones. Para rescatar la

---

<sup>22</sup> F. Weinberg: "Esteban Echeverría, canciones...".

canción de Echeverría, cronicó la producción y distribución de poemas —con alguna atención secundaria a la música—. Carece de toda importancia si así trataba de evitar valoraciones demasiado subjetivas del pasado o si simplemente procuraba averiguar lo que pasó con las canciones, soporte documental de por medio. Importa, en cambio, su imagen del movimiento de la canción, que aparece representado —implícitamente, entiéndase bien— como un tejido coherente: su artículo vale no sólo por haber mostrado la importancia de las canciones de Echeverría, sino también por convertir el cultivo de la canción porteña en sujeto de historia. Pero a Weinberg le interesa Esteban Echeverría mucho más que el trasfondo, y la poesía más que la música: aquí complementaremos su trabajo con observaciones generales sobre el movimiento en cuanto tal, y describiremos algunas de sus facetas técnico-musicales.

En el Buenos Aires (y el Montevideo) de la primera mitad del siglo XIX, se tocaba música sobre todo en los salones, generalmente como parte de las tertulias. En 1830, ni las tertulias ni sus canciones eran novedad desde hacía décadas: están asociadas con la cultura de la Ilustración, y fueron introducidas quizás como parte del movimiento gestado a partir de la creación del Virreinato del Río de la Plata (1776). Como institución social, la tertulia presentaba modalidades comunes en todos los dominios españoles: eran reuniones de familiares y amigos en las que se conversaba, y, ocasionalmente, se hacía música, se cantaba o se bailaba. El repertorio estuvo formado desde el comienzo por piezas de moda y arias de ópera; era mucho menos común escuchar en ellas música de cámara puramente instrumental, la cual parece haber permanecido en las manos de grupos de aficionados de la nobleza y alta burguesía. Dos notas parecen caracterizar el desarrollo ulterior de las tertulias porteñas en relación a las de otras ciudades: se realizaban casi cotidianamente; y la danza y las ejecuciones musicales parecen haber tenido lugar con mucha mayor frecuencia. En Buenos Aires puede hablarse, pues, de una cultura musical de tertulia, desarrollada *antes* de que los salones se pusieran de moda ante el influjo del Romanticismo, en la década de 1830.

En un principio, se tocaba principalmente de oído. Debemos la observación a un viajero de 1830-1833, el francés Arsenie Isabelle: los “porteños y montevideanos no se toman el trabajo de estudiar la música escrita (generalmente hablando); les basta con oír una o dos veces un aire, una contradanza o aun una obertura para repetirlas en el piano o en la guitarra con la mayor exactitud”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Arsenie Isabelle: *Viaje a Argentina, Uruguay y Brasil en 1830*, Buenos Aires, Americana, 1943, p. 199.

Lucio Victorio Mansilla lo confirmó, en una graciosa escena de sus *Memorias* en la cual su madre, Agustina Rosas —hermana de Juan Manuel— tarareaba “el último vals que tocan en Palermo”, casualmente de Esnaola, para que el maestro de guitarra de su hijo se lo pusiera por escrito. Para maravilla del autor, y a pesar de lo desafinado de la señora, el maestro lo conseguía<sup>24</sup>. La persona que participaba de la vida de tertulia, Agustina Rosas, no sabía música; ello no era óbice para intentar transmitir una pieza que le había gustado. De haber sido un poco más avezada en el arte<sup>25</sup>, la hubiera reproducido directamente sin necesidad del apunte del maestro. Es de suponerse que, con el correr de los años, la partitura gradualmente reemplazó al oído y la memoria como medio de transmisión.

Ya al despuntar el siglo, el diario de Diego de Alvear afirma que a las porteñas les gustaba especialmente cantar al piano y bailar; en cuanto al repertorio, menciona canciones españolas y locales, entre las que cita los *tristes* peruanos. Para 1807, Alexander Gillespie es testigo de que “se daban tertulias o bailes todas las noches en una u otra casa”, al son del piano y la guitarra<sup>26</sup>. La costumbre no había cambiado mucho veinte años después: en 1826–1827, John A. B. Beaumont afirma que “[a] veces alguna señora se presta a ejecutar piezas en el piano y de vez en cuando —aunque muy raramente— canta una canción. Con frecuencia también se baila en estas reuniones<sup>27</sup>.”

Mientras, habían dejado descripciones de ellas John y William Robertson entre 1811 y 1815, Samuel Haigh en 1817 —quien confirma que el canto tenía lugar con menor frecuencia que la música o el baile—, Alexander Caldeclough hacia 1820<sup>28</sup>, Alcide D’Orbigny para 1826–1828, y Arsenie Isabelle entre 1830 y 1833<sup>29</sup>. Como suele suceder, D’Orbigny es quien consigna el mayor número de valiosos detalles. Las ejecuciones de danzas y canciones eran *espontáneas* —tanto como lo permitía el evidente “libreto social” que regulaba las costumbres— y, si involucraban principalmente a las niñas de casa, no se dejaba pasar la oportunidad de escuchar al caballero visitante cuando éste sabía cantar y tocar:

[...] los atardeceres traen las horas de las reuniones (*tertulias*); entonces, cuando hay muchas personas, se conversa y se critica; las mujeres muestran la mayor amabilidad y una vivacidad espiritual realmente rara; se baila el minuet, el montonero,

<sup>24</sup> Lucio V. Mansilla: *Mis memorias: Infancia-adolescencia*, Buenos Aires, Hachette, 1954, p. 217.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 125: “mi madre no era aficionada a la música”.

<sup>26</sup> Vicente Gesualdo: *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961, I, pp. 211–212.

<sup>27</sup> John A. B. Beaumont: *Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y la Banda Oriental (1826–1827)*, Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 114.

<sup>28</sup> Gesualdo: *Historia...*, I, pp. 212–214.

<sup>29</sup> J. A. Isabelle: *Viaje a Argentina...*, pp. 199–201.

la contradanza y el vals. La alegría más expansiva se une a un dejar hacer, a un abandono que no excede, empero, los límites de las conveniencias [...] Si se trata de una reunión privada y llega una visita, después de los cumplidos de uso a la madre, es raro que las señoritas no se levanten espontáneamente, para ir al piano, sea para tocar algunas contradanzas, sea para acompañarse, mientras cantan una romanza; lo que proporciona a la visita un tema de conversación. Si el visitante es músico, puntea la guitarra, se le obliga a cantar, de preferencia un *triste* (romanza) lánguido, que las señoras prefieren y que hacen repetir muchas veces. Esas veladas amistosas son tanto más agradables cuanto que en ella reina mucha alegría y la alegría no decae nunca<sup>30</sup>.

Por su parte, los autores de memorias —cual José Antonio Wilde, por ejemplo— atestiguan la continuidad de esta institución de las Luces en sus épocas. El relato de Wilde es tan detallado como el de D'Orbigny, pero en los registros, totalmente distinto, del *insider*, y del anciano que defiende las bondades del pasado frente a los peligros —riqueza, derroche, inmigración— de su presente: las tertulias se desarrollaban en la casa de familias distinguidas y también “en gran número de casas de familias decentes, aunque de medianos posibles”<sup>31</sup> —siendo Wilde hijo de extranjero y profesional libre (médico), es de suponer que su familia pertenecía al segundo de los grupos, y de allí tal vez su autoconsciencia social—. Tenían lugar entre las ocho y las doce o doce y media de la noche, y eran sencillas y familiares:

No se precisaba de espléndidas cenas ni de riquísimos trajes; el baile, la música, la conversación familiar, el trato franco, y sin intriga, el buen humor, bastaban para proporcionar ratos deliciosos. Bien poco costaba, pues, una de estas tertulias, ni a los concurrentes ni a la dueña de casa, que todo lo hacía con una libra o dos de hierba y azúcar, el aumento del alumbrado y un “maestrito” para cuatro horas de piano; y muchas veces, ni aun este gasto se hacía, pues que se alternaban las niñas y los jóvenes aficionados, para tocar las *piezas de baile*; y cuando todo recurso faltaba, siempre se encontraba alguna tía vieja y complaciente, que tocara alguna *contradanza*, aunque fuese añeja, que el asunto era bailar (p. 115, énfasis original).

En las tertulias, las canciones ocupaban un sitio secundario, subordinado a la conversación y a la danza. Eran, en cambio, el centro y eje de otra institución de antiguo cuño hispánico, la serenata. Desafortunadamente, las serenatas escaparon al poder de observación de los viajeros. De aquí no se sigue que fueran establecidas después de la visita del último de los viajeros citados; por el contrario, su antigüedad en Europa —data por lo menos de

<sup>30</sup> Alcide D'Orbigny: *Viaje a la América meridional*, Buenos Aires, Futuro, 1945, II, pp. 474-475.

<sup>31</sup> José Antonio Wilde: *Buenos Aires desde setenta años atrás (1810-1880)*, Buenos Aires, Eudeba, 1960, p. 114.

la Edad Media<sup>32</sup>— así como su aparición en distintos sitios de América hacen pensar que era corriente ya en la época colonial, que permaneció sumergida en el cúmulo de prácticas sociales que no alcanzaron a documentarse por escrito, y que continuó ejecutándose sin interrupción durante la época de la Independencia y años posteriores. Si los viajeros no las registraron, fue posiblemente porque por una parte, así como las tertulias estaban abiertas a los extranjeros, las serenatas en cambio pueden haber sido cuestión interna de la sociedad local, y los autores de libros de viajes no consiguieron trascender su condición foránea; y por otra, el canto nocturno no les llamó la atención o no tuvieron oportunidad de atestiguarlo directamente.

Sea como fuere, debemos esperar a memorialistas como Wilde —participante activo del movimiento— para hallar su descripción y comentario. Las serenatas se realizaban de noche, en grupo y con el acompañamiento de profesionales:

Llevados de esa afición [a la música], los jóvenes se reunían, ensayaban canciones y daban serenatas con frecuencia [...] [Profesores de guitarra como Trillo y Robles] enseñaban, y muchas noches acompañaban a los jóvenes aficionados que querían dirigir sus endechas al tierno objeto de su amor.

Mientras uno de los jóvenes ejecutaba el sencillo acompañamiento de una canción, uno de los dos profesores preludiaban acompañados algunas veces de una *bandurria*, y el efecto de esta armónica combinación era magnífico en las horas calladas de la noche (p. 200).

### *El repertorio*

El mismo Wilde estableció una serie de distinciones dentro del repertorio que hasta hoy constituyen el único intento de describirlo en conjunto. Primero, una distinción: separa canciones de arias de ópera, no sólo en función de las características formales de cada género, sino también por la ubicación de cada uno dentro de la geografía social porteña: la ópera, género de mayor prestigio cultural, se identificaba con al clase alta y se practicaba por sus damas: “En la alta sociedad, prevalecía el gusto por las óperas, o sea la música italiana pura. Gran número de señoritas tuvieron afición por el canto, entre las que recordamos a Micaela Darragueira, a Carmen Madero, Felicitana Agüero, después de Maldonado; Enriqueta Molina; y otras” (p. 202).

El autor contrapone este repertorio al de las canciones sentimentales, que los grupos predominantes compartían con los sectores medios. Bosqueja la evolución de las canciones a través de una triple división, que, de acuer-

<sup>32</sup> Véase “Serenade” y “Serenata” en S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Grove, 2001.



do con las implicancias de movimiento temporal y cambio de su lenguaje (“habíamos pasado...”), importan tres épocas: una criolla, otra española, y una tercera hispano-italiana —diferente a la de la ópera italiana “pura” ya vista—: “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” (p. 202).

Esta división ciertamente es un modo de ordenar recuerdos personales, naturalmente imprecisos, y no una descripción técnica y más precisa, de la evolución del género. Tiene alcance limitado: por una parte, sorprende en ella la ausencia de la canción patriótica, que ocupa un lugar de privilegio en la creación poética —y musical— de la primera década de vida independiente, y que sabemos se cultivaba también en los salones. (A pesar de los setenta años anunciados en el título de un libro publicado por primera vez en 1881, y dado que Wilde nació en 1813, sus recuerdos personales no deben haber llegado más atrás de 1823, fecha en la cual la canción patriótica podría no haber estado ya a la orden del día). Por otra parte, las canciones argentinas de 1835-40 no resultan simplemente de una mezcla de estilos europeos, como veremos. Pero el párrafo tiene virtudes tan innegables como sus problemas: nos preserva las ideas de uno de los actores del movimiento —en tanto cantante aficionado y editor del *Cancionero Argentino*, una popular colección de poesías para canto—. Haremos bien, pues, en tenerlo en cuenta, aún si es preciso que entrecrucemos su información con otros datos contemporáneos.

Las informaciones independientes permiten no sólo confirmar los dichos de Wilde, sino también identificar ejemplos concretos de cada una de sus divisiones. Dejemos a un lado por el momento el tercer grupo, esas canciones tan vagamente definidas como mestizas hispano-italianas. El cultivo asiduo de géneros criollos en los salones porteños, correspondiente al primer grupo de canciones de Wilde, ya fue estudiado por Vega, en términos de un *ascenso* de la música rural<sup>33</sup>; ciertamente relativiza su teoría del origen del folklore (aquello de que “el inferior imita al superior”), por lo cual debió afinar sus útiles conceptuales para dar cabida a fenómenos como el del *triste* o el *cielito*. Dado que Buenos Aires, en la época de la Independencia, por una parte necesitaba símbolos musicales distintivos para el proceso de emancipación política que se había iniciado, y por otra se veía a sí misma como conductora del continente en el camino que llevaba a la emancipación política, resulta comprensible que se apropiara de algunos géneros musicales de la cultura rural y tradicional, diferentes de los europeos,

---

<sup>33</sup> Carlos Vega y Aurora De Pietro: *El cielito de la Independencia*, Buenos Aires, Tres Américas, 1966.

y que les asignara un significado patriótico —como ocurre, por ejemplo, en los *cielitos* de Hidalgo—. Así, los eventos políticos de la época dieron lugar a una efusión de canciones, no sólo patrióticas, sino también criollas<sup>34</sup>.

Este repertorio se cultiva con preferencia en los salones a partir de la difusión del *triste*, en la década de 1790 —hemos mencionado ya el testimonio de Alvear (1801) que lo registra allí—, se aviva con la revolución de mayo y la introducción del *cielito*, y continúa así durante toda la Guerra de la Independencia. Luego decae lentamente, en lugar de desaparecer de inmediato. D'Orbigny, ya lo dijimos, menciona el *triste* en salones de 1826-1828. El anónimo *Englishman* que vivió en la ciudad del Plata entre 1820 y 1825 describe un *cielito* cantado y bailado castañeteando los dedos<sup>35</sup>, y otro francés, Arsenie Isabelle, quien estuvo en Buenos Aires y Montevideo entre 1830 y 1833, alude al *triste*, *cielito* y otras danzas en el contexto de las tertulias: para él, no hay “nada tan seductor como una porteña diciéndole a otra, confidencialmente: *este triste me lleva el alma*”<sup>36</sup>. Vega data la decadencia del *cielito* en los salones hacia 1825<sup>37</sup>; su testigo principal es Santiago Calzadilla, posible discípulo de Esnaola, quien afirma que hacia 1844 ya no gustaba a la concurrencia, pues parecía “monótono en demasía y poco aristocrático”; y que se revivía en casa de Senillosa como especial honor a Prudencio Rozas, hermano del gobernador<sup>38</sup>.

A pesar de la oralidad del repertorio, nos han quedado suficientes muestras de estas canciones y danzas como para saber qué se escuchaba en los salones porteños de la época. Del *cielito*, se ha conservado una versión proveniente de Potosí, puesta en papel en 1816, la cual es verosímil suponer transmitida por los ejércitos de Buenos Aires<sup>39</sup>; ejemplares del mismo género y del *triste* figuran en el cuaderno n° 7 de la colección Ruibal-Salaverry, junto con un *minué montonero*, y fueron publicados en facsímile por Isabel Aretz<sup>40</sup>. Poco importa la fecha precisa de la colección, cuyo establecimien-

<sup>34</sup> El tema, por supuesto, requiere de mucho más espacio del que le podemos dedicar aquí. Por ejemplo, la presencia del *Triste*, generalmente considerado como género peruano, tiene que ver no sólo con el autoproclamado papel de guía continental de Buenos Aires, sino también con el sentimiento de identidad de español americano o criollo del trabajo de Chiaramonte (J. C. Chiaramonte: “Formas de identidad...”) —el tema deberá ser interrogado alguna vez—.

<sup>35</sup> “Un inglés”, *Cinco años en Buenos Aires*, Buenos Aires, Solar, 1942, p. 90.

<sup>36</sup> A. Isabelle: *Viaje a Argentina...*, p. 201.

<sup>37</sup> C. Vega: *El cielito...*, pp. 54-55.

<sup>38</sup> Santiago Calzadilla: *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919, p. 52.

<sup>39</sup> Alejandro Lostaunau: “El desconocido manuscrito de Pereyra y Ruiz sobre Arequipa”, *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 4, Lima, segundo semestre de 1946, pp. 813-838; Lauro Ayestarán: *La música en el Uruguay*, Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica, 1953, vol. I (único publicado), pp. 480-481.

<sup>40</sup> “Manuscritos musicales de la época de la Independencia: La música del Cielito”, *La Nación* (Buenos Aires, 29-IV-1951), Segunda sección, p. 1.

to definitivo necesita de más estudio del que ha podido efectuarse hasta ahora<sup>41</sup>. Tampoco es significativo que los manuscritos presenten únicamente versiones instrumentales; el *triste* era por supuesto una canción, y el *cielito* se cantaba y danzaba a un tiempo. Si figuran en arreglos instrumentales es porque, o bien la poseedora original de la colección, tal vez aquella “doña Gregoria” que es mencionada en dos oportunidades, era mejor pianista que cantante, o bien lo anotado es apenas un apunte o guía mínima a ser completada en el acto de la ejecución —mucho del repertorio, después de todo, se transmitía de oído—.

También es posible identificar las canciones españolas del segundo grupo, algo paradójicas para una comunidad cuya independencia de España estaba tan fresca. Su introducción en los salones es efectivamente posterior a la del *cielito* y *triste*. El repertorio español, otra paradoja, puede asociarse tanto a la separación definitiva del continente de España, ocurrida con la batalla de Ayacucho (1824), como a la apertura hacia Europa de la política cultural de Rivadavia —dos hechos que deberían haber *alejado* la música porteña de la española, y no haberla acercado—, así como a la importante actividad de españoles como Mariano Pablo Rosquellas en la ciudad. Así se deduce de la observación del “inglés” de 1820-1825, quien destacó los “triumfos” logrados por Rosquellas “cantando canciones populares españolas, como «Contrabandista» y otras”. Lo irónico de la situación no escapó a su penetrante mirada: lo explica diciendo que “aunque alejados de España, [los porteños] se sienten atraídos por la música que arrulló su infancia”<sup>42</sup>. Cinco años después, Isabelle ubica los “*boleros* españoles” entre los

---

<sup>41</sup> Los manuscritos han sido fechados en la “época de la Independencia” en base a un par de marcas de agua de los cuadernos (de 1811 y 1818) y al repertorio que incluyen. Para que estas observaciones sean totalmente dignas de crédito, sin embargo, es indispensable estudiar *todas* las marcas de agua y caligrafías de la colección, y analizar el repertorio en su conjunto. No hay seguridad, por ejemplo, de que todas las páginas de los cuadernos hayan tenido el mismo origen —la heterogeneidad de contenidos, marcas de agua y copistas más bien hacen pensar en lo contrario—, lo cual implica que porciones distintas del mismo manuscrito pueden tener fechas diferentes. De llevarse a cabo, esta pesquisa debería considerar también las relativamente numerosas referencias extra-musicales contenidas en los títulos de las piezas. En el caso específico del cuaderno 7, si por una parte incluye varias piezas que refieren a la Revolución Francesa —un *Fricassé* de moda en la época, la Marsellesa (llamada “Marcha de la guillotina”)— y pueden asociarse a la Revolución de Mayo, por otra contiene el minué de “Antón Peluca”, el cual ha sido relacionado con el título de un periódico cuyo único número fue editado en 1824, en plena “época de Rivadavia”, sin que se haya establecido la naturaleza de la relación o el origen concreto de la pintoresca designación —minué y periódico podrían referirse a un personaje real o imaginario del teatro o la sociedad porteña de fecha incierta—. Sobre la fecha de los manuscritos, véase Isabel Aretz: “Manuscritos musicales de la época de la Independencia”, *La Nación* (Buenos Aires, 1-IV-1951), Segunda sección, p. 1; y Carmen García Muñoz: “Materiales para una historia de la música argentina: las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX”, *RCV* 10 (1989), p. 352. Sobre *Antón Peluca*, véase Antonio Zinny: *Efemeridiografía argiro metropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*, Buenos Aires, Imprenta del Plata, 1869, pp. 18-19.

<sup>42</sup> “Un inglés”, *Cinco años...*, p. 40.

“tristes peruanos” y los “cielitos nacionales” en su enumeración de los géneros preferidos por los porteños, coexistiendo sin tensiones<sup>43</sup>.

Sea como fuere, no hay noticias acerca del cultivo de estas canciones anteriores a las que aquí mencionamos, con lo cual, por una parte se confirma que la tripartición del repertorio ensayada por Wilde corresponde efectivamente a tres momentos distintos; y por otra, que el repertorio evolucionaba por incorporación de nuevas canciones sin que necesariamente se descartaran todas las canciones anteriores: las de Wilde son olas o promociones, pues, y no etapas.

La referencia del *Englishman* al “Contrabandista” permite identificar el repertorio de referencia con la “canción lírica española” del siglo XIX, recientemente estudiada por Celsa Alonso<sup>44</sup>. Todavía hoy podemos percibir que era ciertamente “especial” —como escribió Wilde— por su colorido andalucismo, derivado del uso de la fórmula de cadencia frigia, el carácter a veces atrevido y siempre ingenioso de sus coplas y seguidillas, o la pujanza y gracia de su ritmo ternario. El *Contrabandista* es casi con total seguridad el archifamoso polo *Yo que soy contrabandista*, de Manuel García<sup>45</sup>; no se registra ninguna otra canción de tal nombre que pueda ser instantáneamente evocada con sólo escribir la palabra. El texto, de hecho, fue publicado por Wilde en la segunda entrega del *Cancionero argentino*<sup>46</sup>; y Ayestarán encontró repetidas muestras de su popularidad también en Montevideo<sup>47</sup>. Una segunda canción andalucista, *Si la mar fuera [de] tinta*<sup>48</sup>, puede haber pertenecido al repertorio del cantante, y ciertamente se difundió por los salones rioplatenses. Por haber compuesto y ejecutado Rosquellas unas variaciones sobre esta melodía, Gesualdo se la atribuyó<sup>49</sup>; sin embargo, es más probable que se trate de la difundidísima pieza de José Melchor Gomis, editada en varias oportunidades<sup>50</sup>. Una copia de la música se conservó en un manus-

<sup>43</sup> A. Isabelle: *Viaje a Argentina...*, p. 199.

