

¿El nacionalismo en jaque? Las canciones en francés de Julián Aguirre

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo - luisinaigarcia@gmail.com

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: Julián Aguirre – nacionalismo – música – Argentina – canción de cámara –

» **Resumen**

Este trabajo toma como objeto de estudio a las canciones de cámara en francés de Julián Aguirre (1868-1924), compositor argentino considerado por la historiografía musical como uno de los principales representantes del denominado 'nacionalismo musical argentino'. Aguirre se ocupó personalmente de sentar las bases de una música 'puramente nacional' y fue integrado a un grupo de 'primeros profesionales' de una 'escuela' compositiva argentina. Quizás por este motivo, su obra no ha sido examinada hasta el momento dentro de sus aportes a un repertorio 'internacional', ligado con las tendencias generales de su época. A través del análisis de *La lune*, canción de 1898 basada en una poesía de Paul Verlaine, se busca cuestionar cierta exclusividad de Aguirre como músico nacionalista argentino que emana del estado actual del conocimiento. Se analizan ideas vertidas por el mismo compositor y fuentes hemerográficas producidas por críticos durante las décadas de 1920 y 1930 proponiendo que, lejos de poder trazarse en su obra una línea de llegada al nacionalismo ocurrida hacia fines del siglo XIX, corresponde considerar la coexistencia temporal de sus producciones de esa tendencia (hoy canónicas y estudiadas) con otra parte de su repertorio menos analizada y cuyos alcances necesitan atención.

» **Introducción**

Este trabajo se plantea como una continuación de estudios precedentes sobre Julián Aguirre. Durante el período 2017-2019 puse el foco sobre su repertorio escolar y abordé cuestiones ligadas a la educación y al nacionalismo musical, tendencia que se afianzó en los comienzos del siglo XX en nuestro país (García, 2018 y 2019). Propongo ahora volver a relacionar dicha tendencia con otra porción de su repertorio vocal, que son sus canciones en idioma extranjero (francés la mayoría y una en italiano), las cuales escribió

Aguirre entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Así, pretendo ampliar el corpus para entender cómo se relaciona esta corriente en el plano estético y de las ideas con la composición musical.¹

Recordaré brevemente que el catálogo de Aguirre comprende un total de cuarenta y nueve canciones de cámara según lo documentado hasta el momento,² de las cuales treinta y nueve están escritas en idioma español, nueve en francés y una en italiano. De las nueve canciones en francés, dos están perdidas.³ Las restantes fueron publicadas en dos álbumes diferentes: dos en *Chansons pour elle*, de 1898, y las otras cinco, en *Jardins...*, de 1914.

› ***Chansons pour elle y Jardins...***

Un primer y (hasta el momento) único catálogo de obras de Aguirre (García Muñoz, 1986) clasifica a sus piezas vocales con piano en cuatro grupos: “1) Obras para canto y piano con texto en francés o italiano; 2) Obras para canto y piano con texto en castellano; 3) La serie de *Canciones argentinas*; 4) la serie de *Canciones escolares*” (1986: 20). Más allá de la evidente falacia taxonómica, resulta relevante notar que la cuestión idiomática de los textos, para García Muñoz, era considerada un factor importante a la hora de clasificar esta producción. Dentro de sus canciones con texto en francés o italiano, encontramos los mencionados álbumes *Chansons pour elle y Jardins...* (además de las dos canciones “perdidas” referidas anteriormente).

