

Suárez Urtubey, Pola

*La musicografía argentina en la proscripción.
Un documento en el Buenos Aires rosista*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Nº 5, 1982

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Suárez Urtubey, Pola. “La musicografía argentina en la proscripción : un documento en el Buenos Aires rosista” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 5 (1982). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=musicografia-argentina-proscripcion-documento> [Fecha de consulta:.....]

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

Dra. Pola Suárez Urtubey

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

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

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

Es menos marcada esa tendencia en

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Miguel Cané (padre), paradigma romántico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Musical de las Damas Orientales, según informa Antonio Zinny en su *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay, 1807-1852* (Bs. As., C. Casavalle Ed., 1883). En este importantísimo trabajo bibliográfico, imprescindible para conocer la actividad de los intelectuales emigrados a Montevideo en los años de Rosas⁹ se lee textualmente lo siguiente (pp. 386-387): "*Ramillete Musical de las Damas Orientales*" 1837 - en 40. Era periódico semanal, cuyo primer número apareció el 28 de agosto y registra composiciones líricas, noticias y artículos en consonancia con el título. Las composiciones líricas eran dirigidas a la Litografía de Gienlis, redactadas por el doctor Miguel Cané y la música pertenecía al profesor don Roque Rivero (negro). Sólo conocemos el N° 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eticidad de la música en el ideario de Sarmiento

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dísticos sobre arte lo muestran iluminado por este concepto.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 *Ibid.*, p. 50.

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

22 *Ibid.*, p. 20.

23 *Ibid.*, p. 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

29 y 30 *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

1) ¡La zamacueca en el teatro!

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

2) Cartas de dos amigos

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

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

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

3) Sobre Lanza y Casacuberta

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

4) Concierto musical

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

5) Concierto del señor Lanza

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

6) Romeo y Julieta [sic] Opera de Bellini

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

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

7) La ópera italiana en Santiago

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

8) Lucía de Lamermoor [sic] de Donizetti

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

9) Beneficio de la señorita Rossi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 *Ibid.*, p. 128.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Veamos algunos fragmentos más del escrito sarmientino:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En la primera revista musical argentina de cuya existencia se tengan noticias, *El boletín musical* de 1837⁴³ se lee en el N° 1 la siguiente referencia: "Los aficionados a la música habrán oído cantar desde algún tiempo a un lindo joven, hijo del doctor Cordero (...) no podemos dejar de leer en los rasgos de frente y fisonomía de este joven síntomas de un bello genio musical, los ojos sobre todo, que no saben

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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