<sup>44</sup> Celsa Alonso: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.

<sup>45</sup> Editado por Rafael Mitjana, “Espagne”, en Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie (eds): *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, vol. 4, Paris, Librairie Delagrave, 1920, pp. 2293-96, y por Celsa Alonso (ed.): *Manuel García (1775-1832): Canciones y caprichos líricos*, Madrid, ICCMU/SGAE, 1994.

<sup>46</sup> Véase José M. Massini Ezcurra: “El *Cancionero argentino*: Permanece desconocida en su mayor parte la recopilación efectuada por José Antonio Wilde en 1837 y 1838”, *Universidad, Publicación de la Universidad Nacional del Litoral* 33, noviembre de 1956, p. 117.

<sup>47</sup> L. Ayestarán: *La música en el Uruguay...*, pp. 478-479.

<sup>48</sup> Las referencias de Buenos Aires y Montevideo a esta canción la presentan sin la preposición *de*, presente en cambio en las referencias españolas, y necesaria para completar el octosílabo.

<sup>49</sup> *Historia*, I, p. 549.

<sup>50</sup> C. Alonso (*La canción lírica*) anota ediciones de Madrid (Lodre y Carrafa, c. 1831), París (Paccini, c. 1831), y Londres (Boosey, c. 1835), de nuevo en la serie *Le troubadour du jour* del mismo impresor (pp. 119 y 173), en el *Andalusian Annual*, publicado por Honan y Macrone en 1836 (p. 189), y en versión bilingüe castellano-alemán en la década de 1850 (pp. 308-309). La canción gozó de tal popula-

crito montevideano de 1843, del que enseguida hablaremos<sup>51</sup>. Ante semejantes antecedentes, uno pude imaginar que las dos obras hoy extraviadas de Rosquellas, la tirana *El que sin amores vive* (con letra de Florencio Varela)<sup>52</sup> y la canción *Viva el amor* (con letra de V[icente] L[ópez])<sup>53</sup> se desarrollaban dentro de una estética semejante.

La circulación de la “canción lírica española” en los salones de una y otra margen del Plata se comprueba por la aparición de los textos o las composiciones musicales en antologías manuscritas o impresas, así como por la circulación de colecciones impresas exclusivamente dedicadas a ellas. Además de los textos editados en el *Cancionero argentino*, un manuscrito de canciones compilado por José Aniceto de Castro hacia 1843, hoy lamentablemente perdido, contiene una cantidad relativamente importante de canciones españolas (listadas en la Tabla 1)<sup>54</sup>. Esta colección permite comprobar, no solamente la continuada vigencia de ciertas canciones más antiguas en el repertorio, sino también la incorporación de canciones que habían sido publicadas poco tiempo antes de la realización de la copia. Entre las primeras figuran *El requiebro* (n° 27), que fue publicada alrededor de 1825, y podría haber sido compuesta años antes, y la ya mencionada *Si la mar fuera de tinta* (n° 23); entre las segundas, *El adiós de Elvira* de Yradier, publicada en 1840. La colección asimismo confirma lo que era de presumir, que la difusión de las canciones españolas en el Plata se realizó especialmente a través de las numerosas impresiones de piezas sueltas o en colección, que se venían realizando con regularidad desde la década de 1810; se hallan representadas aquí la *Segunda colección* de Wirmbs (c. 1825), las *Canciones nacionales con acompañamiento de guitarra* (anterior a 1838), y la *Colección de canciones nuevas españolas* de Yradier (1840). Si a esto añadimos la presencia, entre los papeles de Manuelita Rosas, del *Jaleo de Jerez* de Juan Daniel Skoczdzopole (bohemio; m. Madrid, 1877), que había sido publicado en el *Cancionero popular y político español de la primera mitad del siglo XIX* (Leipzig: Brockhaus, c. 1850)<sup>55</sup>, y el texto posiblemente debido a Juan Ramón Muñoz Cabrera sobre que

---

ridad que todavía fue incluida por Isidoro Hernández en *El cancionero popular - 12 cantos populares para piano con letra. 1ª serie*, Madrid, Unión Musical Española, 1963, originalmente editado en 1874 (p. 387). La autora escribe sobre la canción y publica un fragmento en pp. 120-121.

<sup>51</sup> L. Ayestarán: *La música en el Uruguay...*, p. 522.

<sup>52</sup> J. M. Massini Ezcurra: “El *Cancionero argentino*”, p. 115. Gesualdo la asigna, al parecer arbitrariamente, al año 1830; véase su *Historia*, I, p. 483 y 549.

<sup>53</sup> Editada en el *Cancionero Argentino*, II; véase Massini Ezcurra, op. cit., p. 118.

<sup>54</sup> Montevideo, Archivo musical de San Francisco, inv. 194; véase L. Ayestarán: *La música en el Uruguay...*, p. 128. La colección completa fue transferida al Museo Histórico Nacional de Montevideo; según el informe que nos brindara en persona el prof. Alfredo Necrosi—director de la Sección de Musicología—, en el momento de efectuar la transferencia, el manuscrito ya no pudo ser ubicado. Para confeccionar la tabla, nos hemos valido del catálogo de L. Ayestarán, op. cit., pp. 514-529.

<sup>55</sup> Madrid, Biblioteca del Conservatorio, Mc 3/509 (13), n° 9. Véase C. Alonso: *La canción lírica...*, p. 189 n. 73.

Manuelita cantaba al piano canciones españolas de tono muy subido<sup>56</sup>, con- vendremos en que la popularidad de la canción española en el Río de la Plata, como ocurrió anteriormente con el *triste* y el *cielito*, puede haber mer- mado ante el impacto de novedades locales o importadas, pero no desapa- reció por completo al menos hasta después de Caseros.

Tabla 1 - Canciones españolas en el manuscrito de Aniceto de Castro

Nº	TÍTULO	INCIPIE	CONCORDANCIA	NOTAS
9.	El bartolillo		Paris, Bibliothèque Nationale, Vm7 4284	Véase C. Alonso: <i>La canción</i> , p. 188, n. 70
13.	El Chairó		Conocida canción de Ramón Carnicier y Agustín Azcona	Alonso, p. 95 n. 123, 124, etc.
18.	El Pirulé			Identificada por Ayestarán en base a su estilo.
23.	Del jaleo La tinta	Si la mar fuera [de]tinta		V. s., p. 15.
27.	El requiebro, canción gitana		Wirms, Segunda colección general de canciones españolas y americanas, nº 4, atribuida a J.S. de M.	Edición facsimilar por Brian Jeffery, <a href="http://www.hebesweb.com">www.hebesweb.com</a>
35.	Himno patriótico español	Milicianos, patriotas valientes		
36.	La cachucha	Tengo yo una cachuchita	Baile popular gaditano	Identificado por Ayestarán
37.	Jota aragonesa de [la comedia] La pata de cabra	Envidia tiene la luna	Manuscrito, Paris, Bibliothèque Nationale, Vm7 4284	Publicada en <i>Canciones nacionales con acompañamiento de guitarra</i> . Alonso: <i>La canción</i> , p. 188, n 70
70.	El adiós de Elvira	Queda a Dios, Alhambra bella	Canción de Sebastián Iradier	Identificada por Ayestarán, en <i>Colección de canciones nuevas españolas</i> (Madrid, 1840)

<sup>56</sup> A. del C.: *Rosas y su hija en la quinta de Palermo*, Valparaíso, 1851, citado por María Saenz Queda: *Mujeres de Rosas*, Buenos Aires, Planeta, 1991, pp. 155-156; la identificación del autor figura en p. 190 n 64.

*La tercera ola: ¿canciones hispano-italianas?*

La definición que Wilde hace de la tercera ola de canciones es tan imprecisa —ya Vega lo notó<sup>57</sup>— que, para ser útil, requiere de un análisis detallado. Al tratar de cada una de las etapas anteriores (su párrafo fue citado en p. 12), aludió a repertorios perfectamente definidos e identificados —es por ello que resulta fácil traducir su texto en base al conocimiento histórico que poseemos hoy—. Cuando aborda el tercer grupo de canciones no lo hace ya en términos de un repertorio, sino más bien de dos estilos, el español y “la italiana” —a todas luces, la *música* italiana—. A continuación afirma que esta combinación “se adaptaba a las canciones”, en una formulación por lo menos ambigua que presenta dos posibles lecturas. Una de ellas surge de relacionar el pronombre “que” con la expresión “la [música] italiana”: Wilde estaría entonces diciendo que ésta —fundamentalmente compuesta por arias, coros, números de conjunto de óperas— fue adaptada al formato y los requerimientos de la canción de cámara. Otra parte de referir el pronombre a la combinación estilística hispano-italiana. En este caso, Wilde querría significar que la mezcla era particularmente adecuada a las canciones de este grupo o etapa.

No tenemos que escoger entre ambas, pues, si identificamos, como parece razonable hacerlo, esta tercera promoción con la producción local de los años de 1830, las dos afirmaciones tienen algo de cierto: las canciones contienen rasgos tomados de la ópera italiana; y su estilo, cualquiera haya sido la combinación de factores que interviene en su formación, es adecuado para poner en música textos castellanos, muchos de los cuales eran debidos a poetas locales. Por otra parte, se ha señalado, y con razón, que la canción francesa también intervino en la mezcla<sup>58</sup>; agregaremos aquí que las fuentes de esta canción parecen tener más que ver con Francia que con España, con la *romance* y su heredera la *mélodie* que con los polos, tiranas y boleros. El error del autor, sin embargo, nos dice mucho. La canción porteña de esta tercera oleada combina elementos de diversa procedencia en una síntesis nueva; por lo cual no puede, efectivamente, referirse a ningún género preexistente. Es precisamente esa originalidad la que plantea dificultades insalvables a quien trate de describirla sin dominar el lenguaje técnico de la musicología, o, por lo menos, la música: la ambigüedad de Wilde es tal vez un síntoma de su propio malestar frente a una materia que, rebelde en su originalidad, ofrece resistencia a sus intentos de control intelectual. El análisis de sus características específicas no forma parte del trasfondo sino del foco de nuestro argumento; lo haremos a título de comparación con la obra

<sup>57</sup> C. Vega: *El cielito de la Independencia...*, p. 54.

<sup>58</sup> J. F. Giacobbe: “Los precursores...”, pp. 25-29.

de Esnaola, más adelante. Debemos a continuación entrar propiamente en materia a través de las ideas de Esteban Echeverría

Antes, sin embargo, vaya una nota cronológica. Esta ola de repertorio tiene que ver, en general, con la importación del Romanticismo al Plata, a partir de 1830; y en particular, con la actividad de Echeverría, su principal vocero. La fecha que Weinberg asigna a la introducción de estas canciones en los salones, 1835, es plausible: Echeverría estuvo ausente en Uruguay durante seis meses entre 1834 y 1835, y a su regreso publicó *Los consuelos*, unánimemente considerado el volumen iniciador del Romanticismo en el Plata, escribió textos de canciones —la música de Esnaola para la primera que completó lleva fecha de marzo—, y, acto seguido, el *Proyecto y prospecto*, que ha sido datado en 1836. Así y todo, el terreno debe haberse venido preparando desde varios años antes: las canciones más tempranas de Esnaola que se han conservado, posiblemente las primeras que escribió, datan de 1833 y ya exhiben rasgos que serán característicos de su producción madura; ya lo veremos. El auge de este tipo de canción se extiende hasta 1840; su crisis se debe tanto a la emigración de poetas y compositores como a la influencia negativa de las circunstancias externas, y, sobre todo, internas que se vivían sobre quienes permanecieron en el país: los tiempos no estaban ya para canciones.

### Echeverría, Esnaola, nación y canción

El medio de tertulias y salones que acabamos de presentar fue el contexto en el cual Esteban Echeverría desarrolló mucha de su actividad social. Allí escuchó, y seguramente cantó, *tristes*, *cielitos*, boleras y tiranas; y fue en ese ambiente donde, con la colaboración de Esnaola, imaginó una canción nueva, que definía como nacional. La tradición de canciones sentimentales rioplatenses obró como marco y medio para sus ideas de propaganda y reforma cultural por medio de la canción, en función de la dinámica propia del movimiento. Las tertulias y serenatas negociaron desde el comienzo un repertorio heterogéneo de poemas y melodías, que, salvo un estrato de piezas selectas, más antiguas y *clásicas*, eran reemplazadas relativamente rápido: los salones eran, por antonomasia, la sede social de la moda, que se basa en el consumo y la sustitución de bienes más viejos por otros más nuevos y equivalentes. Las novedades tenían cabida; y algunas de ellas quedaban incorporadas a la vida musical de manera más permanente. Huelga decir que era del interés de ambos, Echeverría y Esnaola, que sus propias novedades fueran aceptadas y pasaran al estrato más permanente del repertorio.

No todo era positivo, sin embargo: los salones también obstaculizaban sus proyectos. Nunca fueron muy serias, la dinámica de la moda y la estética del salón; hoy, como ayer, normalmente asociamos moda con frivolidad. Como



corresponde a sus designios reformistas, Echeverría opuso la seriedad de su acción y su tono al carácter superficial y veleidoso que predominaba en las tertulias. Tomó muy en serio a la canción; comprenderlo en profundidad no es fácil en una época en que el género ya no reviste la importancia de antaño. Así, el blanco principal de su artículo de 1838, *Canciones* (o *La canción*)<sup>59</sup> es la frivolidad de salón en la que se hallaba sumido. El poeta insiste que la canción es capaz de influir las emociones del oyente, risa, llanto, patriotismo y amor:

No es por consiguiente la Canción una obra frívola: ella ríe, ella llora, ella inflama el corazón del guerrero; ella, invocando gloriosos recuerdos, sabe hablar con eficacia al patriotismo nacional: el amor también, pasión siempre activa y multiforme le ministra inspiración abundante, y decirse puede que no hay fibra alguna en el corazón humano a quien ella no arranque ya un suspiro de dolor, ya un acento de gozo, ya una tierna o apacible melodía (p. 133).

¿Por qué tanto énfasis? Tal vez por el carácter *nacional* del género, idea a la que atendió con preferencia en su artículo. Echeverría recurrió, aquí y en otras partes<sup>60</sup>, a la división entre el “fondo” de una obra de arte —temas, pensamientos, contenidos, *idea* universal— y la “forma” concreta que la anima; a esta oposición superpone otra, entre arte (neo) clásico, cuyas formas imitan modelos preestablecidos, y arte romántico, que preconiza libertad formal absoluta, pues anima las formas “con el espíritu de su creencia y de su civilización” —hoy diríamos: su propia cultura—. Ya se ha señalado la tensión, irresoluble en el poeta, entre la universalidad del fondo y el espíritu particular en la forma; no queda clara por qué este particularismo no es parte del “fondo”, y por lo tanto entra en conflicto con la apelación a lo general<sup>61</sup>. Para nuestros propósitos, baste con indicar que en consonancia con estas nociones, el Romanticismo busca su verdad en lo nacional, y deviene nacionalista. Así, para Echeverría el romancero hispánico es “el más bello, rico y singular ornamento de la poesía lírica española” por desarrollar una tradición nacional para él espontánea, que ni imita los modelos foráneos ni se inclina indebidamente —de nuevo: para él— ante los moldes académicos (p. 133); y sus *auctoritates* son el cancionista social francés Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) —principal de ellos—, el poeta y editor de canciones irlandés Thomas Moore (1779-1852), el recopilador y editor escocés Robert Burns (1759-1796), y también Goethe y Schiller (p. 135). Es sabido que todos ellos están ligados al movimiento de rescate de la canción popular del Romanti-

<sup>59</sup> E. Echeverría: *Obras completas*, Buenos Aires, Carlos Casavalle, 1874, V, pp. 132-137, como “La canción”. Para una edición más accesible, véase RCV 15, 1997, pp. 73-77.

<sup>60</sup> E. Echeverría: “Fondo y forma en las obras de imaginación”, *Obras*, V, pp. 74-85.

<sup>61</sup> Véase Tulio Halperín Donghi: *El pensamiento de Echeverría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, pp. 34-36.

cismo. Echeverría acentúa este aspecto de sus producciones, no sin reducir las tal vez más de la cuenta, acarreado agua para su molino.

Béranger es conocido principalmente como creador de un conjunto de poesías para cantar que incluía tanto la evocación idealizada de la era napoleónica como la crítica de la monarquía y clerecía de la Restauración; Echeverría considera que Béranger había llevado a la práctica sus propias ideas sobre la efectividad social de la canción, al hacerla “obrar como poder activo en la esfera de la política y del movimiento social. Sus versos medidos al compás de canciones populares, se cantan de cabo a cabo de la Francia, y más de una vez [...] hemos oído entonar sus canciones dictadas por el patriotismo” (p. 134).

La nostalgia por el pasado y la sátira política de Francia son leídas aquí como celebración de la patria en el Río de la Plata. Puede discutirse si las colecciones de Moore o Burns están más orientadas a crear imágenes poéticas y musicales de las comunidades a las que se refieren, o si en cambio se interesan por sobre todo en el efecto estético, el color local o arcaico de las canciones. A través del contexto del trabajo de Echeverría, queda claro, en cambio, que las convierte en la expresión del “espíritu del pueblo” à la Herder:

El principal título de la gloria de Moore se vincula en sus *Melodías Irlandesas*; las de Burns son populares en Escocia, y Goethe y Schiller en Alemania no han desdeñado el renombre de cancioneros.

Los brasileros tienen sus *modinhas*, los peruanos sus *yaravies* [...] y en suma, no existe pueblo alguno culto que no se deleite en cantar sus glorias e infortunios, y en expresar por medio de la poesía y la música las fugaces emociones de su existencia (p. 135).

### *Canción sociable, canción civilizada*

Pero si se ha subrayado hasta el hartazgo el interés y la preocupación de Echeverría por la literatura nacional, pocos parecen entender en profundidad qué tenían que ver con ello *El desamor* o *La diamela* —ni siquiera presentan el paisaje nacional y los tipos humanos locales de *La cautiva*, *Avellaneda*, o *El matadero*—. Si operamos a partir de las premisas del nacionalismo tradicional, las evaluaremos como un fracaso<sup>62</sup>. De otra manera, deberemos recurrir a categorías adicionales —cual la de “canción popular urbana”<sup>63</sup>— que les quita la necesidad de cumplir con el requi-

<sup>62</sup> Suárez Urtubey, operando de acuerdo con estos lineamientos, encuentra erróneo el procedimiento ulterior de Echeverría en relación con su intención de recolectar canciones tradicionales. Ésta no era el objetivo del poeta —lo veremos—, lo cual invalida su argumento; así y todo, su procedimiento sigue siendo buen ejemplo de aplicación del nacionalismo tradicional y de la evaluación inevitablemente negativa a la que da lugar. Véase “Esteban Echeverría”, pp. 81-82.

<sup>63</sup> F. Weinberg: “Esteban Echeverría, canciones...”, p. 5.

sito costumbrista o colorista, pero esto no permite apreciar cabalmente su relación con el nacionalismo. Si en cambio nos volvemos hacia la idea de una nación que todavía no lo era, ideal, hecha de (buenos) deseos, podremos dejar de verlas como una anomalía. En la consciencia de 1837, la literatura que Echeverría teorizó y practicó es nacional sobre todo en tanto contribuía a la sociabilidad y la civilidad que él y su grupo imaginaban para el país —ante la importancia doctrinaria de estas ideas, el paisajismo del autor pasa a segundo plano—. Es que la literatura en su conjunto estaba íntimamente asociada con la idea de civilidad: era el medio por excelencia para transmitir y debatir ideas, vehículo privilegiado para la “civilización”, y, por ende, para construir la identidad nacional. Ciertos géneros, más que otros, operaban como agentes de difusión y propaganda de la idea de civilidad, y, con ella, la de nación. Entre estos géneros, el periodístico ocupó un lugar de privilegio en el Buenos Aires de los años de 1830, por ser de consumo generalizado y cotidiano; pero las novelas y poemas, de circulación más reducida y mayores pretensiones estéticas, complementaron su acción. Finalmente, la literatura también fue el centro de una práctica concreta de sociabilidad, los gabinetes de lectura y el salón literario de Sastre (único en su género en esta época), que ocupan un lugar privilegiado en el argumento nacionalista de González Bernaldo<sup>64</sup>.

Dentro de los géneros literarios, las canciones presentan posibilidades singulares para crear esta nación sociable y civil, hecho que no escapó a la agudeza intelectual de Echeverría. La ejecución de canciones involucraba a una extensa porción del público porteño excluido de las asociaciones políticas o culturales —mujeres, gente de menores recursos—. Ya hemos visto que los *loci* sociales de la canción en la década de 1830 eran principalmente dos, las tertulias y las serenatas; ellos pertenecían a una esfera intermedia entre lo público y lo privado, la vida de relación y la vida familiar, claramente distinta del ámbito público de los gabinetes de lectura y las asociaciones literarias. Pero hay más: esas canciones sentimentales que tanto fascinaban a porteñas y porteños, y que se cultivaban a diario, eran como un canal ya creado y en función, por el cual nuevas ideas sobre la sociedad y la cultura nacionales podían transmitirse con rapidez.

¿Cómo operaba una canción? Para explicar las ideas de Echeverría, hoy apelaríamos a nociones como la de *incorporación*: las canciones, al ser ejecutadas por medio del cuerpo, permiten no sólo mantener vivas las nociones

---

<sup>64</sup> Pilar González Bernaldo: *Civilité et politique aux origines de la nation argentine: Les sociabilités à Buenos Aires, 1829-1862*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 87-96.

de sus textos, sino además introducirlas en el cuerpo humano, hacerlas parte de la persona que las canta. En la concepción del género que sostiene el poeta, la idea clave fue tomada en préstamo a Herder: es la noción de *Wirkung*, que puede traducirse libremente como “efectividad”<sup>65</sup>. Su fuente inmediata puede haber sido la traducción francesa de Edgard Quinet, como se dijo<sup>66</sup>; o tal vez la variante expuesta por Madame de Stäel —si un tirano es capaz de moldear a sus súbditos por medio del placer que produce la poesía, un pensador independiente, en uso de su expresión más noble, puede movilizar al pueblo contra el régimen ilegítimo<sup>67</sup>—. En cualquier caso, los románticos creían que al conmover a la audiencia, la canción era capaz de producir *efectos* (sociales) específicos, palabra que el mismo poeta utiliza: “Su [o sea, de la canción] efecto es maravilloso entonces: todos los corazones se suspenden si canta amor o melancolía; todos se alegran, si regocijo: todos hierven y palpitan de entusiasmo, si entona himnos a la libertad o celebra las altas virtudes y las heroicas hazañas de los hijos de la Patria” (p. 132-133).