Chansons pour elle, literalmente, “canciones para ella”, fue publicado en 1898 por la editorial musical Drangosch y Beines de la ciudad de Buenos Aires.⁴ Contiene dos canciones: I. *Plaintive tourterelle qui roucoules toujours* y II. *Toutn'est qu'images fugitives*. Como el nombre del álbum indica, estas canciones están dedicadas a dos mujeres.⁵

Jardins... (*Jardines*) se publicó en una edición conjunta dieciséis años después por la editorial Gurina, aunque algunas canciones del álbum ya habían sido estrenadas en 1898 y publicadas en 1904.⁶ Este álbum contiene siete canciones de las cuales cinco están en francés, una en italiano y una en español. El orden de

¹ Esta investigación comenzó en el marco del equipo UBACyT “Música ‘culta’ y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX” de la programación 2016-2019, dirigido por Silvina Luz Mansilla, y continúa en un nuevo proyecto –con la misma directora– de la programación 2020-2022, llamado “Historias socio-culturales del quehacer musical de la Argentina (1890-2000)”. A ello se debe el enfoque desde la literatura y el interés en la música vocal, aunque ahora con una mirada desde la historia socio-cultural.

² Giacobbe (1945), García Muñoz (1986), Weiss (2009).

³ Las canciones perdidas están referidas en el catálogo de García Muñoz. Por un lado *J'aivu ton sourire et tes larmes*, la cual estaría basada en un texto de Alfred de Musset y *L'éventail*, mencionada en el libro sobre Julián Aguirre de Juan Francisco Giacobbe (1945).

⁴ Los ejemplares consultados se encuentran en la Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina.

⁵ La primera está dedicada a “Madame G. O. de Wilde”. Asumimos que se trataba de Guillermina Oliveira (1870-1936), esposa de Eduardo Wilde, político y escritor de la generación del 80 en Argentina. La segunda canción, a “Madame Delfina Caprile”.

⁶ Según García Muñoz (1986: 32) *La lune* fue ejecutada en un concierto en El Ateneo el 15 de julio de 1898 por la cantante Adée Leander y con Aguirre al piano.

aparición en el álbum es el siguiente: I. *Chi mi ridona* (italiano), II. *Llorando yo en el bosque* (español), III. *Berceuse* (francés), IV. *La rose* (francés), V. *Ton image* (francés), VI. *Le ciel est transi* (francés) y VII. *La lune* (francés).⁷

Tomemos el caso de *La lune*, la última canción de *Jardins...* Se trata de un vals en Fa menor,⁸ con cinco secciones formales: Introducción–A–B–A’–Coda.⁹ El siguiente cuadro detalla estas secciones y el plan armónico:

Introducción	A a-a'	B b-b'	A' a-a'	Coda
Cc. 1 - 8	Cc. 9 - 27	Cc. ♯27- 43	Cc. 44 - 59	Cc. 60- 71
4c + 4c	12c + 7c	8c + 8c	12c + 4c	8c + 4c
Fa m	Fa m	Si b M	Fa m	Fa m
I – V	I – V/IV	I – V/V	I – I	VII- I

Gráfico 1. Secciones y planteo armónico en la canción *La Lune*, de J. Aguirre y P. Verlaine

La letra es del poeta Paul Verlaine (1844-1896) quien, junto con Mallarmé y Rimbaud, fue considerado representante del movimiento simbolista francés. Estos poetas fueron musicalizados por varios compositores franceses de ese momento, quienes sintieron fuertes influencias de dicha doctrina estética y así, por ejemplo, encontramos esta misma poesía de Verlaine musicalizada por Ernest Chausson en 1885/87, Reynaldo Hahn en 1890 y Gabriel Fauré en 1892/94.¹⁰ Aguirre de alguna manera participa de esta tendencia, conservando la característica de la tradición de la *melodie* francesa relacionada con la gran sensibilidad en lo que concierne a las relaciones texto-música. Si reparamos en la letra de esta canción, vemos que evoca una situación nocturna con un lenguaje descriptivo de la naturaleza:

<i>La lune blanche luit dans les bois</i>	<i>La luna blanca brilla en el bosque</i>
<i>De chaque branche part une voix</i>	<i>De cada rama parte una voz</i>
<i>Sur la ramée... Ô bien-aimée</i>	<i>Bajo el ramaje... oh amada</i>
<i>L'étangre flète, profond miroir</i>	<i>El estanque refleja, espejo profundo</i>

⁷ Como es posible notar, dado que solo tenemos la fecha de edición, es problemática la datación de estas canciones.