Al mismo tiempo, la canción expresa el carácter de un pueblo y el “nivel” alcanzado por su cultura: es no sólo fuerza activa, sino también testimonio: “Las canciones populares de casi todos los pueblos [...] son la expresión más ingenua de su índole, de su modo de vivir y sentir, y no sólo dan indicios de su carácter predominante en cada siglo, sino también, en cierto modo, de su cultura moral y del grado de aspereza o refinamiento de sus costumbres” (p. 133).

Las dos nociones parecen formar en realidad un círculo que Echeverría no se ocupó de romper: una canción popular representa la vida del pueblo, y por ello es eficiente, con lo cual representan la vida del pueblo, y así *ad infinitum*.

Este problema pasa a segundo plano ante la aplicación local que el autor hace de las ideas europeas que invoca. Como la canción es por una parte una fuerza social eficaz, y por otra refleja la naturaleza de un pueblo, es posible cambiar la segunda por medio de la primera. La efectividad social que Echeverría trajo de París es una propiedad inmanente de canciones concretas. No depende del uso, sino que se ubica a nivel de la “canción en sí” —la conjunción concreta de texto y música— a través de configuraciones semánticas específicas. Es un rasgo del producto, y no de los procesos culturales que forman su vida social. Esto hace posible manipular la canción durante el momento de la producción, codificando en ella contenidos que se desee

<sup>65</sup> Robert Clark: *Herder; His Life and Thought*, Berkeley, University of California, 1955, p. 135.

<sup>66</sup> P. Suárez Urtubey: “Esteban Echeverría...”, p. 93.

<sup>67</sup> “La literatura en su relación con la libertad”, citado por Sarlo y Altamirano, “Prólogo”, p. XII.

introducir en la sociedad —algo hay todavía del mecanicismo de los afectos barrocos—. Así, a partir del noveno párrafo, el artículo de Echeverría abandona el modo analítico para adoptar el normativo: en el resto del texto, invita, incita y prescribe la creación de canciones que respondan a sus ideas, para subsanar la inexistencia de un sentimiento de una identidad comunitaria.

Gentes hay [...] que afectan menospreciar la poesía [...] Nosotros les diremos solamente, que no así la miran los primeros ingenios, y los talentos más singulares que son de otras naciones vanagloria; antes bien en ella reconocen el rico fruto de una de las más fecundas y brillantes facultades del espíritu humano, le tributan el debido homenaje y la colocan *en el rango de las fuerzas activas que no sólo glorifican a los pueblos, sino también los ilustran, y grandes y generosas ideas les inspiran* (p. 137; énfasis nuestro).

Glorificar a los pueblos con narraciones heroicas, ilustrarlos con emociones: la dicotomía reaparece en el *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales*, que Echeverría escribió hacia 1836 con destino a un periódico del tipo de *El recopilador*<sup>68</sup>. El texto justifica por qué escribió un cierto número de diamelas y desamores, del segundo grupo, y ninguna canción propiamente patriótica o heroica: no lo juzgó oportuno. “No tocaremos la cuerda heroica ni invocaremos gloriosos recuerdos de la Patria, porque nos está vedado por ahora hablar dignamente al entusiasmo nacional; pero en la viva e inagotable fuente de la poesía, en el corazón, buscaremos inspiraciones, colores en nuestro suelo, y en nuestra vida social asuntos interesantes” (pp. 131-132).

Al estar bajo la férula de un gobierno que no toleró ningún conato de oposición, Echeverría no halló manera de entusiasmarse por la patria. O tal vez, viviendo en una época dictatorial, consideró que la inocencia de la canción sentimental era una ventaja enorme, tanto sobre otros géneros literarios más directamente relacionados con la acción política o la divulgación de ideas, como sobre las canciones patrióticas: ni siquiera el más suspicaz de los dictadores vería confabulaciones políticas en las canciones sentimentales. Por ello no dudó en escribir solamente canciones sobre el amor y la vida social. Como escribió en *Canciones*, “nada frívolo y trivial es dado producir a la imaginación del verdadero poeta” (p. 136).

### *Melodías argentinas*

Ni el *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* de Echeverría se editó en vida del autor —fue Juan María Gutiérrez el responsable de su inclusión en las *Obras* del poeta—, ni la colección a la cual se refiere

<sup>68</sup> Editado en E. Echeverría: *Obras*, V, p. 130-132, y RCV 15 (1997), p. 72-73.

se completó nunca. Ello no disminuye su significación histórica. El texto nos confirma que Echeverría intentó hacer realidad sus ideas; y, lo que es más importante para nosotros, comenzó a hacerlo, y con la colaboración de Juan Pedro Esnaola. Las relaciones entre el *Proyecto y prospecto* y el artículo *Canciones* de Echeverría son muchas y profundas: seriedad de tono, categorías, ideas, lenguaje; todo, en el prospecto, recuerda y hasta remite al artículo *Canciones*. Los dos textos, pues, surgen del mismo impulso, y están íntimamente asociados –por eso sorprende que Suárez Urtubey, quien percibió que los textos estaban relacionados, eligió, sin embargo, tratarlos por separado<sup>69</sup>–, el artículo como fundamento teórico, el proyecto como preludeo y anuncio de la acción práctica.

A pesar de lo que se dijo, no es seguro que alguna vez haya habido un desacuerdo que llevó a Esnaola a distanciarse de Echeverría –ya se verá–. Si así fue, las opiniones sobre la canción no figuran entre los puntos en disputa. El *Proyecto y prospecto* historia los desvelos líricos de Echeverría, solo y en su relación con Esnaola, sin sombra de controversia, en lo que podemos imaginar como un pequeño drama de tres escenas. Primera escena: monólogo. En un principio, Echeverría tuvo la idea de escribir canciones: “Tiempo hace que el autor de las *Canciones* cuya publicación emprendemos, concibió el proyecto de *escribir unas melodías argentinas*, en las cuales, por medio del canto y la poesía, intentaba popularizar algunos sucesos gloriosos de nuestra historia y algunos incidentes importantes de nuestra vida social” (p. 130 - énfasis nuestro).

Como necesitara de música para que las poesías se transformaran en canciones y adquirieran la eficacia social de tales, buscó melodías nacionales entre las que se cantaban en los salones, y no las halló: en cambio, encontró que “todas ellas eran extranjeras, adoptadas o mal hechas copias de arias y romances franceses o italianos”. Dado que no podía o no quería escribir poesía y música a un tiempo, desistió del proyecto. Fin de la escena. En la segunda escena, una persona que no se nombra en el texto le encarga a Echeverría “algunas canciones”. Tal vez la misma persona pide a Esnaola que las ponga en música. Músico y poeta se encuentran: el segundo siente que el sentido de la letra “fue con singular maestría interpretado” por el primero y queda tan satisfecho que rescata su antigua idea, la expone ante el compositor, éste se interesa en ella, y ambos deciden escribir y “publicar una serie de canciones con el título de «Melodías argentinas»”. Fin de la segunda escena.

---

<sup>69</sup> Véase P. Suárez Urtubey: “Esteban Echeverría, precursor...”, p. 90. Weinberg los relaciona de hecho, aunque no haga explícito el estatuto que asigna al vínculo entre ambos. Véase F. Weinberg: “Esteban Echeverría, canciones...”, p. 4-5.

En este punto, el *Proyecto*, escrito en general en primera persona, pasa del singular al plural y del pasado o presente al futuro: la tercera escena corresponde al desarrollo del proyecto mismo, que estaba por completarse. Se exponen sus objetivos principales y se agregan algunas prevenciones, posiblemente destinadas a que el público no se forme impresiones erróneas sobre la extensión y carácter de la colección: el volumen sería relativamente pequeño, pues los autores sólo quieren sembrar la simiente que sería susceptible de ulterior desarrollo; y las canciones tendrían temática sentimental y no patriótica —ya lo hemos dicho—. Telón (pp. 131-132).

El *Proyecto* ha sido y es el peor entendido de los escritos echeverrianos. Todavía hoy lo reducen a las categorías del presente quienes habitualmente abordan otros textos con todos los resguardos interpretativos del caso. Ya José María Ramos Mejía había caído en cuenta de la importancia que la canción tenía para Echeverría y su círculo, en tanto “instrumento de propaganda” y “medio de conmover profundamente al pueblo”; sin embargo, interesado en agregar uno más a la lista de héroes nacionales —por entonces en pleno crecimiento—, no vaciló en tergiversar las palabras de Echeverría, haciéndoles decir exactamente lo opuesto de lo que significan: que sus canciones hacían “revivir las glorias de la Patria y [suscitaban] el entusiasmo por la libertad, el noble fuego de las altas y heroicas acciones”<sup>70</sup>. Más cerca nuestro, Guglielmini, por su parte, lo calificó como “gigantesco”, y definió como el intento de “reunir en una antología monumental las canciones vernáculas argentinas, y sus melodías populares correspondientes”<sup>71</sup>; textos más recientes continúan refiriéndose a él de maneras semejantes<sup>72</sup>. Caso clásico de interferencia del propio marco teórico en una evaluación que se quiere científica, o por lo menos fundada: Echeverría *nunca* escribió sobre recolectar canciones populares —bastante elocuente es el gesto inicial del texto de por sí, cuando habla de “escribir unas melodías argentinas”— ni indicó que su trabajo tuviera extensión monumental —por lo contrario, el final del artículo casi pide disculpas por las dimensiones y alcance del impreso que imaginaba, ante lo cual debemos suponerlas relativamente pequeñas—. La importancia que el nacionalismo tradicional asigna a las grandes compilaciones de cantos folklóricos ha llevado a los estudiosos a cambiar el sentido de lo que leen.

<sup>70</sup> José María Ramos Mejía: *Rosas y su tiempo*, 3ª ed., Buenos Aires, Anastasio Martínez, 1927, vol. II, pp. 186-187.

<sup>71</sup> Homero M. Guglielmini: *Esteban Echeverría: Instauración de un nacionalismo estético argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, 1952, p. 24.

<sup>72</sup> Sarlo y Altamirano: “Prólogo...”, p. XV (“el plan de reunir las canciones nacionales”). P. Suárez Urtubey (“Esteban Echeverría, precursor...”, p. 89) y F. Wasserman (“La Generación de 1837...”, p. 25) distinguen entre la intención original de recolectar canciones populares y su intención posterior de componerlas.

En un principio, Echeverría quiso operar como algunos de sus padriños intelectuales europeos, o sea, escribir nuevos textos para melodías “populares”, en el sentido más amplio del término; cuando ello probó ser imposible, decidió crear todo, texto y música, y terminó haciéndolo con la colaboración de Esnaola. Visto con el cristal del siglo XX, este procedimiento tiene muy poco que ver con el folklore. Que una canción fuera anónima —o por lo menos transmitida oralmente— o compuesta sobre el papel ha sido considerado un elemento central para definir las y clasificarlas: se ha dicho hasta el hartazgo que la primera situación corresponde al folklore, mientras que la segunda no; y a pesar de que esta distinción taxativa se ha suavizado mucho en las últimas décadas, que una canción determinada haya surgido de la mente de un autor conocido y se haya integrado en un circuito de divulgación ajeno a las culturas tradicionales (por escrito, a través de los medios masivos, recitales, etc.) la hace siempre sospechosa de no ser “cabalmente popular”. A principios del siglo XIX, sin embargo, las características textuales (incluyendo la música) de una canción prevalecían sobre su origen: que una canción popular fuera recogida de la tradición o compuesta era secundario en relación con sus rasgos musicales y poéticos. Al decir de Dahlhaus, “la concepción de canción folklórica era más normativa que descriptiva”<sup>73</sup>. “Para la mentalidad del siglo XIX —prosigue, refiriéndose al caso de Wilhelm von Zuccalmaglio— esta urgencia por escribir, en lugar de recolectar, canciones folklóricas era tan legítima como la disposición romántica que compelia [a Zuccalmaglio] a ocultar su autoría” (p. 108). Ninguno de los poetas o compiladores invocados por Echeverría como autoridades —Béranger, Moore, Burns, Goethe, Schiller— fue sólo recolector de canciones populares; todos por lo menos corrigieron, si no compusieron de nuevo, los textos y las músicas que pudieron tomar de la tradición. ¿Por qué habría él de obrar de otro modo?

Volviendo ahora a la relación entre Echeverría y Esnaola, aunque la redacción del texto obviamente corresponde al primero, y el “nosotros” sólo se utiliza en su tercera sección, el texto afirma que poeta y músico estaban de acuerdo en la publicación y en su carácter, y no hay razones para dudar de ello. El escritor expone que, debido a la intervención de Esnaola, “cree que no es quizá de todo punto irrealizable su antiguo pensamiento, y *ambos de acuerdo* se proponen publicar una serie de canciones con el título de “Melodías argentinas” (énfasis nuestro). Los tres puntos principales de acuerdo quedan plasmados en el artículo. La seriedad de la

---

<sup>73</sup> Carl Dahlhaus: *Nineteenth-Century Music*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1989, p. 107.



actitud de ambos se trasunta casi en todas sus líneas; las canciones se quieren nacionales, lo que convierten al proyecto en nacionalista; y todos los objetivos planteados por los dos artistas en conjunto son de naturaleza estética: suplir la falta de canciones originales, incrementar el “fondo artístico” y los “títulos literarios” locales, “explotar una mina cuya riqueza en lo porvenir podrá ser óptima y estimular con el ejemplo el cultivo de las bellas letras” (p. 131).

Para Echeverría, el fin principal del proyecto era la creación de un arte nacional; allí está la inflamada prosa de *Canciones* para probarlo. Con esta finalidad, preconizó la necesidad de crear canciones cuya *forma* singular pusiera en términos *nacionales* un *fondo* de ideas de humana universalidad. El mismo comenzó a hacerlo, en los términos que más locales le resultaban: los de la tradición de canciones de salón. Elaboró las emociones en formas peculiares, que nada debían a la preceptiva clásica, con una seriedad y jerarquía estética nunca antes vista en la tertulia de Buenos Aires o Montevideo, para difundir ideas de sociabilidad y civilidad que permitieran establecer un pacto fundacional para esa nación que tan indefinida resultaba todavía. En ello no estuvo solo: trabajó codo a codo con el músico Juan Pedro Esnaola. “*La diamela* y sus hermanas”, como una vez las llamó un crítico, son así *nacionales*, no tanto por sus contenidos, sino por su intención de contribuir de manera inédita, inesperada, a la creación del estado nacional, texto y música. Nos corresponde considerarlo ahora.

### *¿Dio fruto el proyecto?*

Se han conservado nada menos que diez canciones de Esnaola y Echeverría. El número no es pequeño para la producción del compositor. Vale la pena preguntarse si estas canciones fueron creadas antes, durante o después del proyecto; o sea, establecer la época en que fueron escritas, en especial ante la incrédula ligereza con que algunos han pretendido resolver la cuestión<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> P. Suárez Urtubey: “Esteban Echeverría, precursor...”, p. 83.

Tabla 2 - Lista de canciones de Juan Pedro Esnaola<sup>75</sup>

CANCION	POETA	FECHA	NOTAS
1. Huyo porque te amo	E. Moreno	1833.5.18 <sup>76</sup>	
2. A Laura	M. Bretón de los Herreros	1833.6.11	Poesía leída dentro de la comedia <i>La Marcela</i>
3. El desengaño	H. E. Rodríguez	[c. 1833]	<i>El Cancionero Argentino</i> (en adelante, <i>CA</i> ) atribuye la música a Tomás Arizaga.
4. Oh almas cariñosas	P. Delgado	1833.12.6	
5. La partenza	Metastasio	1835.6.5	
6. El sueño inoportuno	Arriaza	1835.6.11	Música de E. Massini según <i>CA</i> .
7. El desamor	E. Echeverría	1835.3.28	
8. Mi destino	E. Echeverría	1835.6.16	
9. Ven dulce amiga	E. Echeverría	1835.6.29	
10. La pubertad	V. López	1835.9.11	
11. La ausencia	E. Echeverría	1835.10.6	
12. Mi ruego	R. Varela	1835.10.23	
13. La diamela	E. Echeverría	1835.10.26	
14. El desvío	E. Echeverría	1835.11.27	<i>CA</i> : el título (erróneo) es "El deseo".
15. La Elmira	J. Barros Pazos	[c. 1835]	
16. Como el sencillo	Utugámiz Ocampo	1836.12.1	
17. El ángel	E. Echeverría	[c. 1836]	
18. Oye el último acento	Trad. Italiano	[c. 1836]	
19. La aroma	E. Echeverría	[c. 1836]	
20. A la memoria de Corina (Oye querida sombra)	Juan C. Varela	[c. 1836]	En <i>CA</i> se imprimió "La muerte de Corina", del mismo poeta, puesta en música por Josefa Somellera.
21. El desconsuelo	E. Echeverría	[c. 1836]	<i>CA</i> : dedicada a la memoria de Isabel Ferreri Sosa y López.
22. Elisa	J. Rivera Indarte	[c. 1836]	<i>CA</i> : dedicada a Trinidad Alzogaray de Echegüe.
23. Lubina	N. Belgrano	1837.3.9	<i>CA</i> : letra de R[afael] C[orvalán], dedicada a Carmen de la Torre de García.
24. A una rosa	V. López	1837.4.16	

(cont. ...)

<sup>75</sup> Basada en Guillermo Gallardo: "Juan Pedro Esnaola. -2. La obra musical", *Historia* 5:17 (julio-septiembre de 1959), pp. 94-100. Para los n° 1-58 seguimos el orden de aparición de las canciones en la *Colección* del compositor; para el resto, orden cronológico.

<sup>76</sup> La fecha 1853 asignada a *Huyo por que te amo* por Gallardo surge de un error de lectura; la fecha correcta, según figura en el manuscrito, es de 1833.

CANCIÓN	POETA	FECHA	NOTAS
25. Julia	L. Méndez	1837.8.2	
26. El pensamiento inoportuno		1837.8.22	
27. Addio		1837.8.23	
28. Canción (A Sara)	L. Méndez	1837.10.3	CA: a la memoria de Sara Irigoyen.
29. A Cloris	V. Peralta	1837.10.24	
— Elisa y Dalmiro	V. L[ópez]	[1837 o antes]	Perdida. Letra editada en CA. La atribución a Esnaola parece errónea.
30. La nube		1838.1.18	CA: anónima, texto y música.
31. Declaración de un amante		1838.1.21	
32. Mis lamentos (oh, cuán triste)		1838.4.4	
33. La huérfana	[F. Acuña de Figueroa]	[c. 1838]	CA contiene la atribución de la letra, pero nada dice de la música.
34. El trovador		1838.6.22	No es parte del drama <i>El trovador</i> .
35. A unos ojos	E. Echeverría	1838.7.18	
36. Adiós	L. Méndez	1838.9.6	
37. Elvira (De triste, enlutada noche)		1838.10.1	
38. La partida (Yo parto, Delia amada)		1839.1.9	
39. La ingratitud		1839.2.11	CA: letra anónima, música de B. F.
40. Canción (¿Quién mejora mi suerte?)	V. de la Vega	1839.5.9	Del drama <i>Don Quijote</i> . Acompañamiento para guitarra.
41. La cárcel (Canción)		1839.10.15	
42. A Sofía (Se fue como un suspiro)		1839.10.31	
43. Despertó de la inocencia		1839.11.3	
44. La tarde		1840.3.16	
45. Robustiana		[1840.5.24?] <sup>77</sup>	
46. Suave céfiro		[c. 1840]	
47. Un adiós		1841.1.4	
48. A Merceditas Artuña	L. Domínguez	1841.10.4	
49. La risa de la belleza		1847.5.24 <sup>78</sup>	

(cont. ...)

<sup>77</sup> Como alude a Manuelita (Robustiana) Rosas y Ezcurra, y sabemos que Esnaola le regalaba composiciones con regularidad para su cumpleaños, la fechamos en dicho día.

<sup>78</sup> Carlos Vega: "Juan Pedro Esnaola: El primer gran músico argentino", RCV 15, 1997, p. 47.

CANCIÓN	POETA	FECHA	NOTAS
50. La pasión	E. Sue (?)	[c. 1848]	El texto de la canción no se encuentra en el folletín original <i>Los misterios de París</i> de Eugène Sue (publicado en castellano en 1845) <sup>79</sup> , sino que parece haber formado parte de la versión dramática de Vicente de Lalama <sup>80</sup> , a la que no tuvimos acceso
51. Ah, dove siete		[c. 1848] <sup>81</sup>	
52. Canzonetta		[c. 1848]	
53. El cacique		[c. 1848]	
54. El pescador de Palermo		[c. 1848]	
55. El pirata		[c. 1848]	
56. Flor de María		[c. 1848]	
57. Ya brilla la blanca luna (Serenata)	J. Romea	[c. 1848]	
58. Canción		1851.5.24 <sup>82</sup>	

Antes de abordar el problema de la cronología, sin embargo, debemos echar un vistazo general a la producción del género de Esnaola. La canción sentimental fue la “niña de sus ojos”. Su catálogo registra una sesentena de piezas, repartidas entre 1833 y 1851 (Tabla 2). El cariño del compositor por el género queda manifiesto en la copia que hizo de propio puño y letra de 48 de ellas (numeradas 1-48 en la tabla), para reunir las en un volumen y ordenarlas cronológicamente. El libro así formado no es un regalo destinado a algún poderoso patrón, puesto que las copias, aunque contienen pocas enmiendas y no presentan casi errores, no son particularmente hermosas o atractivas a la vista. En cambio, y como bien señala Gallardo<sup>83</sup>, el manuscrito tiene sentido práctico; puede utilizarse para ejecutar las canciones, y Esnaola debe haberlo hecho así. Pero por su contenido y disposición trasciende en mucho a la simple colección de canciones para uso cotidiano. Es un archivo antes que una antología: contiene *todas* las canciones conocidas

<sup>79</sup> Eugène Sue: *Los misterios de París*, Madrid, Mellado, 1845, 4 vols.

<sup>80</sup> *Los misterios de París - Drama en once cuadros. Escrito en francés por Eugenio Sue; dividido ahora en dos partes, y acomodado a nuestra escena*, Madrid, Impr. de V. de Lalama 1848 (2 vols.).

<sup>81</sup> La fecha de esta canción y las siguientes fue deducida del fechado del primer arreglo de Esnaola del *Himno Nacional Argentino* realizado por Vega. Véase su *El Himno Nacional Argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 88.

<sup>82</sup> Fecha en C. Vega: “Juan Pedro Esnaola...”, p. 48, si de esta canción se trata.

<sup>83</sup> G. Gallardo: “Juan Pedro... La obra...”, p. 77.

que el compositor escribió entre 1833 y 1841 excepto una, *Elisa y Dalmiro*, cuya atribución creemos errónea<sup>84</sup>. Pero además se impone como totalidad con sentido propio. Tiene carátula e índice, que obran de efectivo pòrtico a su contenido. La primera anuncia, con precisión pero sin pompa, que el volumen es la “Colección de / Canciones / con acompañamiento / de / Piano: Forte / Por Juan P. Esnaola” y que fue escrita en “Buenos Ayres”. Es este carácter comprensivo, de totalidad, lo que permite pensarlo como una suerte de autodefinición musical del compositor en lo que respecta al género de la canción.

De ahí que sea altamente posible que hayan llegado hasta nosotros todas las canciones de Echeverría y Esnaola; al menos, no hay referencias a que alguna vez hubiera habido otras. Todas aquéllas cuyos textos fueron publicados en el *Cancionero argentino* o en los distintos periódicos de Buenos Aires o Montevideo, todas las que fueron recordadas por críticos o memorialistas con indicación de que la música fue compuesta por Esnaola, figuran en su *Colección de canciones*.

Las canciones de Echeverría y Esnaola ponen de manifiesto cuán importante fue el poeta en la vida del músico —y las reacciones del primero dejan constancia de lo contrario, de la profundidad de la huella que el músico dejó en el poeta, como veremos—. La significación de Echeverría en Esnaola se deduce de que el primero haya sido el poeta más musicalizado por el segundo. Las diez canciones de ambos representan más de un sexto (17 %) del total de la producción conocida del compositor, y algo menos de un cuarto de sus canciones previas al año de crisis, 1840. Es más: Esnaola repitió poetas sólo en otros dos casos: Luis Méndez, del cual hay tres canciones en la colección; y Vicente López, de quien probadamente utilizó Esnaola dos textos<sup>85</sup>. El compositor sólo escribió música para una canción de cada uno del resto de los escritores que le conocemos, Arriaza, Metastasio, Juan Cruz y Rufino Varela, Enrique Moreno, Bretón de los Herreros, Vicente Peralta, Pablo Delgado, Francisco Acuña de Figueroa... Finalmente, la sustancia de las piezas confirma lo que los números expresan más fríamente: veremos cómo una canción de Echeverría marca la madurez del compositor en el género, y cómo los textos del poeta en general dieron lugar a sus canciones más largas y complejas: antes de 1840, Esnaola reservó sus esfuerzos más granados en el género para la poesía de su amigo y colaborador.

---

<sup>84</sup> Por una parte, sorprende que no tengamos ninguna otra referencia a esta canción que la del *Cancionero Argentino*. Por otra, su título se parece al de la canción n° 22, y esto puede haber generado confusión. Finalmente, el *Cancionero* dista mucho de ser impecable con sus títulos y atribuciones: v. las canciones 3, 6, 14, 23, 30, 33 y 39.

<sup>85</sup> No hay pruebas de que una tercera canción, atribuida a V. L. y Esnaola por el *Cancionero Argentino*, efectivamente haya pertenecido al compositor.

Tabla 3 - Canciones de Echevarría y Esnaola

TÍTULO	FECHA
7- El desamor	1835.3.28
8- Mi destino	1835.6.16
9- Ven dulce amiga	1835.6.29
11- La ausencia	1835.10.6
13- La diamela	1835.10.26
14- El desvío	1835.11.27
17- El ángel	[c. 1836]
19- La aroma	[c. 1836]
21- El desconsuelo	[c. 1836]
35- A unos ojos	1838.7.18

La Tabla 3 lista las canciones de Esnaola y Echeverría en orden cronológico. Nueve de las diez fueron compuestas en un intervalo de menos de dos años: parecen constituir el núcleo inicial de la colección anunciada en el *Proyecto y prospecto*. Entre ellas, no es posible identificar con precisión cuáles fueron las que según Echeverría fueron escritas por encargo, o sea las que le dieron impulso. Las primeras seis canciones de la tabla se dividen en tres grupos, según el orden de creación: *El desamor* queda aislada, en marzo de 1835, mientras que *Mi destino* y *Ven, dulce amiga, ven* fueron terminadas en junio, a menos de dos semanas una de otra, y *La ausencia*, *La diamela* y *El desvío* forman un tercer conjunto, concluido en octubre y noviembre. Dada lo impreciso de la redacción del escritor, no sabemos si las canciones de encargo eran las tres primeras o todas seis –su uso del plural (“algunas canciones...”) permite descartar la posibilidad de que se refiera solamente a la primera canción–.

El trío de piezas que restan para completar las nueve (*El ángel*, *La aroma*, *El desconsuelo*) forman parte de un conjunto mayor, de seis canciones de diferentes autores, todas las cuales carecen de fecha en la *Colección* manuscrita de Esnaola (cfr. Tabla 2). Gallardo notó el orden cronológico de las canciones del libro, y se sirvió de él mecánicamente, para agregar fecha aproximada a las piezas de su catálogo que no la tenían<sup>86</sup>. Como las composiciones que nos ocupan están ubicadas inmediatamente después de *Como el sencillo Utugámiz* (nº 16), fechada el 1.12.1836, y antes de *Lubina* (nº 23), terminada el 9.3.1837, el autor las asignó al período intermedio, entre diciembre de 1836 y febrero de 1837. Disentimos con él: a la luz de los otros datos brindados por la *Colección*, parece más probable que las cancio-

<sup>86</sup> G. Gallardo: “Juan Pedro... La obra...”, p. 77.

nes fueran escritas *antes* y no después del 1.12.1836. En los casos en que el manuscrito presenta obras con fechas cercanas en el tiempo, en general están separadas por alrededor de dos semanas, tiempo que aproximadamente demoraba Esnaola en completar cada una. Luego si hubiera compuesto las seis canciones entre diciembre de 1836 y febrero de 1837, habría sacrificado prácticamente todo su verano en aras de la creación artística, a *la Mahler*, cosa que Esnaola no hizo en ningún año de los cuales tenemos datos precisos. Por otra parte, nótese que diez canciones fechadas, y una más que puede fecharse, corresponden a 1835, siete a 1837, y solamente una a 1836. Si damos por sentado un volumen de producción medianamente regular dentro del género —enseguida trataremos el punto en detalle—, entonces tiene sentido suponer que Esnaola escribió la media docena de piezas que nos ocupa en el curso de 1836. De acuerdo con su costumbre, el compositor las habría completado por pares o tríos, más o menos a quince días de distancia una de otra, entre enero, o tal vez marzo, y noviembre de 1836. Cuando transcribió las canciones en su libro-archivo, Esnaola, al no tener registro de su fecha, simplemente las agrupó en el sitio correspondiente al último mes del año. La falta de fecha se debe indudablemente a que fueron concebidas en circunstancias que escapaban a lo ordinario: tal vez por el luto que siguió a la muerte de la madre del compositor, en enero de 1836<sup>87</sup>, o quizás debido a la realización del proyecto con Echeverría.

La última de las “canciones de Echeverría”, *A unos ojos*, está demasiado separada del resto como para haber formado parte del mismo conjunto. Esto confirma las palabras de Juan María Gutiérrez, quien en una nota a la edición del *Proyecto y prospecto* afirmó que “el proyecto concebido por el poeta y el artista abortó como todo pensamiento bello y generoso allá por los años de 1836”: la colaboración de Esnaola con Echeverría se interrumpió de golpe. No hay evidencia, sin embargo, de que músico y poeta se hubieran distanciado. Por el contrario, la idea de trabajar juntos, y finalmente dar a luz las proyectadas *Melodías argentinas*, parece haber sido considerada factible de nuevo en 1838 y retomada: *A unos ojos* podría constituir un desarrollo ulterior del proyecto, buscando confirmarlo y completarlo para que finalmente alcanzara a ser publicado.

El detonante puede haber sido la publicación del *Cancionero argentino* de Wilde, cuyos cuatro cuadernos fueron editados muy rápido, entre marzo de 1837 y mayo de 1838<sup>88</sup>. A primera vista, no parece haber tanta diferencia de concepto entre el proyecto de *Melodías argentinas* de Echeverría

<sup>87</sup> C. Vega: “Juan Pedro Esnaola...”, p. 36.

<sup>88</sup> J. M. Massini: “El cancionero...”, pp. 96-98; F. Weinberg: “Esteban Echeverría: Canciones y cancioneros”, pp. 13 y 17.

y el *Cancionero argentino* de Wilde –las dos obras eran colecciones de canciones sentimentales, las dos se definían como “nacionales”–, y más de un estudioso cayó en la trampa de suponerlos idénticos, o, al menos, parecidos<sup>89</sup>. Pero hasta el más somero de los exámenes del contenido del *Cancionero* rompe el espejismo: como Wilde mismo se encargó de afirmar en sus memorias, la publicación pretendía simplemente reunir los textos del repertorio porteño de salón<sup>90</sup>, obrando a la vez como medio de divulgación y archivo, sin un control de calidad estricto. En consonancia, los críticos, tanto antiguos como modernos, no vacilaron en apuntar sus dardos hacia la abigarrada publicación de Wilde. Menos de una semana después de aparecido el primer volumen, un tal Zoilo –Alberdi, según parece– atacó su contenido pretendidamente nacional, rescatando únicamente las obras de Echeverría<sup>91</sup>. Hace casi medio siglo, Mazzini Ezcurra lo calificaba como *precario*, “debido al mal gusto general de las composiciones” (p. 99), y sólo fue capaz de condescendencia ante lo que considera una “batalla perdida” para la literatura argentina del pasado. Finalmente, Weinberg lo consideró como una “heterogénea mezcla”, “extraña Babel” con “algunas pocas canciones meritorias” (pp. 13–14).

Echeverría había jugado un papel importante en la introducción del romanticismo en el Plata, que realizó –ya lo dijimos– bajo la égida de sus elevadas miras sobre arte y poesía. Quiso ocupar el espacio cultural que se creó por medio de la colección de canciones compilada con la colaboración de Esnaola, considerada vehículo serio de contenidos, si no doctrinarios, por lo menos culturales, del más alto nivel estético posible –también lo hemos visto–. La publicación de Wilde le demostró que el movimiento había tomado vida propia, en dirección de la cultura *salonnard* a la que hicimos referencia, que el poeta consideraba trivial e indigna; resulta lógico que se molestara u ofendiera, y respondiera por escrito. Sólo pudo hacerlo a mediados de 1838; antes había estado ocupado con otros proyectos. 1837 fue el año de las *Rimas*, que incluían *La cautiva*, y del Salón Literario de Sastre, en el cual leyó dos conferencias rebosantes de contenido doctrinal; esto le significó asumir el liderazgo poético e intelectual de la ciudad, cosa que hizo sin reticencias. Liquidado el Salón en enero por indicación del gobernador, debe haber tenido un respiro para volver sobre las

---

<sup>89</sup> Así Gallardo y Gesualdo; véase la oportuna aclaración de Suárez Urtubey (“Esteban Echeverría...”, pp. 87–88). La identificación de ambos se lee todavía en F. Wasserman (“La Generación de 1837...”, p. 25), aunque el autor no es claro al respecto.

<sup>90</sup> “Tan grande era el número de canciones, que se notó la conveniencia y utilidad de hacer una recopilación de ella. En efecto, el que esto escribe editó y publicó entonces en 1837 el [...] *Cancionero argentino*”. Wilde, *Buenos Aires*, p. 200.

<sup>91</sup> “Juan Pedro Esnaola. –2. La obra...”, p. 14.



canciones. Su réplica a Wilde fue realizada a través del periódico quincenal *El iniciador* de Montevideo; consistió en dos nuevas canciones, publicadas el primero de julio,<sup>92</sup> seguidas, en el número siguiente, por el artículo *Canciones*, que ya hemos analizado en profundidad. *A unos ojos* es una de ese par de poesías; la música está fechada (en Buenos Aires) tres días después del artículo (en Montevideo), el 18 de julio. Tras año y medio de silencio total, Echeverría volvió a ocuparse de la canción y Esnaola nuevamente creó música para un texto de su poeta preferido; que todo esto ocurriera en el curso de menos de un mes no parece una coincidencia. Puede que las deficiencias que Echeverría y su círculo percibían en el *Cancionero Argentino* le hubieran dado nuevos bríos para retomar el proyecto de 1836; y que Esnaola, tan interesado como el poeta en llevarlo adelante, haya accedido a secundarlo.

Por otra parte, la presencia del *Cancionero Argentino* en el artículo *Canciones* es meramente marginal; aparece en una nota al pie, incorporada al fin del penúltimo párrafo<sup>93</sup>. El cuerpo del texto se limita a exponer lo que las verdaderas canciones del verdadero poeta debían ser. ¿Prefirió Echeverría evitar conflictos directos y soslayar la crítica, afirmando su doctrina, o es que el artículo ya había tomado forma definitiva antes, y el autor no pudo o no quiso revisarlo extensivamente para incorporar observaciones sobre la publicación de Wilde? A menudo ocurrió que el poeta trabajara sin tener la certeza de ser publicado. Varios de sus textos durmieron en un arcón durante años hasta que pudieron ser dados a luz; tal vez *Canciones* fue uno de ellos. Quizás fuera bosquejado hacia 1836, como prefacio a las *Melodías argentinas*: no lo sabemos.

Sí sabemos en cambio que aquí nos hallamos ante un conjunto de textos interdependientes: *Canciones* explica en teoría lo que el *Proyecto y prospecto* anuncia, y las piezas de Esnaola realizan. Todas las diez “canciones de Echeverría” están relacionadas, de un modo u otro, con el proyecto de las *Melodías argentinas*, algunas como inspiración, otras como realización, y una como confirmación o desarrollo ulterior; es más, ellas son las *Melodías argentinas* que fueron completadas. En función de que prosa, poesía y música surgen del mismo impulso es que podemos emplear las ideas de los textos doctrinales para leer las canciones de Esnaola. Echeverría es la voz explícita que sólo está contenida implícitamente en la música de las canciones.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>93</sup> “[L]os lectores discretos, haciendo aplicación de nuestra doctrina, conocerán fácilmente que de las [canciones] contenidas en los cuatro números del *Cancionero*, contadas son las que merecen el nombre de tales”. La nota no fue reproducida por Gutiérrez en las *Obras* del poeta; a Weinberg cabe el mérito de haber llamado la atención sobre su existencia —véase “Esteban Echeverría, canciones...”, p. 20—.

Como el poeta habló mucho y en tono muy afirmativo de sus ideas, y como además los músicos estamos acostumbrados a la primacía de la letra, dando por sentado que primero es la poesía y sólo en segundo término las notas que la acompañan, nos parece natural suponer que el escritor influyó sobre el músico cuando éste todavía buscaba definir su estilo. Algo de ello hubo; ya lo veremos. Pero el respeto que Echeverría siempre tuvo por la estatura artística de Esnaola indica que las influencias también viajaron en el otro sentido, del músico al poeta. El mismo *Proyecto y prospecto* parece declararlo así: las melodías de Esnaola interpretaron los poemas con “singular maestría”, y esto cambió la opinión del escritor sobre la posibilidad de llevar a cabo sus ideas. Puede que el cambio fuera más profundo, que el tipo de composición analítica, fragmentaria, de Esnaola haya enseñado a Echeverría un modo nuevo de entender su propia poesía; acaso las prescripciones sobre la canción del segundo recojan la experiencia de la música de su amigo. La canción requiere “pensamientos incisivos que penetren hasta el alma” y “hagan fantasear el ánimo al uníson del canto”, dice. ¿Es muy aventurado oír en este uso del plural un eco de la puntillosa escritura de Esnaola? ¿No es plausible pensar que convicciones básicas de uno y de otro, sobre poesía, música y canción, se definieron al calor del trabajo compartido, y que ambos continuaron desarrollándolas por separado una vez concluida su colaboración?

La historia subsiguiente es conocida. El 22 de junio de 1838, el grupo más allegado a Echeverría pasó a actuar en clandestinidad, a través de la *Asociación de Mayo*. Ignoramos si Esnaola discutió con Echeverría a propósito del giro hacia el activismo que tomó la vida del último; nos consta que no lo siguió, por no interesarle hacer política de ninguna clase. La serie de *Melodías argentinas* se interrumpió de manera definitiva. A principios de 1838, la composición de las nuevas canciones y la revisión o redacción del artículo teórico pudieron coexistir en la vida de Echeverría con la génesis de lo que, andando el tiempo, sería conocido como el *Dogma socialista*. Después, se dedicó únicamente a proyectos de largo aliento, no sin cierto desengaño por los poderes de la canción sentimental. A pesar de que eligió permanecer en Buenos Aires para trabajar contra Rosas desde adentro, finalmente lo acorralaron y debió emigrar a Montevideo, donde, tras once años de exilio, falleció. No hubo rencor en su recuerdo de Esnaola; no debe haber habido desavenencias fuertes entre los dos. Esnaola fue el único compositor que Echeverría no sólo mencionó por nombre, sino también celebró públicamente, en particular en las líneas de *El ángel caído* (c. 1846), ya mencionadas, citadas con tanta frecuencia que nos eximimos de reproducirlas aquí.

## Las Melodías argentinas de Echeverría y Esnaola

Recordemos: Wilde calificó a la canción porteña de los años 1830 como un híbrido hispano-italiano. Corresponde ahora examinar el estilo musical corriente en los salones porteños, para oponerle el que era personal de Esnaola. Utilizaremos ejemplos seleccionados en función de su carácter representativo, entre los pocos que han sobrevivido y están disponibles: canciones de Roque Rivero, por una parte, y de Echeverría y Esnaola, por otra. *Yo te amo*, de Rivero (Ej. 1), lleva letra de José Bonilla y fue publicada en la colección *¡No me olvides!* (Montevideo, 1841), la cual ha sido calificada como “verdadera clave de la pieza lírica del salón romántico”<sup>94</sup>. *El desamor* (Ej. 2), primera de las *Melodías argentinas* con letra de Echeverría, marca el comienzo definitivo de la madurez del autor en el género. Sostendremos en esta sección las canciones de Rivero o Esnaola gozan de un estilo propio: revelan varias influencias, pero no pueden confundirse con ninguna de ellas, especialmente en función del tipo de relación texto-música que adoptan –y de ahí el problema de Wilde para caracterizarlas–.

Los dos ejemplos son canciones, los dos pertenecen al repertorio del mismo grupo social. Que *Yo te amo* fuera publicada en Montevideo no es óbice para esta identificación: sabemos ya que ambas forman parte de la misma tradición o corriente musical. Además, muchos de quienes corearon *El desamor* en Buenos Aires en 1835, el poeta incluido, se habían establecido en la otra banda del Plata en 1841. De hecho, el mismo título de la colección podría aludir a las amigas y novias forzosamente abandonadas por quienes, como Echeverría o Rivero, se vieron forzados a emigrar.

Hasta una somera ojeada al ejemplo 1 alcanza para explicarse los problemas de Wilde para describir las canciones de esta promoción: no se parecen mucho a nada conocido. Sorprende que el autor las describiera como parcialmente españolas. De los dos tipos de canción de la época fernandina identificados por Celsa Alonso, uno, el *populista*, parece no tener relación con las melodías rioplatenses; mientras que el otro sí tiene que ver, pero en función del común carácter italiano –el enorme prestigio de la ópera, tanto en Buenos Aires como en el resto de América Latina, sugiere que la transferencia estilística se realizó directamente, antes que por vía de la antigua metrópolis–. Los rasgos que parecen típicos de la producción española de 1810-1830, de Rodríguez de Ledesma, Rücker, Sobejano, aun en su vertiente *italianista*, no aparecen en la canción rioplatense: predominio absoluto del metro ternario; preferencia por un ritmo regular y marcado, a modo de danza; carácter a menudo ingenioso, con recurso a esa

<sup>94</sup> L. Ayestarán: “La música en el Uruguay”, p. 524.

1 Moderato

Hay un es - ta - - - - do cruel en que hier - - -

ve u - na pa - sión y se a - gi - ta el co - ra -

zón, y só - lo res - pi - ra hiel, y se a - gi - ta el co - ra -

zón, y só - lo res - pi - - - ra, res - pi - - - ra y só - lo res - pi - ra

Ejemplo 1. Rrivero: *Yo te amo*

22

hiel, en que u - na a - mar-gu-ra in - ten - - sa el al - ma em-pon-zo-ña y

26

hie - re, ni se a-cier - ta qué se quie - re, ni se sa - be qué se pien-sa; en que u-

31

na a - mar-gu-ra in - ten - sa el al - ma em - pon-zo-ña y hie - re, ni se a-

35

cier - ta qué se quie - re, ni se sa - be qué se pien-sa.

Ejemplo 1(cont.)

picardía tan particular que se remonta a las coplas del siglo XVII; y empleo frecuente, junto a las disminuciones de la melodía y a cadenzas más o menos desarrolladas, de adornos generalmente asociados con la escritura española para voces —prácticamente no existe canción española sin *grupetti*, mordentes o *acciacature*—<sup>95</sup>.

No dejemos que el *italianismo* al que nos referimos nos confunda. *Yo te amo* —así como tantas otras de la misma especie— es canción y no aria, y canción de salón, con el tono suave y lánguido de las romanzas francesas. Pero el ritmo es más regular y afirmativo, y la melodía más desembozadamente expresiva, *alla maniera italiana*. *Romances* como las de Panseron o Monpou pueden presentar saltos de cuarta, quinta o sexta, tal como la canción de Rivero (o la de Esnaola, como veremos). Se distinguen de ella en la parsimonia de su empleo: las melodías se mueven en general por grado conjunto, con curvas más suaves que, con su tersura, enmascaran el efecto perturbador de ocasionales cromatismos o disonancias. La romanza evita los ritmos pulsantes y regulares; cuando repite patrones rítmicos —hecho nada infrecuente—, la repetición abraza varios compases, a veces frases enteras, de manera de no crear un carácter maquinal o automático.

Lo más característico de canciones como *Yo te amo* tal vez sea la peculiar relación que establecen entre el texto y la música, que resulta por lo menos llamativa. No por la falta de coincidencia entre sílabas y notas, que parece más o menos normal en el género —mucho de ella sería corregido en el acto mismo de la ejecución— sino más bien por la correlación entre versos y frases. Como en tantas otras canciones del tiempo, el poema consiste en octavillas —en este caso de octosílabos—. Los ocho versos se dividen en dos cuartetos, las cuales dan lugar a dos secciones musicales, siguiendo convenciones de época —aquí, las cuartetos son redondillas, con rimas distintas—. Cada redondilla se escucha claramente una vez, y a continuación se repite, parcialmente la primera, por completo la segunda. En los dos casos, la música que acompaña las repeticiones ha sido calcada sobre el sentido de sus palabras. Al principio de cada sección, pues, prevalece la lógica de la frase musical; sólo en segunda instancia parece posible manipularla en función de la expresividad poética.