⁸ La tonalidad corresponde a la partitura de Aguirre, no siendo este el caso de la grabación que tenemos disponible.

⁹ Puede escucharse un fonograma en el disco *La belle époque* (IRCO, 2015). Víctor Torres (barítono) y Fernando Pérez (piano) interpretan dieciocho canciones con letra en francés de músicos argentinos, entre ellos, Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Héctor Panizza, Athos Palma, Eduardo García Mansilla y Hermann Bemberg. Disponible en la plataforma Spotify: <https://open.spotify.com/album/5iP4IB4PuBnaZBMQSZ8b5k>

¹⁰ Chausson Op. 13 N° 1, Hans, *Chansons grises*, y Gabriel Fauré, *La bonne chanson*, Op. 61. N° 3.

<i>La silhouette du saule noir</i>	<i>La silueta del sauce negro</i>
<i>Où le vent pleure... Rêvons c'est l'heure.</i>	<i>Donde el viento llora... soñemos, es hora</i>
<i>Un vaste et tendre apaisement</i>	<i>Un vasto y tierno apaciguamiento</i>
<i>Semble descendre du firmament</i>	<i>Parece descender del firmamento</i>
<i>Que l'astre irise... C'est l'heure exquise.</i>	<i>Que el astro irise... Es la hora exquisita</i>

Gráfico 2. *La Lune*, poema de Paul Verlaine; traducción propia

Encontramos en el lenguaje musical de esta obra rasgos comunes al repertorio “europeo” de la época (es decir, de finales del siglo XIX). Tal es el caso de la escritura cromática, las modulaciones frecuentes y la postergación de las cadencias conclusivas. Tomemos, por ejemplo, la introducción. Son ocho compases de tipo antecedente-consecuente, donde el plano armónico se enriquece al introducirse apoyaturas y séptimas y novenas que suman tensión a los acordes. Vemos así que para llegar al compás 8 con un V7 (el cual dará comienzo a la tónica al iniciarse la estrofa en el compás 9), Aguirre realiza una suerte de cadena de dominantes desde el compás 5 hasta el compás 8, con una sucesión de acordes semi-disminuidos en la mano derecha del piano, dando a todos estos compases una sonoridad de dominante.

Gráfico 3. *La Lune*, de J. Aguirre y P. Verlaine, cc. 1-8.

La escritura cromática también se evidencia en la línea melódica de la voz y en determinados motivos del acompañamiento. Los arreglos son predominantemente silábicos y con escasos melismas. Las tres estrofas del poema se corresponden con las secciones A, B y A' del gráfico 1, denotando de esta manera el carácter estrófico de la pieza. El tema A está en la tonalidad de Fa menor (A' contiene una variación textual) y el procedimiento compositivo de la variación estrófica ocurre con el tema B, en la segunda estrofa, al introducirse una breve modulación hacia el cuarto grado de Fa menor y modificarse sutilmente la textura; el acompañamiento pianístico pasa a imitar la melodía de la voz principal.

› **¿El nacionalismo en jaque?**

Como advierte el título de esta ponencia, se plantea un cuestionamiento a una supuesta 'exclusividad' de Aguirre como músico nacionalista argentino.¹¹ El término 'nacionalismo' no es ajeno a los discursos que la historiografía musical ha construido sobre este compositor. Hay evidencias comprobables sobre su posicionamiento dentro de esa tendencia: algunas de sus obras se titularon "Vidalita", "Huella" y "Gato" y algunas de sus colecciones, ex profeso, emplean el término "argentino" en los títulos.¹² Por otra parte, en reiteradas ocasiones el compositor manifestó su interés por realizar un aporte al 'arte nacional', a la 'música nacional'; e instó a buscar voces más 'autóctonas' para conformar los repertorios. Tenemos entonces una intención específica del compositor y ciertos vestigios de elementos autóctonos argentinos (Kuss, 1998) que pueden encontrarse en su obra, sea en los títulos, los poemas musicalizados o el lenguaje musical mismo. Pero, como sostiene Malena Kuss (1998: 135), tanto la intención del compositor como la presencia de "sustancias percibidas como autóctonas" en su obra son fenómenos diversos, por lo cual la pregunta es cómo pueden ser abarcados bajo el mismo significante del nacionalismo. Existe algo clave en el revisionismo que hace Kuss del término, que nos permite dilucidar parte de este embrollo; se trata del rol que tiene la recepción en este proceso. Para ello, Kuss se basa en la lectura de Dahlhaus y sostiene que es el oyente "quien debe percibir la identificación del compositor como auténtica para validar –o legitimar– el resultado estético" (Kuss, 1998: 140).

Así, en la prensa periódica de las décadas de 1920 y 1930, encontramos referencias claves que impugnaban la utilización de textos provenientes de poesías extranjeras para las canciones y que consideraban que no utilizar el idioma castellano era motivo de "exclusión" dentro de una música que el público (oyentes y críticos) podía considerar como "nacional". Por ejemplo, en 1922 en el periódico *La Prensa* se reseñó un concierto que había llevado a cabo la Sociedad Nacional de Música. Allí, quien escribió sostuvo que:

Si un extranjero recientemente llegado al país hubiera asistido anteanoche al 34° concierto de abono de compositores argentinos, realizado en el Museo de Bellas Artes, se habría imaginado que el francés es nuestro idioma nacional, pues siete de las ocho melodías para canto y piano que se ofrecieron en primera audición, tenían texto francés. (1922: 10).

Y agregaba:

En algunos compositores argentinos el desdén por el castellano raya en manía, con evidente prejuicio para el progreso de nuestro arte musical que no podrá contar con un "lied" propio, mientras los autores pongan música a poesías francesas, italianas o alemanas. Es un error lamentable y muy difundido entre nosotros tachar de no musicable al idioma castellano [...] (Ibidem).

¹¹ Aunque en la historiografía no se lo plantea en términos de exclusividad, es evidente que solo el repertorio nacionalista es el estudiado hasta el momento.

¹² *Aires nacionales argentinos, Canciones argentinas.*

Esta impresión no fue cosa del momento. Casi una década más tarde, en *La Revista de Música*, el reconocido crítico defensor del nacionalismo musical, Gastón Talamón, publicó un artículo titulado “La canción de cámara argentina con texto en idiomas extranjeros”. Recalcó:

En vez de realizar en su propio país lo que los demás pueblos del mundo culto: crear un género nacional; los compositores argentinos creyeron más cómodo y más ‘chic’ imitar el género entonces más en boga en el mundo, que lo era la canción francesa de Henri Duparc o de los impresionistas; imitarlo en la calidad de sus ideas y en el quintaesenciamiento (sic) de sus armonías, y, lo que es peor, en el mismo idioma. (1930: 141).

Según Talamón la elección del francés era una cuestión 'de moda' entre los compositores por aquellos años y se utilizaba para demostrar cierto posicionamiento social:

La influencia gálica nos ha hecho mal durante algunos años, al desviarnos de la tradición democrática ancestral, al crear entre nosotros, sobre todo en la canción de cámara, un arte de ‘élite’, ajeno a la conciencia social nativa, arte que venía a estimular el metiquismo de ciertas clases pudientes, para las cuales el castellano era idioma poco menos que despreciable y bárbaro, y que se imaginaban ser cultas porque se expresaban en francés. (Ibídem: 142).