En la primera sección (cc. 1-22), la sensación de movimiento se intensifica —marcha como en *stretto*—: comienza con frases de cuatro compases, una por cada uno de los tres primeros versos (cc. 1-4, 5-8, 7-12, respectivamente). Ya la cuarta frase ha sido reducida a sólo tres compases, de manera coincidente con la modulación al tercer grado y la palabra “hiel” (cc. 13-

---

<sup>95</sup> C. Alonso: *La canción lírica...*, p. 138 y ss. Nuestro análisis ha sido realizado en base a un examen directo de las fuentes que allí se invocan.

15); sigue a continuación una frase más de tres compases (c. 16-18), y un último par de ellas de dos compases de duración (cc. 19-22). La urgencia por llegar a la cadencia representa en música el “agitarse del corazón” de la letra; y se intensifica todavía más por la progresiva aceleración de los valores rítmicos, de blancas y negras a grupos de negra con puntillo y tres corcheas (c. 5, 6, 14, etc.) o corchea-semicorcheas (c. 18), y tiradas de seis corcheas (17, 21).

La segunda sección (cc. 23-38) compensa la falta de balance formal que conlleva el *stretto* de la primera con su fraseo absolutamente regular, y mantiene vivo el impulso hasta el final por medio de la figuración de negra, puntillo y corcheas. Como antes, la repetición de los versos cinco y seis (“en que una amargura intensa / el alma emponzoña y hiera”) es una expansión o digresión de sentido expresivo —la frase está en modo menor, y sus motivos tienen final femenino sobre la dominante, a modo de suspiro—. La última frase de cuatro compases simplemente repite el último par de versos con la música que las acompañaba originalmente, para atar la estructura de la pieza. La tendencia de la sección a utilizar el mismo ritmo, su simetría interna, su mayor correspondencia entre sílabas y notas, todo recuerda aquí a la ópera italiana, sin que la pieza abandone, sin embargo, la escritura típica de la canción sentimental.

Sería erróneo suponer que cuando Esnaola comenzó a componer canciones, éste era el tipo que halló en los salones rioplatenses: *Yo te amo* es música de la década de 1840, *después* y no antes de su contribución al género, y parece manifestar su influencia. El énfasis puesto en la representación musical de ideas sueltas del texto es una de sus marcas de fábrica; Rivero, más joven, puede haber sido su alumno o seguidor, sino físicamente, en espíritu —de lo cual parece haber otro indicio: las iniciales “R. R.” del copista de dos obras religiosas de Esnaola son las de Rivero—. Interesan, pero, otras claves que la pieza proporciona: el lenguaje italiano, el tono francés, las convenciones formales; interesan, además, su curiosa textura y su desconcertante acompañamiento, tan diferentes de los de Esnaola. La parte de piano parece apenas esbozada. A veces duplica la melodía, a veces se limita a tocar acordes; en el primer caso, la mano izquierda asume la tarea que en el segundo se encomienda a también a la derecha. Casi no hay contrapunto, abundan las disonancias en forma de apoyaturas —no siempre todo lo eufónicas que querríamos—, y no faltan un par de crudezas armónicas (c. 29 y 37, primer tiempo). Pero nuestro análisis reveló un compositor sensible a los detalles de la expresión, el ritmo y la forma: Rivero debe haber sido capaz de escribir un acompañamiento mejor —y otras canciones del compositor que llegaron hasta nosotros sin intervención de terceros no nos autorizan a culpar aquí al copista de la deturpación de un original supues-

tamente prístino—. No: el acompañamiento *tiene* que haber sido una guía, destinada a completarse en la práctica. Los intérpretes más avezados en el oficio completarían lo escrito por Rivero, agregando agógica y dinámica, variando el acompañamiento, supliendo voces donde hacen falta y tal vez hasta modificando la disposición de las partes y la sonoridad en puntos como los compases 29 y 37 —no se puede menos que recordar aquí de nuevo que los porteños y montevideanos generalmente tocaban de oído—. La pieza de Rivero, pues, está más cerca de la música tradicional que de la canción de cámara: de suyo se inscribe en la categoría de *mesomúsica* de Carlos Vega.

### *Esnaola*: El Desamor

La canción de Rivero no puede evaluarse como poco seria, ni siquiera como menos seria que la de Esnaola: es un exponente relativamente complejo, no carente de refinamientos, de su género, realizado con tanta atención y cuidado como correspondía. Tal vez lo peculiar de la seriedad de Esnaola resida en que las mejores de sus canciones no *exponían* un género que preexistía, sino que, al trascender las fronteras establecidas, *creaban* un género nuevo (o, por lo menos, una variante nueva del género antiguo), incluso en relación a canciones como la de Rivero. Su complejidad les permite trascender su destino originario de música de salón, para reubicarse en el mundo, inexistente en Buenos Aires hasta entonces, de la canción de cámara. La partitura deja muchos menos elementos librados a la voluntad del intérprete: contiene indicaciones relativamente frecuentes de fraseo, dinámica y carácter, y presenta el acompañamiento escrito con todo detalle. En todo caso, esta seriedad indica que la canción de Esnaola no es una fruslería de salón, ni hereda del Barroco la ubicación en los dominios de la música del género liviano (*genus levè*), sino por el contrario, la depositaria de mucha de la acción creadora más importante del compositor.

Esta seriedad de elaboración puede haberse debido a la influencia de Echeverría; aparece desarrollada por completo por primera vez en *El desamor*, la más temprana de las canciones de ambos artistas. Recordemos: era uno de los poemas de encargo cuya música impresionó tanto al poeta que lo convenció de que el proyecto de las *Melodías argentinas* era posible. Impresionó también a Juan Thompson, quien luego de haber inaugurado la crítica literaria del Plata propiamente dicha con ese trabajo sobre Echeverría donde se refiere a la cuestión de la literatura nacional<sup>96</sup>, contribuyó también al desarrollo de la crítica musical con un texto

---

<sup>96</sup> B. Sarlo: *Juan María Gutiérrez...*, pp. 55-69.



Andantino quasi larghetto

*espressivo* *mf*

*espressivo*

A - con-go-ja da mi al - ma dí - a ño - che de - li - ra,

9 *sfz*

el co-ra-zón sus - pi - ra por i - lu - so - rio bien. el co-ra-zón sus -

*sfz* *dolce*

14 *animato* *espressivo*

pi - ra el co - ra - zón sus - pi - ra por i - lu - so - rio bien. Mas las ho - ras

*legato*

Ejemplo 2. Echeverria-Esnaola: *El desamor*

18

fu - ga - ces pa - san en rau - do vue - lo sin que nin - gún con -

22

sue - lo, nin - gún con - sue - lo a mi con - go - ja den, sin que nin - gún con -

26

*cresc.* sue - lo, nin - gún con - sue - lo a mi con - go - ja den, a mi con - go - ja

30

den.

*dolce*

Ejemplo 2 (cont.)

sobre las canciones<sup>97</sup> que parece tanto destinado a saludar con regocijo la para entonces extraordinaria colaboración de dos artistas locales, hechos y derechos, como a preparar la aparición de la publicación de las *Melodías*.

Thompson eligió dos ejemplos de Echeverría y Esnaola para ilustrar y justificar sus ideas: *El desamor* y *La aroma*. Ambos, Echeverría y Thompson, enfatizarán sobre todo el aspecto expresivo, la capacidad del compositor de proponer una lectura de la poesía por medio de sonidos. La “singular maestría” con la cual Esnaola *interpretó* el sentido de los poemas de Echeverría, o por lo menos así lo escribió el poeta en el *Proyecto y prospecto*. Debía pensarlo realmente: volvió sobre la idea durante su exilio montevideano, en la sexta parte de *El ángel caído*. Finalmente, Thompson se hace eco hasta de la formulación de Echeverría: “Ya se completó su obra. [Echeverría] ha encontrado quien sepa llenar íntegramente su pensamiento, con tanta mayor ventura cuanto que su intérprete es artista como él [...] ¡Con cuánta maestría nos transmite el señor Esnaola los acentos, la inspiración del poeta!”

Precisamente en el modo en que Esnaola traduce en música la letra es donde podemos apreciar la influencia de Echeverría y de ese Romanticismo que “no reconoce forma ninguna absoluta”, en tanto constituyan expresión auténtica del artista, y que “a nadie imita sino cuando el natural desarrollo de sus creaciones lo requiere”. Aquí, la música interpreta e *imita* —en sentido figurado— la letra, no en el sentido de un traslado mecánico de contenidos de una a otra, sino en el de su libre expresión, “cuya entonación varía según la mayor o menor intensidad de los afectos”. Todavía hoy podemos entender perfectamente a Echeverría y Thompson, y percibir las melodías de Esnaola como evocación poética, comentario afectivo y amplificación emocional de sus poesías, en varios niveles y registros expresivos, y en formas originales, que no se inclinan sino ante las propias necesidades e implicancias.

Esnaola realiza el *dictum* romántico que impone una *forma* particular no a través del *color local* sino por medio del mosaico, siempre distinto, de emociones de los textos poéticos. Los otros dos sistemas de valores que hemos hallado antes en Echeverría intervienen también aquí. La originalidad de Esnaola no es sólo personalidad: la marca indeleble que el proyecto con Echeverría dejó sobre su obra permite leerla también como aspiración y contribución al desarrollo de una música nacional, en consonancia con la consideración del nacionalismo del 37 —deseo y proyecto—. Tal como en

---

<sup>97</sup> “La poesía y la música entre nosotros”, *El recopilador* 16 (20-VIII-1836), pp. 125-128; y 17 (27-VIII-1836), p. 129. Véase R. Piccirilli: *Juan Thompson*..., pp. 86-87; G. Gallardo: “Juan Pedro... La obra...”, pp. 100-102; F. Weinberg: “Juan Pedro Esnaola. -2. La obra...”, pp. 6-7; P. Suárez Urtubey: “Esteban Echeverría, precursor...”, pp. 85-86.

Echeverría, la música remite a las categorías de sociabilidad y civilidad: a pesar de su desarrollado individualismo, se desarrolla dentro del contexto social preciso del salón, en el seno de una institución, a la que transforma—eleva, habrían escrito entonces— por su propia complejidad y refinamiento. Particularismo, individualidad, nacionalismo se convierten en valor no sólo estéticos, sino también éticos, en tanto regulan la conducta del compositor y le indican el camino a seguir.

Siglos de música vocal elaborada a partir de los afectos del texto nos impiden a veces apreciar cuán distintos son entre sí estos principios —expresar la poesía y crear una forma adecuada—; el extenso arsenal de construcciones culturales que median entre uno y otro a veces supera la tensión que crea, enviándola a segundo plano, pero no la hace desaparecer. Tensión que resulta perceptible en estilos experimentales como el de Esnaola; no por no contar el compositor con los medios para resolverla, sino porque se transforma en un principio activo que le lleva a crear y probar nuevas soluciones. El énfasis en el elemento experimental, la gran variedad que el compositor fue capaz de crear, nos dice, no sólo que Esnaola supo percibir y sopesar el problema, sino también que se transformó en uno de los rasgos que caracterizan su estilo.

*El desamor* (Ej. 2), ejemplo típico de la madurez del compositor en muchos sentidos, utiliza, como Rivero, un texto de octavillas, ahora de heptasílabos. Sus rimas (asonantes) siguen el esquema utilizado con mayor frecuencia en el género: en cada cuarteta el primer verso es libre, los dos siguientes riman entre sí, mientras el cuarto, agudo, lo hace con su correspondiente de la otra cuarteta (x a a b' x c c b'); Esnaola sigue la convención de escribir dos secciones, una para cada cuarteta. En cuanto a las influencias estilísticas generales, Esnaola se muestra altamente selectivo. Del repertorio de salón, sólo muy ocasionalmente remitirá a la promoción criolla más antigua, del *triste* y del *cielito*, y en sus canciones por lo general no evocará la música española: de crear una nación independiente se trata, y en esto el compositor trabaja música paralela y concurrentemente con los desarrollos en el campo del lenguaje de Gutiérrez, Alberdi y Echeverría. En este sentido, puede parecer contradictorio que, tal como Rivero, Esnaola haga honor a la observación de Wilde sobre la influencia de la ópera italiana en las canciones de su “tercera etapa”. Su *italianismo*, sin embargo, se transforma en dramatismo: interpretar los contenidos del texto le lleva a crear música rica en contenidos y contrastes, llena de gestos dramáticos —véanse los *crescendi* de los compases 9-10, 13, 14, y, sobre todo, 26-27—. El todo remite al estilo de mayor prestigio en la sociedad de Buenos Aires, el que según Wilde cultivaban las clases altas. No es cuestión de estar a la moda, sino de cumplir con el imperativo ético de la música individual/nacional: la patria merece lo mejor.

El compositor conocía a la perfección la semántica, tanto del clasicismo vienés como de la música de Rossini<sup>98</sup>, y, como sus colegas románticos de allende el océano, la utilizó como fuente para definir su propio repertorio de recursos expresivos. En *El desamor*, el carácter de lamento del poema motiva la tonalidad de sol menor, que la tradición europea del Barroco y Clasicismo quiere suavemente trágico —en lo que se diferencia de otro tono más profundamente trágico, do menor, de tintes emocionales mucho más cargados—. Influye asimismo sobre la forma de la curva melódica; habitualmente arranca Esnaola con una melodía en audaz arpeggio ascendente, más o menos decorado, pero aquí la congoja del texto contiene sus ímpetus y le lleva a escribir una melodía suavemente quejumbrosa, por grado conjunto, con pocos saltos. La sobriedad, sin embargo, le dura lo que la primera cuarteta. En la segunda sección (c. 17 y ss.) la melodía se deshace en una filigrana de adornos, rematados por el más dramático de los gestos de la pieza, el salto de sexta mayor del compás 21 al que sigue la cascada de notas descendentes que paran en la interrupción —uno hubiera esperado allí un calderón— del compás 23. Tanto la melodía hecha de fiorituras de los compases 17 a 23 como el impulso rítmico del pasaje —en particular el de sus compases finales— recuerdan poderosamente a Rossini.

Expresión y drama hallan realización no sólo en grande, en los niveles de la canción completa y sus secciones, sino también en pequeño. Las líneas melódicas de Esnaola están hechas de emociones poéticas localizadas a nivel de verso, o, a veces, de palabra; para ello emplea una técnica motivica dúctil que, en sus frecuentes cambios y la irregularidad de su fraseo, recuerda a la de Mozart. La canción se convierte así en miniatura o mosaico, rico en matices expresivos. *El desamor* es un ejemplo particularmente desarrollado en este sentido. La “congoja” del principio corresponde a la figura de dolor, 5-6b-5, del c. 6; el “delirio” del verso siguiente, al cromatismo y choque si bemol-si natural (cc. 7-8); el intenso “suspiro” del corazón, al gesto dramático ascendente con final agudo de los dos compases siguientes; la “ilusión del bien” conduce la melodía al registro medio y la armonía al relativo mayor (cc. 9-10). Tan ilusorio resulta, que no dura ni cinco compases antes de volver la melodía al modo menor y al agudo, en una serie de apoyaturas suspirantes que llevan a la cadencia del compás 16. Como Rivero, Esnaola repite texto —otro rasgo donde se manifiesta la influencia del aria italiana—; pero no ya para permitir que la melodía lo exprese, puesto que lo viene haciendo desde el principio, sino más bien para añadirle matices expresivos —en este caso, añade vehemencia al “sus-

---

<sup>98</sup> La producción religiosa temprana de Esnaola manifiesta su conocimiento del estilo clásico, mientras el motete *Agnus innocens* prueba cuán inmerso en Rossini estaba hacia 1830.

piro del corazón” y muestra lo “ilusorio” del bien que aporta—. No creemos preciso detallar la construcción melódica del resto de la canción; baste con decir que allí se hallará la misma abundancia de pequeños caracteres. Sólo notaremos que el paso fugaz de las horas y su raudo vuelo justifican la explosión de coloratura del principio de la segunda sección, y que el retorno del motivo de los compases 13-14 al final de la canción establece relaciones conceptuales y emotivas entre las líneas poéticas que se cantan con él: la música indica que el suspiro del corazón quita consuelo a la congoja de la “persona poética” o personaje creado en la canción.

La escritura pianística de las canciones de Esnaola no tiene nada de rudimentario o incompleto, como en el caso de Rivero. Para poder efectuar los cambios expresivos y dramáticos que requería su enfoque analítico del texto, Esnaola precisaba texturas tan flexibles como el contenido motivico de la melodía, que cambiaran de acuerdo con la emoción del momento. Paradójicamente para un estilo homofónico, es el contrapunto el que permite al compositor realizar estos cambios y flexibilizar la trama sonora. Al permitir imaginar la textura como un tejido de voces —a veces implícito, vale decir, no realizado por las notas que efectivamente suenan—, el contrapunto trae consigo en primer término la personalidad melódica del bajo, reminiscencia más que ocasional del bajo continuo que Esnaola sin duda estudió durante su etapa de formación (bajo que por momentos asume un papel tan expresivo como la voz a la que acompaña: acapara lo principal de los cromatismos del delirio de los compases 7-8, y subraya incisivamente con otro cromatismo el dolor del “suspiro” de la voz en la primera culminación expresiva de la pieza [c. 10]). Concebir la canción en términos de trama de voces permite asimismo pasar de un acompañamiento acórdico a otro que duplique o contrapuntee la melodía; y vuelve maleable el uso del acorde como tal. Sus notas a veces se escuchan juntas y en ritmo para armonizar homofónicamente la melodía en las cadencias de la segunda sección (cc. 24-25, 28-29, 29-30, todas en la tónica), o para mantener viva la pulsación de semicorchea característica de la pieza, por simple repetición (c. 10), en contratiempo (cc. 5-9, 13, 15, 25-26); o bien alternando dos de ellas contra una (cc. 11-12, 14) o contra dos, a modo de “colchón sonoro” en sextas, una de las sonoridades típicas del compositor (cc. 17-20). Como alternativa, la mano derecha marcha simultáneamente con la melodía, a la que duplica, con una combinación de terceras paralelas y movimiento contrario (cc. 14, 21-23); o, más ocasionalmente, sutura puntos de inflexión, por medio de la anacrusa del preludio instrumental (c. 8; en el bajo, c. 20, permaneciendo luego como constante del acompañamiento durante los compases siguientes), o con un eco de la parte vocal (c. 12).

Es comprensible que, ante tal multitud y variedad expresiva, Esnaola se haya sentido ansioso por la estructura de su composición. Se parece también a Rivero en haber adoptado elementos de la ópera italiana de manera selectiva: escribió canciones, y no arias, cuya menor extensión y formato generalmente estrófico requieren de música más concisa y compacta. Una lógica tonal simple, una trama motivica relativamente cerrada, un desarrollado sentido de la sintaxis formal y la existencia de un punto culminante único son algunos de los recursos que equilibran la proliferación de gestos expresivos y figuras. En el campo de la tonalidad, la lógica no se limita a la superficie del discurso: nótese que la principal modulación de la pieza —a la región del sexto grado, cc. 17-24— se justifica en términos de una bordadura armónica de la dominante, asignando al sexto grado la función de subdominante (acordes de VI-V, c. 24), gesto que ya hemos hallado en términos puramente melódicos, en el compás 6 (5-6b-5) y que aparece asimismo en el 10 (voz, 5-6b de tónica; bajo, 6b-5 del relativo mayor), 15 (voz), y en el preludio/postludio del piano (cc. 2 y 31). En cuanto a la trama motivica, añadiremos a lo ya dicho la figura motivica formada por un fragmento de escala ascendente de una cuarta o una quinta de amplitud, algunas de cuyas variantes fueron indicadas directamente sobre la melodía en el ejemplo 2: motivos aparentemente disímiles están en realidad fuertemente relacionados entre sí.

Introducimos aquí el término “sintaxis formal” para referirnos a la disposición de funciones formales que las composiciones de Occidente desarrollaron en particular durante el Clasicismo: comienzo, medio, final. La de Esnaola es generalmente clara, a pesar del reducido espacio temporal que ocupan sus canciones. Así, por ejemplo, el compositor utiliza frases simétricas y perfiladas para comenzar una canción, como en el ejemplo, y luego rompe la simetría para prolongar el aliento de la sección —aquí por medio del eco del piano en el c. 8 y el uso de motivos elididos en los compases siguientes— y llegar de manera aparentemente natural a la cadencia. Entre los recursos que utiliza con preferencia para prolongar las secciones intermedias figuran el penduleo regular entre acordes de tónica y dominante, a menudo sobre una nota pedal —su empleo aparece en los compases 11-12, como centro de frase— y el cambio súbito a otra región tonal, en un ritmo armónico más lento y relajado que lo que antecede y precede —lo cual organiza la segunda sección de *El desamor*, c. 17-23—. Esnaola clausura sus composiciones por medio “rimas musicales”, de ecos o repeticiones, literales o variadas, de motivos ya escuchados (véase cc. 13-14 con 24 y ss.) o de motivos más breves diseñados sobre una rápida alternancia de dominante y tónica (véase cc. 28-30). Por último, cada canción cuenta con una cumbre expresiva única, ubicada por lo general hacia el centro o en la segunda mitad de la pieza (aquí, en el c. 27).

### Las otras Melodías argentinas

Todas las “canciones de Echeverría”, sin excepción, merecen analizarse. Aquí, sin embargo, sólo podemos presentar algunas, a través de sus rasgos más llamativos. *Mi destino* (no ejemplificada) resulta de la única incursión del compositor por las tenebrosas comarcas de la tonalidad de do menor. No es para menos: el poema es uno de aquéllos de Echeverría que tienen un deje autobiográfico –nada feliz, como se sabe– .

Presencia de mis dolencias  
El corazón marchito  
A veces angustiado  
Me concentro en mí mismo

Y voz secreta escucho  
Decirme estremecido  
En juventud temprana  
Morir es mi destino.

La concisión e impacto de la expresión es el tópico central de la pieza, que apenas sí contiene repetición de palabras sueltas del texto por razones enfáticas. La “voz secreta” que murmura sobre una nota sola, el *tutti* como de orquesta en el relativo (¡juventud! Divino tesoro) que le sigue, el motivo final, tajante como el destino, y sobre todo el motivo del dolor (c. 20) coordinado con clínica precisión con la palabra “morir” –sola voz de la cuarteta que se repite–, una apoyatura que forma séptima disminuida, y el retorno a la tónica por cromatismo en una de las partes, forma un conjunto memorable.

La música de *Ven, dulce amiga, ven*<sup>99</sup>, poema que recuerda al *Cantar de los Cantares*, potencia el llamado del amante a su amada al usarlo como motivo de cierre, *in crescendo*, volverlo eco en el instrumento, y evocar en el preludio / postludio, en el registro expresivo francamente optimista que semejante convocatoria requiere para ser exitosa. En *La ausencia* (Ej. 3), lo extraordinario es el uso de la variación melódica: el motivo del comienzo retorna al final, despojado de adornos: “en un instante / todo he perdido”, dice la letra, y la melodía se ve reducida a su mínima expresión.

Ejemplo 3. Echeverría-Esnaola: *Ausencia*

<sup>99</sup> A. Williams: *Antología...*, pp. 92-97.



34 *f*

ni la que tris - te si el pe - cho es - ta - ba  
 Hoy in - hu - ma - na de már - mol e - res

38

mi al - ma a - gi - ta - ba dul - ce pe - nar  
 de mis pla - ce - res gra - ve el ri - gor

42 *f* *espressivo*

No, no e - res la mis - ma la que tris - te si el pe - cho es - ta - ba  
 Fe - - liz un dí - a hoy in - hu - ma - na de mar - mol e - res

46

mi al - ma a - gi - ta - ba dul - ce pe - nar  
 de mis pla - ce - res gra - ve el ri - gor.

Ejemplo 4. Echevarría-Esnaola: *El desvío* (Compases 34-48)

La seriedad con que Esnaola abordó el proyecto de las *Melodías argentinas* se confirma por la mayor longitud o elaboración de sus “canciones de Echeverría”. Tres de ellas —*El desvío*, *La aroma* y *A unos ojos*— se organizan según variantes del esquema formal ABA’C. Todas utilizan estrofas de ocho versos (pentasílabos la primera, octosílabos las otras dos), dispuestas con los habituales cuatro versos por sección. Cada una se canta por lo menos dos veces —una vez escuchado todo el texto, en la sección B, se vuelve a comenzar con el regreso al tema del principio—. Estas canciones se distinguen del resto por su sección C, la cual asume la modalidad de una expansión final; generalmente refiere a los motivos de la sección B, con la cual comparte la letra, pero como su valor sintáctico es distinto —ha sido diseñada con miras a cumplir una función formal diferente, sea de intensificación, contrapeso o liquidación—, también utiliza materiales substancialmente nuevos. La de *El desvío* (Ej. 4, ver página anterior) cumple el papel como de peroración final, intensificando la expresión general de la pieza de una manera explosiva con uso de algunas de las formaciones armónicas más complejas del estilo del compositor, el acorde de sobretónica (c. 34, 36, etc.) y la escala cromática descendente, armonizada con dominantes secundarias (cc. 38-39 y 47-48); huelga decir que corresponde al culmen expresivo de la canción.

En las otras dos canciones, ambas en modo mayor (*La aroma* está en do, *A unos ojos* en mi bemol), la segunda sección comienza en la región del tercer grado descendido (relativo mayor del paralelo menor de la tónica, en terminología de Riemann — Mi bemol y Sol bemol mayores, respectivamente). La sección C opera entonces como contrapeso y liquidación: en ambos casos se mantiene en tónica y se basa en los acordes sobre los grados primero y quinto, en alternancia regular. En *A unos ojos*, la compenetración entre la expresión del texto y la originalidad y desarrollo de la música llega a un punto de inusual equilibrio: la sección B, tras comenzar en el relativo del paralelo (para decir con sonidos la ternura y sobre todo la magia de los ojos que eran el desvelo del poeta), acaba por cadenciar en la dominante. La transición, vívida ilustración de la “admiración” de la letra, recurre a una modulación extraordinaria por su colorido (Ej. 5).

La necesidad de compensar tanta tensión lleva al compositor a escribir una de sus frases más sencillamente encantadoras —de nuevo la ternura y magia de los ojos, pero acentuando ahora el primer término—, y a prolongarlas por recursos que, otra vez, recuerdan a Mozart. La canción fue la última que Echeverría y Esnaola escribieron juntos; el grado de madurez que manifiesta indica que este final llegó por la fuerza de las circunstancias, y no por decisión de los autores.

25

que enpos de sí cau-ti-va lle-va la ad-mi-ra-ción lle-va, lle-va la ad-mi-ra-ción. Hay u-nos o-jos ne-gros

29

lle-va la ad-mi-ra-ción. Hay u-nos o-jos ne-gros

dolce

cresc.

Ejemplo 5. Echeverría-Esnaola: *A unos ojos*

### *Las canciones tempranas*

El impacto del trabajo con Echeverría sobre la producción de Esnaola puede confirmarse también por el análisis de las canciones previas a *El desamor*. Son solamente cuatro, todas –aparentemente– de 1833: *Huyo porque te amo*, *A Laura*, *El desengaño*, y *Oh almas cariñosas* (Tabla 2, nº 1–4). No es que fueran pecados de juventud: en 1833, hacía nueve años que el compositor escribía música sin descanso. Todas tienen elementos interesantes, y en algunos casos, piezas posteriores que vuelven sobre recursos ya ensayados aquí confirman que el compositor supo extraer consecuencias válidas a partir de la experiencia que ganó escribiéndolas. Sí, en cambio, son menos aventuradas, más sencillas y apegadas a la tradición que las canciones maduras. El compositor parece probar sus armas en un terreno que no le es del todo familiar: las curvas melódicas, más suaves, abundan en movimientos de grado; se disponen en frases casi invariablemente simétricas; la estructura de sus temas es convencional; la parte de piano está claramente subordinada a la melodía y consiste principalmente en fórmulas; y la sintaxis formal no es clara –las canciones empiezan bien y continúan mejor, pero por lo general terminan antes de lo que uno espera, especialmente las dos primeras–.

Un ejemplo vale más que mil palabras. *Huyo porque te amo* difiere de las convenciones utilizadas por el Esnaola maduro hasta en la forma de la poe-

sía: una octavilla de hexasílabos y un par de versos más como estribillo, con asonancia aguda en los pares a modo de romance. En su regularidad rítmica y formal, llega tan cerca de la música popular como Esnaola estuvo nunca; música popular europea y no rioplatense, con el vals centroeuropeo como referente —¿acaso no tiene algo de la *Danza de Anitra* de Grieg, escrita muchos años después?—. La melodía del principio (Ej. 6) presenta toques de una escritura modal (eólica) que luego desaparece sin casi dejar rastro en la producción del músico. La ópera italiana es evocada en la segunda sección (Ej. 7), en sus motivos en arpeggio, sus disminuciones melódicas de sentido principalmente decorativo, y su acompañamiento regular y rítmico.

Ejemplo 6. Moreno-Esnaola: *Huyo porque te amo*

Ejemplo 7. Moreno-Esnaola: *Huyo porque te amo*

Todas las secciones se repiten, ligeramente variadas, con la misma letra, sin repeticiones a modo de “rima musical” que afiancen la estructura formal, con lo cual la forma de cada estrofa termina siendo evolutiva, AABBC.

Notable es aquí la ausencia de una preocupación desarrollada por la expresión de contenidos puntuales del texto, tan típica del compositor. Se dejan pasar muchos detalles de la letra sin que la música los comente o interprete: el contraste entre “ardiente” y “tranquila” en la primera frase es

sólo rítmico y débil. Si la “dulce amistad” de la segunda frase puede relacionarse con la tonalidad del relativo mayor en que está escrita y el diatonicismo de la línea melódica, “no puede vivir” que se canta sobre el mismo motivo del “feliz” del ejemplo 7, parece fuera de lugar, por cantarse sobre la figura utilizada en el Barroco para representar la alegría (alternancia de los grados melódicos quinto y sexto en modo mayor).

Ejemplo 8. Moreno-Esnaola: *Huyo porque te amo*

Algo de Esnaola hay, sin embargo. Tanto su personalidad musical como el gusto de la época por lo extravagante, emergen principalmente en la tercera frase, destacándola por sobre la escritura más convencional del resto de la pieza. Allí, el estribillo literario —que consiste en poco más que una queja— está dramatizado por medio de un *crescendo* de altura e intensidad en la melodía que culmina en una devastadora cadencia de engaño (V-VI de do menor, c. 44-45, Ej. 8). Por fin, esta cadencia rota reaparecerá —lo veremos— en *El pescador de Palermo*.

### *Canciones de la etapa madura*

El tercer argumento para establecer el impacto que el trabajo con Echeverría tuvo para Esnaola son las canciones de su etapa madura sobre textos de otros poetas. Son muchas —alrededor de cuarenta—, lo cual impide que hagamos justicia a su enorme variedad y riqueza. Nos limitaremos a mostrar que la tensión característica entre expresión poética y estructura musi-

cal no sólo aparece en ellas, sino que ocasionalmente se exagera, con la consiguiente fragmentación de la sintaxis musical. Pues una vez adoptado el estilo peculiar ejemplificado por las *Melodías argentinas*, de inspiración italiana, influencia francesa y expresión romántica, Esnaola permaneció fiel a sus postulados hasta que por fuerza de las circunstancias cambió radicalmente su vida creativa.

*Elvira*, una de las últimas del grupo, ciertamente es un caso extremo en audacia expresiva. Modela sus motivos sobre el contenido de la letra y va más allá, introduciendo un grado insólito de inestabilidad rítmica, hemiolas de por medio, para expresar el sentimiento luctuoso despertado por el suicidio, a temprana edad, de la muchacha (véase Ej. 9). Esnaola el compositor católico, sobrino de clérigo y autor de un Oficio y Misa de difuntos, no puede ignorar que *fa mayor*, otrora *sexto tono*, es tonalidad fúnebre, tal vez más en razón de sus asociaciones convencionales que de una esencia expresiva de dudosa realidad. En *fa* está este lamento fúnebre, y de acuerdo con la tradición, el compositor trabaja expresiones sombrías. Así, para la “tiniebla sombría”, la melodía se transforma en un recitado grave y monótono, acompañado por apenas dos partes cromáticas. Al mismo tiempo, la acentuación del texto y los valores de la melodía introducen acentos cada dos negras en los compases 5 y 6, desbalanceando el conjunto.

Ejemplo 9: Esnaola: *Elvira*

El final de la canción elabora afectivamente el sentido de las palabras, dramatizándolas. Nada se ha dicho, todavía, sobre que *Elvira* moriría. La primera estrofa lee:

De triste, enlutada noche  
Por la tiniebla sombría,  
Ave siniestra vagando  
Cambia en dolor la alegría.

En torno al lecho de *Elvira*  
Sus negras alas batió  
Mira el presagio la hermosa,  
Y... “te obedezco”, exclamó.

A quien escuche la música, sin embargo, no le cabe duda sobre la veracidad del presagio. Esnaola sacó buen partido del cambio de nivel en la letra—aquí, el paso de la narración sobre Elvira a la cita textual de sus palabras—. Un calderón y una pausa general aparecen para “poner en música” los puntos suspensivos. Después de la cita, la voz calla, mientras el piano continúa con acordes *pianissimo*, para no crear un hueco sonoro inmediatamente antes de la cadencia final. La tonalidad cambia al modo menor, la armonía se vuelve cromática: se aproxima una tragedia, está muy cerca, ya nos envuelve. Y de hecho, el fatal desenlace ocurre entre la segunda y la tercera estrofas del extenso poema. La unión de elementos expresivos—como el paso a modo menor y el uso de acordes disonantes en el c. 26, o el salto de quinta disminuida cerca del fin de la línea vocal— con una declamación silábica sobre gestos rítmicos y perfilados incrementa el dramatismo del momento: la voz trasciende la narración expresiva de la historia, para personificarla, protagonizando una escena de imaginaria ópera (Ej. 10).

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled '23', features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a box containing the number '23'. The lyrics are 'tió mi - ra el pre - sa - gio la her - mo - sa, y "te o - be -'. The piano part includes dynamic markings *f*, *p*, and *mf*. The second system, labeled '26', also has a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'dez - co", ex - cla - mó.'. The piano part includes dynamic markings *pp*, *sfz*, and *p*. The score is written in a minor key and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Ejemplo 10: Esnaola: *Elvira*

Como era de esperarse en un conjunto tan grande de piezas, la variedad está a la orden del día. Si *Elvira* representa la exacerbación de la expresividad dramática, otras canciones tienden a adoptar un registro de salón, afín a lo que bien o mal se ha dado en llamar Biedermeier. En canciones como

A una rosa, con texto de Vicente López, el empleo del lenguaje amoroso de las flores y el tono más cercano al clasicismo de la letra llevan al músico a adoptar una expresión menos turbulenta y una disposición más convencional. Que ésta y varias otras canciones de tono semejante –*Como el sencillo Utugámiz, El pensamiento importuno*– estén publicadas en las *Antologías de compositores argentinos* es ahora positivo, pues nos exime de ejemplificarlas; pero trabajó contra la fama del autor, porque, con todo lo encantadoras que pueden llegar a ser, están lejos de constituir su aporte más original, o siquiera característico.

La tensión entre la voluntad de expresión y la forma musical no es la única que aparece en las canciones. El carácter estrófico de la mayor parte de ellas entra en colisión con el cuidado puesto en la representación del texto: por una parte, el diseño que calza como un guante a la primera estrofa no necesariamente casa bien con las siguientes, aunque rara vez opera *contra* ellas. Por otra parte, las estrofas musicales tienden a imponerse a la percepción como unidades cerradas en sí mismas de complejidad mayor de lo corriente. En algunas canciones, repetirlas varias veces para dar cabida a todo el poema produce un efecto para nosotros anticlimático –uno se pregunta si verdaderamente se cantaban todas las estrofas–.

¿Percibió Esnaola estos problemas y quiso experimentar soluciones alternativas? La inmensa mayoría de composiciones tienen más de una estrofa, normalmente tres o cuatro, pero también diez (*Elvira*), nueve (*Oh almas caritativas*), u ocho (*El desvío*). Y no podemos estar seguros que la mayoría de las composiciones con una sola estrofa de texto sean así por designio, antes que por omisión deliberada o accidental del resto de ellas. Nos consta que *Adiós* (Luis Méndez) tiene una segunda estrofa suprimida de su manuscrito por Esnaola, tal vez por que la primera estrofa sólo es una despedida de la amada del poeta, pero la segunda alude al exilio político del autor<sup>100</sup>:

Como un triste peregrino  
En tu amor me iré soñando  
Por mi lúgubre camino  
Tus caricias suspirando.

Tal vez sea éste el mismo caso de *La cárcel* (n° 41); el manuscrito no sólo presenta una sola estrofa, que no alcanza para entender la canción por completo, sino que además reemplaza su cargado título, que fue añadido sólo en el índice, al principio del libro, por la genérico y neutral designación de

---

<sup>100</sup> Véase María Luisa Molina: "Luis Méndez: Un iniciador del teatro argentino", *Boletín de Estudios de Teatro* 4:13, junio de 1946, p. 152.



“Canción” –el tema tiene demasiado que ver con las persecuciones de Rosas como para que el músico se sienta cómodo escribiéndolo abiertamente–. Por otra parte, textos como el de *La Elmira*, de José Barros Pazos (nº 15), anuncian una historia que no llega a ser narrada por la sola estrofa que hoy tenemos, sin que se perciba motivación política o artística detrás de la supresión:

Vosotros que la dicha  
Tenéis de ser queridos  
Prestad gratos oídos  
A un infeliz mortal

Ved si la amarga pena  
Que mi existencia acora  
Merece la traidora  
Que me pagó tan mal.

Otro tanto sucede con *Mis lamentos* (nº 32), una de las contadas poesías escritas en voz femenina: los primeros versos anuncian infelicidad y muerte (¡Oh, cuán triste e infausta es mi suerte / reclinada en la tumba llorosa!) y los últimos comienzan la narración (“Yo vivía dichosa en tu seno / reposaba con tranquilidad”), pero se interrumpe de golpe. Y así también con *El pensamiento inoportuno* (nº 26), *Mis lamentos* (32), *Despertó de la inocencia* (43), *Robustiana* (45) y *Suave céfiro* (46).

Cualquiera sea el estatuto de las poesías referidas, la forma de su música no se diferencia conceptualmente de las canciones estróficas. El diseño de un cierto número de canciones, por el contrario, sugiere o indica la inexistencia de otras estrofas, lo cual llevó al compositor a abordarlas de otras maneras: son el temprano *Sueño inoportuno*, de Arriaza (nº 6), *El ángel* de Echeverría (17) *Oye el último acento* (18) y, sobre todo, la *Elisa* del controvertido José Rivera Indarte (22). La relación unívoca entre frases musicales y palabras trae consigo un énfasis en la expresión, como si las canciones fueran expresivos madrigales; lo veremos en un momento. Antes, vale la pena mencionar el experimento declamatorio, casi *arioso*, de *Oye el último acento*: al principio, la percusión regular del acompañamiento provee un trasfondo sobre el cual la melodía puede pronunciar el texto con singular libertad rítmica –la frase dura siete compases– (Ej. 11).

1 Quasi allegretto

O - ye el úl-ti-mo a-cen-to de un in - fe-liz que ex - pi-ra...

cresc.

Ejemplo 11. Esnaola (texto trad. del italiano): *Oye el último acento*

El texto de *Elisa* consiste en únicamente dos octavillas de las más corrientes, de heptasílabos. Trasunta un definido tono romántico, en la fantástica evocación de una sombra capaz de conducir misteriosamente al espíritu del “yo poético” a contemplar los signos de la traición en el sueño de su amada. Nada menos que tres voces distintas se alternan en el reducido espacio de 16 versos: la voz narrativa del “yo poético”, la de la sombra (v. 4-8) y la que el mismo narrador utiliza para interpelar directamente a su amada (v. 13-14) —la voz de la muchacha en cuestión es la única silenciada, reducida al murmullo de un nombre y una sonrisa, todo en sueños—:

Cuando por ti, oh Elisa,	Seguila... Tú dormías
Palpitaba el pecho,	Y un delito soñabas,
A mi huérfano lecho	El nombre pronunciabas
Vi una sombra llegar.	De mi rival feliz.
“Sigue —dijo— mi vuelo,	“¡Con él! —exclamé temblando—
Desventurado amante,	¡Pérfida, infiel Elisa!”
Verás a la inconstante	Y vagar una sonrisa
Que causa tu penar”.	Entre tus labios vi.

Rivera Indarte parece haber imaginado música estrófica para su poema (Ej. 12): las principales rupturas del nivel del lenguaje ocurren en el quinto verso de la estrofa —el cambio entre la voz narrativa y la sombra en la primera octavilla ocurre en el mismo punto de la estrofa que el paso de la narración a la interpelación por parte del “yo poético”—. El músico, sin embargo, eligió dejar de lado la simetría del poema y experimentar con la forma musical con más audacia que de costumbre. La música sigue al texto y adopta “voces” musicales distintas para las voces citadas en el poema: la continuidad del proceso musical se rompe —cambia la tonalidad, el ritmo armónico, la textura, el carácter— para representar el paso de una persona a otra. Así ocurre con el discurso de la sombra (cc. 11-17), que evoluciona de sol bemol mayor a la dominante de la tónica mi bemol, introduce un ritmo armónico yámbico, y subraya el “doloroso” semitono 5-b6 en el perfil melódico. La continuación del relato (cc. 18-29) ocurre con el retorno de mi bemol mayor, un ritmo armónico irregular (en *accelerando* general: en los primeros seis compases, los acordes duran 6, 3, 1, 1, 1, 2 y 1 tiempos) y un acompañamiento desplegado en mullidas sextas semejante al que ya encontramos en *El desamor*. El cambio más brusco pone en sonidos el apóstrofe del personaje a su durmiente amiga con una inequívoca nota airada: en el compás 30, la tonalidad pasa a do menor, el ritmo armónico se vuelve trocaico, el acompañamiento adopta solemnidad de obertura francesa y la voz canta *forte* y en el agudo. La durmiente está ajena a lo que pasa alrededor de ella; la placidez de su sonrisa no se ve turbada por las iras de su enamorado, y la música vuelve al carácter y la tonalidad del principio.

Allegretto

Cuan-do por ti, oh E - li - sa, pal - pi-ta-ba el pe - cho a mi huér-fa - no le - cho

vi u - na som - bra, una som - bra lle - gar. Si - gue di - jo mi

vue - lo, des - ven - tu - ra - do a - man - te, ve - rás a la in - cons - tan - te que

cau - sa tu pe - nar. Se - gui - la... Tú dor - mí - as, y un de-

Ejemplo 12. Rivera Indarte-Esnaola: *Elisa*

22 *sfz*

li - to so - ña - bas; el nom - bre pro - nun - cia - bas

*sfz*

28 *f*

de mi ri - val fe - liz. ¡Con él! ex - cla - mé tem - blan - do.

*ff* *sfz*

32 *dolce* *con delicatezza*

¡Pér - fi - da! in - fiel E - li - sa, ye - rrar u - na son - ri - sa en - - - tre tus la - bios,

*p* *trill*

38

en - tre tus la - bios vi.

*p* *delicato*

Ejemplo 12 (cont)

El afán por el detalle que caracteriza al compositor se manifiesta en la superabundancia de figuras musicales –puntillos y saltos para representar “palpitar” (c. 3), acorde disminuido para el “huérfano lecho” (c. 6), melodía que marcha a la nota más grave de canción alguna para anunciar la llegada de la sombra (cc. 8-10), etc.–. Hasta la única repetición cuasi literal de la composición, las frases de los compases 18-23 y 24-29, interpretan el texto: el sueño de la niña (c. 21) se le antoja terrible al personaje, en función de la rápida modulación, pues imaginaba “un delito” muy doloroso para él (acorde disminuido y gesto b6-5, c. 22). La razón: que el objeto del sueño, cómplice del delito, era “su rival” (cc. 27-28). La repetición de la música relaciona el sueño con el rival, y lo pinta con los mismos tonos de dolor, haciendo partícipe al oyente de las emociones del personaje.

Como de costumbre en Esnaola, la adopción de una misma tonalidad, cuidadosamente manipulada, un mismo metro, y un reducido número de variantes motivicas permiten al compositor mantener la coherencia de su obra a despecho de la variedad y discontinuidad de la superficie. Así, la sorpresa que causa la súbita irrupción del tono de solb mayor (c. 11) se ve mitigada por lo que sigue, que lo interpreta como relativo mayor del paralelo menor de la tónica; el final de la frase en semicadencia a la dominante convierte al pasaje en una prolongación de dicha región tonal y permite volver a tónica sin problemas. De manera parecida, el acorde de sol mayor que aparece de golpe en el compás 30 se interpreta como dominante del relativo menor, y se “resuelve” al acorde de séptima de dominante, de manera generalmente aceptada en la época, por doble deslizamiento cromático (sol-lab; si natural-sib).

Pero coherencia no es lo mismo que estabilidad: Esnaola mantiene la composición junta, sin que ello implique crear equilibrio formal. La concentración expresiva de los compases 21-22 y su repetición en los compases 27-28, y el contraste establecido para representar las voces de la sombra y de la ira del personaje tienen tal vigor que al final la canción nos deja en tensión, sin una verdadera resolución. Insatisfacción deliberada, efecto artístico cuidadosamente calculado, diseñado y conseguido, fruto del Romanticismo entonces en boga.

### Esnaola: crisis y después

Cuando Echeverría y su grupo se vieron obligados a emigrar, Esnaola permaneció en Buenos Aires y continuó escribiendo música, ya es sabido. Lo que hasta el momento ha eludido a los críticos es que hacia 1840 vivió un momento de crisis, tal vez el mayor de su existencia. Su vida, por lo menos su vida artística, cambió por completo. Hasta donde hoy sabemos,

este momento de ruptura afectó principalmente la composición de canciones; un examen detenido de su catálogo permite vislumbrarla también en el resto de los géneros. En esta sección estableceremos su existencia y la localizaremos en el tiempo, para luego examinar su carácter e implicancias.

La realidad de la crisis se aprecia claro en la *Colección de canciones* manuscrita del compositor, y en la relación del documento con otras fuentes de su obra. El interrogante clave gira en torno a la interrupción del libro en el año 1841. Hasta donde pueden apreciarse las características del manuscrito a través de las reproducciones a las que pudimos acceder, no hay razones físicas para ella: el libro no parece un cuaderno, previamente conformado como tal con un número limitado de páginas, sino más bien el resultado de reunir y encuadernar pliegos o secciones sueltos<sup>101</sup>. Esnaola escribió un cierto número de canciones sentimentales después de esa fecha —conocemos diez—, pero no las incorporó a la *Colección*. Y no hay ningún signo de que alguna vez hubiera existido un segundo volumen—archivo que las reuniera y ordenara; el carácter de totalidad de la *Colección*, la falta de toda referencia a él en la bibliografía, y la designación de su carátula hacen pensar en lo contrario, que después de 1841 Esnaola no puso atención como antes en conservar ordenadas las canciones que escribió: cambio grande para quien se había embarcado en la empresa de cambiar la sociedad por medio de cánticos.

**Tabla 4 - Canciones de Esnaola distribuidas por año**

AÑO	EN LA COLECCIÓN	EN FUENTES SUeltas	TOTAL
1833	3	1	4
1834			
1835	10		10
1836	1	7	8
1837	7		7
1838	7	1	8
1839	6		6
1840	1	2	3
1841	2		2

La *Colección*, por suerte, alcanza a darnos información sobre el comienzo de esta nueva actitud, que data con certeza de 1840. Ya se ha dicho que la *Colección* está dispuesta en orden cronológico, y que la mayor parte de sus canciones han sido fechadas en un día preciso. Se excluyen algunas canciones aisladas —n° 3, 15, 33, 45, 46— y el grupo de seis que ya analizamos

<sup>101</sup> Estas observaciones podrían ser revisadas cuando se tenga acceso al volumen original.

-17 a 22-; pero, como hemos visto, lo sistemático de la disposición permite suponer que corresponden poco más o menos a la época de sus vecinas inmediatas. Dicho de otro modo, su ubicación en el libro permite asignarles una fecha aproximada. Todo esto es del todo consecuente con "la prolijidad y el amor por la exactitud que siempre caracterizaron a Esnaola", al decir de Gallardo<sup>102</sup>. En la Tabla 4 hemos distribuido las canciones de acuerdo al año seguro o probable de su composición.

Primero examinaremos las cifras. De acuerdo con el volumen y frecuencia de su producción, las canciones de la *Colección* se dividen en dos períodos, cuyo punto de inflexión se encuentra entre 1839 y 1840. Tras los ensayos iniciales en el género de 1833 y un año de silencio creativo aparentemente total (1834)<sup>103</sup>, Esnaola se lanzó de manera denodada a la creación de canciones. Aquí tenemos otra confirmación de la importancia de las *Melodías argentinas* en el desarrollo de Esnaola: el pico de su producción coincide con el año de 1835 y el contacto con Echeverría. El entusiasta impulso duró un quinquenio. Ya en 1839 se nota una tendencia a disminuir la producción, la cual se acentúa en los años siguientes.

Sólo dos, entre las canciones posteriores a 1841 (Tabla 2, n° 49-58), están fechadas con precisión. Una más puede fecharse con cierta aproximación en razón de su texto; de las otras siete, sólo conocemos el *terminus ad quem*, deducido del manuscrito en que aparecen. Que no figuren en la *Colección* implica que fueron escritas después de 1841. Que aparezcan en los cuadernos de Manuelita establece que no pueden ser posteriores a Caseros. Abriremos pues una razonable certeza de que todas pertenecen al decenio 1842-1851.

Tabla 5

1833	4	1	4
1835-1839	39	5	~8
1840-1841	5	2	~3
1842-1851	10	10	1

Para establecer comparaciones válidas entre los períodos 1833-1841 y 1842-1851 utilizaremos técnicas estadísticas, que permiten suplir posibles deficiencias en la conservación de las fuentes (Tabla 5). Hemos dividido el

<sup>102</sup> G. Gallardo: "Juan Pedro...La obra...", p. 77.

<sup>103</sup> El silencio musical de Esnaola en 1834, que abarca su catálogo completo, deberá ser interrogado en un futuro no muy remoto: al presente, resulta incomprensible.

primer período en tres, 1833, el auge de 1835-1839, y el bienio de marcada contracción, 1840-1841; y hemos tomado la década 1842-1851 como un solo periodo, por falta de mejores datos. Para cada período, hemos extraído la media anual de composición de canciones, dividiendo el total de canciones del período en el número de años; el resultado es el índice que aparece consignado en la primera columna de la derecha. Durante la época de auge, Esnaola escribió una media de alrededor de 8 canciones por año (más precisamente 7.8). Que sufrió una seria crisis se confirma por el índice del bienio 1840-1841, para el cual la *Colección* brinda datos precisos, de alrededor de tres (más precisamente 2.5). No hay recuperación. En el decenio 1842-1851, el índice desciende todavía más, a una canción por año. Aun suponiendo que se hayan perdido las dos terceras partes de las canciones escritas por el compositor en esta última época, el índice se ubicaría al nivel de 1840-41, en unas tres canciones por año, la mitad de las escritas en 1839 y menos de la mitad del índice del quinquenio 1835-1839.

Los datos que poseemos sobre la cronología de los otros géneros musicales de Esnaola no son tan confiables, por falta del trabajo más básico de fechado (examen de fuentes, estilo e información correlativa). Así y todo, en la masa incompleta de datos que tenemos a disposición hay elementos que resultan sugestivos a la luz de la cronología de las canciones. La música religiosa de Esnaola que pudo ser fechada está concentrada entre 1824 y 1835, es decir, en los años anteriores al interés del compositor por la canción (Tabla 6). Después de esa fecha, y fuera de una *marcha fúnebre* que podría haber sido obra de ocasión, sólo sabemos con certeza que escribió una importante composición religiosa, la lamentación *Cogitabit Dominus* (Primera del Jueves Santo, 1845) y un himno de ocasión en 1868. Varias de las obras que carecen de fecha en el catálogo de Gallardo pueden ser fechadas con los datos que él mismo presenta, en todos los casos antes de 1835. Tres trozos del Oficio de Difuntos (Tabla 6, n° 8-11) pueden agruparse junto al *Responso* fechado en 1828. El *Motete al Santísimo* (n° 12) parece ser el que ha sido fechado por Gesualdo en 1830<sup>104</sup>, sin indicación de fuente; el estilo de la composición, próximo a la ópera de Rossini y distinto del resto de la obra que conocemos, lo admite perfectamente. La *Lamentación Segunda del Jueves Santo* (n° 13) fue copiada por R[oque] R[ivero] junto con el *Misere-re* de 1833 (n° 15), y recurre al orgánico a solo del *Motete* (c. 1830); podría ser uno de los "cantos de Semana Santa" de 1832 que figuran en el somero catálogo de su producción publicado en *La gaceta musical* con ocasión de su muerte. Una de las piezas anónimas atribuidas a Esnaola, el himno

<sup>104</sup> *Historia*, I, p. 549.



*Vexilla regis* (nº 14), se canta en Cuaresma y Semana Santa y podría haber sido escrito junto con la *Lamentación*. Carecemos de toda información sobre otros dos himnos del Oficio (nº 20 y 21).

Tabla 6 - Música religiosa atribuida a Juan Pedro Esnaola

TÍTULO	FECHA	NOTAS
1. Misa a 3	c. 1824	
2. Requiem	c. 1825	
3. Misa a 4	c. 1825	
4. Misa	c. 1826	Perdida
5. Salve Regina	c. 1827	
6. Marcha fúnebre	c. 1827	Perdida
7. Invitorio de Difuntos (Regem cui omina vivunt)	1828 o antes	
8. Responso	1828 o antes	Subsiste confusión sobre cuántos son los respuestas de Difuntos escritos por el compositor (Gallardo nº 8,14, 20, 21)
9. Responso		1828 o antes
10. Responso (Miseremini mei)	1828 o antes	
11. Responso (Requiescant)	1828 o antes	
12. Motete al Santísimo (Agnus innocens)	1830?	
13. Lamentación Segunda de Jueves Santo	c. 1832	
14. Himno (Vexilla regis prodeunt)	c. 1832	
15. Miserere mei Deus	c. 1833	
16. Lamentación Primera de Viernes Santo (Misericordias Domini)	1835.3.13	
17. Marcha fúnebre	c. 1836	Perdida
18. Lamentación Primera de Jueves Santo (Cogitabit Dominus)	1845.3.3	
19. Himno a N.S. de las Mercedes	c. 1868	Perdido
20. Himno (Iste Confessor)		
21. Himno (Ave maris Stella)		

Los himnos institucionales y encomiásticos de Esnaola (Tabla 7) también contribuyen a entender la cronología de sus canciones. Se pone de manifiesto aquí que el primer himno en homenaje a Rosas fue escrito en el año en que la composición de canciones entró en crisis, en 1840; y los tres restantes ocupan posiciones cronológicas contiguas (n° 4-6). Están concentrados entre noviembre de 1840 y marzo de 1843, o sea, a lo largo de tres años y medio. Esta concentración contrasta con la dispersión entre 1827 y 1860 del resto de los ítems tabulados. Finalmente, después de 1843, escribió Esnaola un himno a Manuelita Rosas —amén de varias canciones y danzas—, pero no volvió a celebrar a su padre.

Tabla 7 - Lista de himnos institucionales y encomiásticos de Esnaola

TÍTULO	POETA	FECHA	NOTAS
1. Himno para el Colegio de Ciencias Morales	F.Varela	1827.1.16	Perdido
2. Himno para la Sociedad de Beneficencia	V. López	1837 o antes	Álbum de Carlos Eguía
3. Canción (Del gran Rosas las glorias cantemos)	V. Corvalán	1840.11.1	MHN Carpeta 3042
4. Gloria eterna al magnánimo Rosas		1842	MHN Carpeta 3043; álbum de Carlos Eguía
5. Canción federal (Guerra, guerra al rebelde de Oriente)	B. de Irigoyen	1843.2.8	MHN Carpeta 3546 y 2348
6. Himno de marzo (Guarde Dios la vida)		1843.3	Publicado, Buenos Aires
7. Himno Nacional Argentino (arreglo en Do mayor)	V. López	[c. 1848]	MHN Carpeta 3041 (¿perdido?)
8. Himno (a Manuelita Rosas)		1849	MHN Carpeta 3041 (¿perdido?)
9. Himno a la Sociedad Filarmónica		1856	Perdido
10. Himno Nacional Argentino (arreglo en mi bemol mayor)	V. López	1860	Álbum de Carlos Eguía; luego impreso

Resumiendo la información presentada aquí por separado: hasta donde hoy sabemos, Esnaola se dedicó con preferencia a la música religiosa (y a sinfonías u oberturas hoy perdidas) antes de 1834. Desde esa fecha hasta 1840, las canciones acapararon su atención con preferencia. Después de

1840, no se registra ningún conjunto importante de obras como tal; un manajo de canciones, cuatro llamativos himnos a Rosas, y una única gran obra religiosa. Por provisional y endeble que estas informaciones sean, dejan ver la existencia de dos puntos de inflexión en la vida del músico, que coinciden con la curva de su interés en la canción: uno hacia 1835, en el cual la música religiosa fue soslayada en favor de las melodías de cámara, y otro hacia 1840, que marca el principio del fin de su carrera musical. A partir de esa fecha no sólo cambia la cantidad de las canciones que Esnaola escribe, sino su estilo: corresponde que a continuación examinemos el cambio.

### *Color sonoro*

Vimos ya cómo a partir de 1840, cae bruscamente la producción de canciones del autor. Al mismo tiempo, su interés se desplaza. Si antes se percibía tensión entre expresión poética y estructura musical, ahora Esnaola trabaja sobre todo el *color sonoro*, los aspectos pictóricos y escenográficos de los textos. Este giro hacia lo pictórico no puede entenderse como una síntesis superadora del par de conceptos anteriores. El color sonoro, en Esnaola así como en cualquier otro estilo romántico, constituye un cambio de foco y no una solución al problema de expresión y estructura; no resuelve la tensión, sino que más bien, al proponer un nuevo juego de valores formales, hace desaparecer el problema como tal.

El color, en todo caso, le permite a Esnaola adoptar una estética más relajada, menos cargada de contenidos que la de las *Melodías argentinas*. Pese a que más que evolución, lo que ocurre aquí es una mutación o sustitución de principios, resulta difícil no relacionar el proceso con un cambio en el estatuto de la música dentro de las prioridades vitales del artista: ya no recibe tanta atención, dentro del cúmulo de sus actividades cotidianas, como la recibía antes. De aquí a establecer valoraciones relativas entre las obras anteriores y posteriores a 1840, que afirmen la mayor calidad de las primeras en desmedro de las segundas, hay un pequeño paso, que sin embargo nos rehusamos terminantemente a efectuar. La transición, de música que existe en el centro mismo de la tensión entre expresión y estructura a música pictórica, el cambio de considerar la música como una actividad primordial de la existencia a relegarla al campo de lo recreativo, no produce de por sí ni mejor ni peor arte, sino un arte distinto.

Los experimentos expresivos no desaparecen por completo, sino que cambian de jerarquía. Están, pero están disfrazados. Han perdido la prominencia que tenían en el quinquenio anterior. Esnaola ahora opera sobre la atmósfera de la composición: la sonoridad, con juegos de textura, o su tono emotivo, aproximándose a Donizetti y Bellini, cuya influencia es ahora evi-

dente hasta en ciertos gestos, como los seisillos en el acompañamiento, o el motivo armónico IVb-I en modo mayor, como ocurre en *A Merceditas Artuña* (Ej. 13A y 13B).

2 *ad libitum*  
¡Po-bre Mer-ce-des! tan pu - ra, tan i - no - cen - te, tan be - - lla,  
*cresc.* *sfz* *p*

Ejemplo 13A. Domínguez-Esnaola: *A Merceditas Artuña*

27 *sfz*  
por hu - ra - cán sa - cu - di - - - da per - dió fra - gan - cia y ver - dor  
*p* *sfz* *cresc.* *p* *sfz*

Ejemplo 13B. Domínguez-Esnaola: *A Merceditas Artuña*

La relajación de la música de Esnaola es perceptible en canciones como *La tarde*, *Robustiana* y *Suave céfiro* (n° 44-46), las cuales se aproximan tal vez más que ningunas otras a la “estética de salón” tipo Biedermeier, en su carácter dulce y lánguido, y su relativamente poca tensión interna –no es casual que las dos primeras adopten el ritmo del vals, y la tercera, lo melífluo de las *canzonettas*–. Tienen en común, no solamente el temperamento, sino también el año de su composición (presumiblemente 1840 en los tres casos); temperamento que se debe a un cúmulo de rasgos musicales distintivos: un mismo tipo de expresión –menos complejo de lo corriente–, una sintaxis más continua, con menos cambios y contrastes de pequeña escala, una trama sonora más diatónica de lo corriente, una tonalidad mayor que en general no modula más allá de la dominante y el relativo.

1 Andantino quasi allegretto

Ro-bus-

6

tia - na, si te mi - ro, se me o - pri - me el co - ra - zón, si te

11

mi - ro, se me o - pri - me el co - ra - zón sien - to, sien - to gran a - gi - ta -

15 con grazia

ción y se me es - ca - pa un sus - pi - ro Ro - bus -

*p*

20

ro Si re - fle - xio - no, de - li - ro,

*mf*

A partir de esta época, el compositor se utiliza a sí mismo como fuente: retoma y recicla motivos melódicos, gestos armónicos o ideas estructurales de canciones anteriores, en función de su nuevo colorismo.

*Robustiana* y la posterior *El pescador de Palermo*, entre otras, remiten al contexto nuevo del salón de Manuelita Rosas en la finca de Palermo, tertulia al modo tradicional porteño curiosamente realizada por superior decreto, a la cual sólo la mítica ingenuidad de *la niña*, como se la llamaba, pudo infundir vida propia. Esnaola era asiduo concurrente de las veladas y amigo personal de la dueña de casa, cuyo cumpleaños celebró anualmente mediante nuevas canciones o danzas. Es tentador ver en el nuevo estilo un reflejo de la frivolidad palermitana, y algo hay de ello; la complejidad de los procesos de formación de estilos musicales, sin embargo, trasciende en mucho a la mera reflexión o traslado de determinada situación socio-cultural en un medio artístico distinto, y tendremos ocasión de comprobarlo también aquí.

*Robustiana* (Ej 14), aparentemente dedicado a Manuelita misma –tal era su segundo nombre–, adopta un carácter desusadamente juguetón para el compositor, como si fueran un irónico gesto cortesano. El ritmo interminable y circular del vals domina la pieza, homenaje a las preferencias musicales de su tácita destinataria: es sabido que Manuela Robustiana Rosas y Ezcurra nunca se perdía el vals, salvo “cuando veíase obligada a hacer los honores de la casa”<sup>105</sup>. Gallardo afirma que las dedicatorias, manuscritas por el compositor, de las piezas de Esnaola a Manuelita a veces “quiebran [...] el molde de lo convencional”<sup>106</sup>; sugiere, sin decirlo, que el músico siguió la ruta de tantos otros desafortunados, y se enamoró de la dama. Es imposible establecer el límite de la convención en las dedicatorias sin estudiarlas en su lugar y época; pero esta *Robustiana* parece desmentir una relación emocional entre el compositor y la muchacha. Aquí, la música analiza y comenta las emociones del texto, pero con el gesto y el ritmo de un vals cortesano: educación y no amor, ironía y no pasión.

La pieza parece realizada como en pinceladas gruesas y rápidas, no con el primor de miniatura de las “canciones de Echeverría”. Se hará mal, sin embargo, en despreciarla: un examen más cuidadoso revela que la expresión más detallada de la etapa anterior subsiste, danzando a la hipnótica regularidad del ritmo, y hasta consigue hacerlo callar para permitirse decir “suspiro”, al fin de la primera parte. En la canción hay bastante más que los gestos obvios, el dolor de corazón del *la bemol* (c. 7, 8, 12), o el suspiro que

<sup>105</sup> Octavio C. Battolla: *La sociedad de antaño*, Buenos Aires, Moloney & De Martino, 1908, p. 280.

<sup>106</sup> Guillermo Gallardo: “Juan Pedro Esnaola. –1. El hombre”, *Historia* 5:16 (abril-junio de 1959), p. 120.

se escapa en luenga frase (cc. 16-18). La música, por ejemplo, indica que no es otra que Robustiana quien causa la agitación: en el compás 10, el piano “dice” su nombre en versión decorada con cromatismos. Este motivo reaparece en la voz sobre la palabra “agitación”, cuatro compases después, en versión vuelta a lo diatónico. Y todavía vuelve en otra variante, ahora reflexión y delirio amoroso (c. 20 y ss.).

Escuchamos en ella ecos de distintas canciones del compositor —no es que en su producción anterior no los hubiera, sino que ahora aparecen más claros, más descarnados, y en mayor cantidad—. El carácter y la introducción en puro arpeggio recuerda a *Como el sencillo Utugámiz*, la única otra canción de alegría irónica de Esnaola. Más todavía: es una evidente transposición al piano del rasgido de la guitarra, instrumento tan popular en los salones de la época como en los asados de hoy, que Manuelita misma tocaba. El *color sonoro* parece volverse *color local*; tal vez no sea sólo proyectar imágenes posteriores el pensar esta evocación de la guitarra como un motivo *característico*, bajo la categoría de color local, y en relación con el *topos* de la guitarra examinado por Melanie Plesch en música posterior a Rosas entre 50 y 80 años. Además de la sonoridad de guitarra, el compás es de seis octavos, con lo cual se refuerza la identidad “folklórica” de estos motivos. De ser así, habría que incluir en la misma categoría también las introducciones a *La ingratitud* —de mayor elaboración textural— y *¿Quién mejora mi suerte?* —en la cual el acompañamiento está a cargo de la guitarra—, todas escritas en 6/8. Agreguemos que el estatuto de estos motivos es emblemático de la importancia concedida por el compositor al *color local*: secundaria y marginal. Las melodías de las canciones sólo admiten elementos *criollos* rarisísimamente; el caso más claro es el comienzo descendente de la canción con guitarra, que recuerda vagamente —y muy vagamente— al *estilo* criollo, como bien notó Vega —volveremos sobre la cuestión—. Terminemos con *Robustiana* indicando que otros de sus motivos había aparecido, no sólo en el *Utugámiz* —para los “mil poderosos rivales” que disputan la novia al poeta— sino también en *La prisión*, donde representa a las “dolientes voces” con las que pide clemencia. “Si reflexiono, deliro”, dice el texto que lo acompaña en *Robustiana* (c. 21 y ss.), y no era para menos, ante la abigarrada historia del motivo.

*El pescador de Palermo*<sup>107</sup> retoma el *topos* del amor universal del público masculino por Manuelita de manera más original y sentida, pero al mismo tiempo distanciada —el enamorado es ahora un pescador que cierta vez llegó a la orilla y “advirtió una deidad”, o sea, Manuela—. Barcarola, llamó Vega a esta canción<sup>108</sup>, y acertadamente; pero no más allá del estribillo que termi-

<sup>107</sup> Publicada por A. Williams: *Antología...*, p. 88-91.

<sup>108</sup> C. Vega: “Juan Pedro Esnaola...”, p. 48.

na en el compás 22. El audaz cambio de ritmo, tonalidad y carácter que sucede allí tiene sentido principalmente dramático: antes, el mecer del ritmo evoca el río, a modo de telón de fondo; después, aparece en escena el pescador y su amor imposible, y los grupos silábicos de seis semicorcheas —gesto inédito en las canciones del autor— a la vez narran la historia y producen impresión de intimidad. Ya conocemos el gesto de la culminación del compás 34: es el de *Huyo porque te amo*, comprimido, aliviado, y compensado por una larga frase descendente. El interés en pintar escenas musicales parece relegar a segundo plano la preocupación por la forma musical de las “canciones de Echeverría” —aquí, una frase basta al compositor para volver a la tonalidad inicial, un poco por designio externo y no como resultado de un proceso tonal orgánico—.

### *Esnaola y 1837*

En los capítulos pasados, hemos identificado una ruptura en la carrera musical de Esnaola, ubicada en 1840, por la disminución de su producción en particular de canciones. Después avanzamos sobre las canciones en concreto, para hallar cambios de concepto: el planteamiento que Esnaola diseñó con Echeverría, de un tipo de canción que existe en medio de la tensión entre expresión y estructura, cede paso a otro distinto, en donde la tensión se minimiza o desaparece, y el color sonoro pasa a sustituirla en el foco estético de la composición. Este color sonoro hace lugar a la estética de los salones con mayor frecuencia que antes, margina las composiciones de más desgarrado romanticismo, obra como disfraz para una expresión más delicada y sutil, elimina contrastes violentos para destacar planteos atmosféricos, y abre la puerta a las reminiscencias y préstamos de canciones anteriores.

Antes de reunir los distintos hilos que nos han orientado en este esnaólico laberinto conceptual, nos queda por reivindicar la figura del músico, que en función de las estrategias de ocultación ha salido mal parada en más de un trance con un escritor moderno. La evidencia que hemos presentado a lo largo de este trabajo impone una revisión drástica de la posición del compositor frente al gobierno de Rosas. Hasta el momento, se ha hecho de Esnaola desde un colaboracionista hecho y derecho hasta un enigma político con beneficio de duda. Fermín Chávez lo hace “el músico de la Federación por excelencia” en su recopilación de datos sobre *La cultura en la época de Rosas*<sup>109</sup>. Esteban Buch, generalmente en un registro que nunca propende a un examen profundo y detallado de las materias que toca, transforma al compositor en un simulador, precursor no sólo en música sino también en gatopardismo y corrupción. Su Esnaola es “el músico oficial del

<sup>109</sup> Fermín Chávez: *La cultura en la época de Rosas*, Buenos Aires, Ediciones Theoría, 1973, p. 43.



régimen rosista” que en 1852 se pone instantáneamente al servicio del triunfante partido enemigo y “esboza sobre los cuadernos privados de un régimen el trabajo [sobre el Himno Nacional] que consagrará al poder de sus opositores”<sup>110</sup>. En el otro extremo se ubica Gallardo, quien, años antes, había tomado una posición mas tentativa y moderada, al plantearse la pregunta por las ideas políticas relación de Esnaola y no responderla sino indirectamente, por medio de informaciones documentales<sup>111</sup>.

Un examen minucioso de la documentación de que ahora disponemos, notablemente enriquecida, lleva a conclusiones totalmente distintas. Esnaola nunca estuvo comprometido con el régimen de Rosas. Ciertamente no era unitario ni liberal, y sí conservador. Lo primero que resalta en su biografía es su disgusto por la política. Esnaola se mantuvo al margen de toda división entre facciones en una época en que las pasiones políticas eran una de las principales razones de ser de la gente, lo cual ha sido adecuadamente documentado en el artículo conmemorativo de su muerte de *La gaceta musical*, que lo celebra como rareza: “Entre nosotros, donde la política absorbe completamente la actividad de las personas, y donde el arte apenas es un pasatiempo, el maestro Esnaola era una de las pocas y raras excepciones”<sup>112</sup>.

El conservadurismo de Esnaola es, por lo menos, catolicismo. Formado por un sacerdote, el compositor escribió sus obras más desarrolladas en el género litúrgico (Tabla 6). Difería en esto del liberalismo secular de los unitarios y concordaba con el federalismo<sup>113</sup>.

Al mismo tiempo, sin embargo, una cúmulo de evidencia abundante y variada lo relaciona con la *Generación del 37*, a la que pertenecía por su edad. Hemos visto ya que su trabajo con Echeverría disparó su madurez creativa en el género de la canción. Nunca renegó, ni de las ideas ni de las personas. Respecto de las ideas, ya hemos comprobado que sus canciones de madurez continúan elaborando los principios que sentara en común con Echeverría. También, según vimos, la idea de un desacuerdo o una pelea entre ambos no puede hoy documentarse, ni es plausible; el fin de la colaboración entre los dos parece deberse a circunstancias externas y ajenas a la voluntad de ambos. En cuanto a las personas, ya ha sido notado que Esnaola no dejó de cartearse con Mariquita Sánchez, autoexiliada en Montevideo, ni de copiar y difundir canciones de Echeverría o Varela<sup>114</sup>.

<sup>110</sup> Esteban Buch, *O juremos con gloria morir: Historia de una épica de estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, pp. 66-67. En la misma línea, véase María Sáenz Quesada: *Mariquita Sánchez: Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 194.

<sup>111</sup> G. Gallardo: “Juan Pedro... El hombre”, p. 120.

<sup>112</sup> *La gaceta musical*, 5: 11 (Buenos Aires, 14-VII-1878), cit. por Vega, “Juan Pedro Esnaola”, p. 53.

<sup>113</sup> G. Gallardo: “Juan Pedro... El hombre”...

<sup>114</sup> *Ibidem*. No es exacto, sin embargo, decir que no llamó el nombre de los poetas: por lo menos en el álbum de Manuelita Rosas sí lo hizo.

El estudio de las canciones permite abundar en este sentido: después de Echeverría, el poeta preferido de Esnaola es Luis Méndez, autor de los poemas para tres canciones (n° 25, 28, 36), quien había participado en sesiones del Salón de Sastre<sup>115</sup> y, contrario a Rosas, emigró no después de 1840; como sus versos se publicaron en 1841, y Esnaola les puso música entre agosto de 1837 y septiembre de 1838, debe haberlos recibido en manuscrito, como los de Echeverría. Asimismo, la última canción del libro inédito de Esnaola, dedicada a la memoria de Mercedes Antuña (fecha 4-X-41) lleva texto de Luis Domínguez. El tema ciertamente no tiene carga política visible; se trata de otro tópico favorito de la época, el de las niñas fallecidas en la flor de la edad. Pero el poeta y la fecha en que la canción fue escrita traen una carga semántica propia. Luis Domínguez (1819-1898) también fue miembro del salón de Sastre, también debió emigrar a Montevideo, muy joven (1839), y colaboró activamente con los periódicos de la oposición a Rosas. Después de Caseros, desempeñó varios cargos públicos y diplomáticos. En 1841, Domínguez no sólo se hallaba en Montevideo, sino que presentó un poema patriótico al famoso concurso del 25 de mayo, compitiendo con Gutiérrez y Mármol y consiguiendo una mención honorífica: su nombre era conocido públicamente<sup>116</sup>. Poner en música una de sus poesías en el Buenos Aires de Rosas sin ocultar el nombre del autor era casi un acto de subversión.

Finalmente, los temas de las canciones de Esnaola tampoco corresponden a su hipotético rosismo. En su *Colección*, de 58 ítems, cinco son adioses o despedidas. El adiós a la persona amada, con su apelación poética a la ausencia y su compleja carga emotiva, era por supuesto un tópico Biedermeier; pero ante la emigración, pasó a ser además una dolorosa realidad social. Entre las canciones de Esnaola, la vertiente romántica y poética aparece en los adioses más tempranos, todos en italiano —*La partenza*, de Metastasio, y *Addio*, anónimo—, mientras los tres restantes son contemporáneos a la emigración —*Adiós*, de Méndez (6-IX-38), *La partida* (9-I-1839) y *Un adiós* (4-X-1841)—. En la misma línea, la canción sobre *La cárcel* —que, como se dijo, aparece trunca en su texto, y con un título genérico— corresponde exactamente a la época más álgida del terror y las persecuciones políticas (15-X-39). Un partidario de Rosas no la hubiera escrito, al menos no en ese momento.

La prueba documental que confirma que Esnaola no apoyó activamente al dictador está publicada desde el siglo pasado; no se le ha prestado la atención debida. Sea por su colaboración con poetas como Echeverría o Méndez, o por su intervención en la huida de su cuñado y el escamoteo de la familia de éste a las iras de la Mazorca<sup>117</sup>, el nombre de Esnaola fue

<sup>115</sup> F. Weinberg: *El Salón...*, p. 49.

<sup>116</sup> Véase Rojas, *Historia*, VI, pp. 425 y 691-694.

<sup>117</sup> G. Gallardo: "Juan Pedro...El hombre", pp. 120-121.

inscrito en la *Relación de unitarios tomados para el servicio de las armas* en 1840<sup>118</sup>. No se trata meramente de servicio militar, por cuanto, por una parte, la lista contiene enemigos del régimen —que eso, y no otra cosa, significa “unitario” aquí—, y por otra, figura entre las órdenes superiores, o sea, impartidas por el gobernador o sus ministros. Esnaola, pues, estuvo estigmatizado políticamente como opositor a Rosas.

Que se quedara en Buenos Aires no *puede* haber sido un aval al gobierno. A pesar de haber sido incluido en una lista negra, él se quería ajeno a la disputa, y abogaría por su inocencia tanto como le fue posible. Por otra parte, y ante la edad avanzada de su padre, debió sentir la responsabilidad de conservar y desarrollar el caudal de la familia, a lo que se sumó la de proteger a su hermana, cuyo marido, José María Gallardo, había debido exilarse en Uruguay ante la persecución de Rosas. Gallardo estuvo escondido en Buenos Aires en diciembre de 1839 y enero de 1840, y huyó de la ciudad a principios de febrero; su mujer y sus hijos, sin embargo, quedaron en Buenos Aires a cargo de Esnaola hasta poder emigrar a fines de 1840<sup>119</sup>. Esnaola no se exilió no sólo porque no lo creyó necesario, sino porque su presencia en Buenos Aires era imprescindible para su familia.

Es del todo posible que las encendidas dedicatorias de Esnaola a Manuelita formaran parte de la misma historia. 1840 es el año en que, una vez terminado el luto por la muerte de su madre, Manuelita abrió su salón, que, ya lo sabemos, contó a Esnaola entre sus habitués. Con él, como con tanta otra gente, *la niña* podría haber oficiado de intercesora ante su padre<sup>120</sup>; las composiciones de Esnaola podrían haber sido entendidas como retribución de favores, y las dedicatorias, como referencias irónicas a la deuda humana que el músico había asumido con ella.

Las canciones e himnos encomiásticos en homenaje al dictador (Tabla 7) adquieren así un significado nuevo. Habíamos notado antes que todos están concentrados entre 1840 y 1843; ahora podemos explicarnos por qué. En lugar de celebraciones partidarias, resultan tributos para aplacar la furia del gobernante y paliar las posibles consecuencias negativas para el músico y su familia. Hay en ellas elementos que refuerzan nuestra lectura, pero la ocasión de exponerlas no ha llegado aún.

La evidencia circunstancial confirma que los himnos a Rosas no deben interpretarse como muestra de simpatía por el gobernador. El nombre del músico no figura en la lista de miembros de la alta sociedad que formaban

<sup>118</sup> V. *Índice del Archivo del Departamento General de Policía (1812-1850)*, Buenos Aires, Imprenta de La Tribuna, 1860, ...): 2, p. 340 – Libro 120, de Órdenes Superiores. Citado por Josué Wilkes: “Un discurso sobre la música bajo el gobierno de Rosas”, *Boletín Latino-Americano de música* 4, Bogotá: 1938, p. 280.

<sup>119</sup> G. Gallardo: “Juan Pedro...El hombre”, p. 120-121.

<sup>120</sup> Sáenz Quesada: *Mujeres de Rosas*, pp. 140-141.

la faz pública y más respetable de la *Sociedad Popular Restauradora* o Mazorca, publicada por Adolfo Saldías<sup>121</sup>. Antes de Caseros, no desempeñó cargo público alguno de importancia<sup>122</sup>. El nombramiento que Rosas le hizo en 1842, de Capitán honorario del Cuerpo de Serenos<sup>123</sup>, admite interpretaciones encontradas. Emitido dos años y otros tantos himnos después de caer en desgracia el compositor, es indicio cierto de su rehabilitación; y ha sido tenido como un honor. Tal vez no lo fuera. Manuel Bilbao, sin decirlo expresamente, establece una clara distinción social entre la gente de clase media y alta que dormía dentro de su casa y los serenos que vigilaban la calle, “españoles, predominando los gallegos, los que salían con sus capotes, una lanza puntiaguda, su pistola y linterna”<sup>124</sup> que “en general no eran populares”, sino más tétricos que el “cuco” con que se amenazaba a los niños (pp. 130-131). La designación de Rosas no dio a Esnaola un cargo en la Comisión Directiva del cuerpo, sitio que le hubiera correspondido de acuerdo con su carácter de hombre de negocios —al cual accedió después—, sino simplemente como oficial de la tropa. Parece más un insulto que un honor, en la línea de las sombrías bromas que caracterizaban al dictador: sólo debe haber resultado soportable por su carácter de honorario, vale decir, el que el compositor no estuviera efectivamente obligado a salir a patrullar las calles por la noche. Así, el cargo, más que honroso, resultaría una respuesta irónica del gobernador ante los intentos del músico de limpiar su nombre de cualquier mácula de “unitarismo”, quitándolo de la lista negra, pero diciéndole al mismo tiempo que sabía que no era entusiasta partidario de su política y persona. Una línea ocasional de Mariquita Sánchez confirma esta interpretación: escribió a su hija Florencia inmediatamente después de Caseros que se alegraba de “que haya quedado vivo Esnaola *aunque no haya ascendido* (énfasis nuestro)”<sup>125</sup>. Por no ser partidario de Rosas, Esnaola no pudo *ascender* durante su gobierno.

Por último, Esnaola sí ocupó numerosos cargos públicos después de Rosas, aunque esto liquidara los últimos restos de su carrera de compositor. Es más que mera retórica la del contenido de la carta que escribió al ministro de gobierno aceptando el nombramiento de juez de paz de la catedral al norte, en la cual se muestra “muy reconocido” por la designación, y la acepta “persuadido de que hoy más que nunca debemos los ciu-

---

<sup>121</sup> *Historia de la Confederación Argentina: Rosas y su época*, Buenos Aires, El Ateneo, 1951, 2, p. 384.

<sup>122</sup> Gallardo, op. cit., p. 120.

<sup>123</sup> Gesualdo: *Historia*, I, p. 250.

<sup>124</sup> Manuel Bilbao: *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*, Buenos Aires, Librería del Colegio, 1934, p. 129.

<sup>125</sup> Citado por Jorge A. Zavalia Lagos: *Mariquita Sánchez y su tiempo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 219.

dadanos todos nuestra cooperación al Gobierno en su patriótica marcha, y que es una consecuencia de este deber prestar nuestros servicios en lo que él los considere útiles [...]"<sup>126</sup>

Esnaola ocupó la presidencia de la Comisión Directiva de Serenos a partir de 1854 (ibid., 121), fue elector presidencial por Buenos Aires después de Pavón, miembro del directorio (1864)<sup>127</sup> y presidente del Banco de la Provincia de Buenos Aires en 1866 (Gallardo, p. 126), y distintos cargos relacionados con sociedades de conciertos y escuelas de música (p. 129).

No necesitamos extendernos mucho ya: se ha dicho bastante. El desarrollo de las *melodías argentinas* marca la madurez del compositor Juan Pedro Esnaola, tras una etapa inicial dedicada a la música religiosa. La historia de la canción de Esnaola tiene dos períodos, luego de un breve período introductorio y un curioso año de silencio: 1835-1839 y 1840-1851. Los separa un momento de crisis, algunas de cuyas causas hemos ido descubriendo: su caída en desgracia, la necesidad de hacerse cargo de la familia. El primer período comienza con el trabajo en conjunto con Echeverría, que habla allí donde Esnaola siempre calló, permitiéndonos vislumbrar las ideas que ambos compartían; estas ideas constituyen una verdadera estética musical, tanto más notable cuanto que se desarrollaron paralelamente a las composiciones a las que se refieren. Echeverría teorizó la canción como útil nacionalista: preconizó la necesidad de desarrollar una literatura nacional como medio para crear una base mínima de acuerdo entre individuos, facciones o provincias. Al reunir la preocupación nacionalista con una serie de prescripciones artísticas basadas en su estética de fondo y forma, surgen normas éticas para el artista: ser nacional, original en la forma y auténtico en el fondo. Esnaola parece haber estado de acuerdo con estos puntos, en la medida en que en su música se acentúa la originalidad de formas —por expresión de las emociones de las poesías—, se plantea una elaboración denodada de la materia sonora como requisito compositivo poco menos que indispensable, se utiliza como materia básica el estilo más prestigioso de la época (la ópera italiana) y se evita, creemos que deliberadamente, el *color local* español y la expresión francesa.

Echeverría es un nacionalista de su tiempo al considerar el cosmopolitismo como componente posible, y hasta indispensable, de la nación: aunque su uso de lo característico en función de una doctrina explícita es, por

<sup>126</sup> Esnaola al ministro Valentín Alsina, 3-V-1852, citado por G. Gallardo: "Juan Pedro... El hombre", p. 121n.

<sup>127</sup> Horacio Juan Cuccorese: *Historia del Banco de la Provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, El Banco, 1972, p. 199.

supuesto, nacionalista, no todo su nacionalismo es paisajismo. En particular, concibe la canción como herramienta para llevar adelante un cambio social en dirección a la convivencia pacífica y legalmente constituida de distintas opiniones y modos de vida —sociabilidad y civilidad— en el seno de una nación a organizar; y lejos de desdeñar la frivolidad del salón, intenta modificarla por medio de canciones. Esnaola no lo acompaña en el paisajismo; su música es muy poco característica, al punto que uno sospecha que puede haber asociado la cultura criolla, sea con un hispanismo del que había que librarse, sea con la “barbarie” de indios y gauchos, cuya fealdad estaba excluida de suyo del mundo en el que el compositor vivía —aquí resulta interesante recordar que la única canción cuya melodía tiene algo parecido a un gesto criollo, *¿Quién mejora mi suerte?* forma parte de una comedia el españolísimo Don Quijote; el tema merece más de lo que ahora podemos hacer por él—.

1840 no es significativo úniamente para Esnaola; marca el fin de una era, la que había comenzado con Rivadavia y que había vivido la asombrosa eclosión cultural del 37. La crisis fue un fenómeno que compartió con la sociedad de Buenos Aires en su conjunto. A nivel externo, la guerra con el mariscal Santa Cruz y el bloqueo francés produjeron serias consecuencias económicas negativas para la población, al dificultar el comercio de la ciudad. A nivel interno, las insurrecciones —primero la conjura de los Maza, luego el levantamiento armado del sur de la provincia de Buenos Aires, en fin la separación de Corrientes de la órbita de Rosas— dieron excusa para intensificar la purga sangrienta de enemigos por medio del uso deliberado del terror como instrumento de gobierno. Comenzó la emigración masiva de los jóvenes que habían sido autores del brillante capítulo de historia cultural de 1837, coetáneos, amigos y compañeros de Esnaola.

Si a esto sumamos los padeceres personales y familiares del compositor, entenderemos perfectamente bien por qué se refugió en el salón de Manueleta y abandonó a medias su carrera de compositor. La idea de que la canción podía producir algún tipo de cambio duradero se hizo añicos contra la degollina de la Mazorca. La transformación que podía gestar era una de largo plazo, y, de golpe, los tiempos se acortaron: Echeverría abrazó la acción política, y Esnaola, muy desafecto a ella, se defendió a sí mismo y a los suyos lo mejor que pudo. Sus canciones de los años 40 relegaron la complejidad expresiva de la producción anterior al fondo; la disfrazaron de “color sonoro”, dentro de la estética del salón. El proceso es parte de una serie de gestos de ocultación de su verdadera forma de pensar, necesarios para sobrevivir en dictadura sin volverse loco, que incluyeron el silencio y el relegamiento de su música, primero por él mismo, luego por sus sucesores. A diferencia de Echeverría, no se ocupó de lanzarse a la conquista de la “esfera pública”, y legitimar su actividad artística. Se mantuvo en el salón. Esto corre paralelo con su renuencia a abordar proyectos creativos más ambicio-

sos al estilo del tiempo, para los cuales estaba perfectamente capacitado: sonatas, sinfonías, conciertos, óperas, que casi no tenían cabida en el Buenos Aires de la época. Triste destino: Esnaola salió de la crisis del 40 sólo en 1852, y por vía del cargo público. La música quedó definitivamente atrás en su vida.

¿Es Esnaola un precursor? ¿Y por qué? Aquí lo hemos presentado como miembro de su generación, la de 1837, con la cual compartió preocupaciones y luchas. Asimismo, conservador hasta la médula, en cierto sentido es el último de los compositores coloniales, por su énfasis en la música religiosa, su entronización absoluta de la música vocal, y su fe a rajatabla en la expresión del texto como principio mayor de la estética. Tal vez una evaluación histórica más apropiada de su figura consista en ubicarla en el punto de inflexión del proceso de construcción de la nación que finalmente sería la Argentina, a modo de Jano bifronte: una cara mira al pasado hispano-colonial, otra anhela la organización de un estado y el desarrollo de una música, ambos nacionales. ¿Qué dejó? Nadie se ocupó de ello todavía. La precisa magnitud de su contribución al desarrollo de la música de conciertos en Buenos Aires está todavía por realizarse. Por ejemplo, es frecuente que se mencione en la bibliografía histórica el acto de apertura de su academia de música en la época de Rivadavia, pero casi nadie repara en su historia ulterior. Al proponer una reevaluación de las canciones de Esnaola en términos de la estética de su época, este trabajo las señala como parte importante de su legado al futuro.

Se ha escrito<sup>128</sup> —y repetido<sup>129</sup>— que “Contemporáneos de todos los choques, entrechoques y convulsiones del espíritu nacional, los precursores siguen impasibles con su línea de música, como si viviesen en un mundo marginal, casi excluidos de toda participación con las notas de desgarramiento humano que los rodea.”

Como parte del mismo argumento, se ha leído el *Rondó a la española* de Esnaola (1840), como una frivolidad en el “año más sangrientamente espantoso en lo que iba del siglo”. Observaciones como éstas revelan su carácter de juicios emitidos *antes* de realizar el análisis correspondiente de la documentación. El músico, que debió liquidar nada menos que su carrera artística a consecuencia del año 40, se hubiera ofendido intensamente ante semejantes palabras. Hora es de hacerle justicia.

<sup>128</sup> J. F. Giacobbe: “Los precursores...”, p. 37.

<sup>129</sup> P. Suárez Urtubey: “La creación musical”..., p. 93.