Resulta evidente que, salvo para la aristocracia porteña acostumbrada a que sus vidas transcurrían medio año en París y medio año en Buenos Aires, el idioma francés generaba cierto distanciamiento del público respecto de los compositores, no validándose así estos repertorios –siguiendo a Kuss– como 'música argentina'.¹³

En el caso de Aguirre, sus canciones en idioma extranjero son tempranas, aunque algunas interpretaciones posteriores son alcanzadas en 1922 por las expresiones de *La Prensa* antes mencionadas. Puede constatar que Aguirre no volvió a utilizar textos en idiomas extranjeros para sus posteriores composiciones vocales; sin embargo, por la fecha de la edición puede evidenciarse que estas canciones coexistieron con las obras consideradas nacionalistas de Aguirre, como sus *Aires nacionales argentinos* para piano, por ejemplo (que, de hecho, datan de 1898 y se estrenaron junto con parte de nuestro corpus).¹⁴

¹³ Talamón hace alarde de su conocimiento etimológico al referirse al estatus intermedio de pertenencia y de ambigüedad cultural que tenían algunas familias ilustres de Buenos Aires, con el término "metiquismo", que alude a las personas que han cambiado de residencia. En un artículo posterior, referirá a este auge como un "sarampión francés" (Talamón, 1931: 2).

¹⁴ El primer cuaderno que conforma el Op. 17 fue editado por la casa Stefani en 1898 y los tres primeros números fueron interpretados en un concierto del 15 de julio de 1898 en El Ateneo junto con algunas canciones en francés (García Muñoz, 1986).

› **Reflexiones finales**

La formación europea que recibió Aguirre le permitió conocer perfectamente las tendencias estéticas que allí se gestaron. Ya en Buenos Aires, siguió vinculándose con “lo europeo” de diversas maneras; mantuvo estrecho contacto con figuras europeas destacadas, como por ejemplo, Anatole France (de quien era invitado habitual durante su permanencia en Buenos Aires) y sabemos que parte de su música se conocía en el viejo continente, mediante las interpretaciones de Ninon Vallin, Gilda Dalla Rizza y Felia Litvinne.¹⁵

Otro dato que vincula a Aguirre con las corrientes artísticas europeas fue su participación en 1892 en los comienzos de una sociedad que vinculó a intelectuales, escritores, pintores, escultores y músicos: El Ateneo. Aguirre junto con Alberto Williams fueron sus líderes en el ámbito musical (Malosetti Costa, 2001) y hemos podido constatar que se estrenaron en ese lugar muchas de sus obras (algunas pertenecientes a los mencionados álbumes *Chansons pour elle* y *Jardins...*). Esta sociedad, si bien mantuvo un formato de tertulia literaria, tuvo un carácter eminentemente político y quienes la integraban se caracterizaban por haber vivido en Europa y estar recientemente llegados al país. Algo que tiñó los debates al interior de El Ateneo, fue el “frente de batalla” que se conformó entre los “valores tradicionales” que llegaban desde Europa y la posibilidad de un arte argentino “verdaderamente nacional” (Ibídem: 330).

Respecto a este “arte nacional”, las composiciones nacionalistas de Aguirre, como mencioné anteriormente, recibieron un mayor estudio y consideración en la bibliografía existente sobre el compositor. Quienes resaltan este aspecto en la música de Aguirre, describen a sus obras como “claros ejemplos de nuestras especies líricas criollas” (García Acevedo, 1963: 76); hacen hincapié en la habilidad del compositor para “captar directamente el área urbana y rural porteña” (Ibídem) e incluso, detallan que aquellas primeras composiciones de Aguirre, a pesar de que no respondían estrictamente a “títulos criollos” eran de una “afirmación bonaerense perfectísima” (Giacobbe, 1945: 24).

No es posible, entonces, trazar una “línea de llegada” al nacionalismo en la obra de Aguirre o pensar en un “nacionalismo” ligado exclusivamente al “mito del folclor”, el cual creía “descubrir en la canción el idioma primigenio y esencial de la nacionalidad” (Illari, 2012: 13). La música nacionalista de Aguirre coexistió con este “período europeo” de canciones y piezas de carácter con “inspiraciones extranjeras”. Dichas inspiraciones podrían responder a lo que Weiss (2009) adjudica como “inspiraciones de la cultura de salón europea” y, tomando el caso de *La lune*, es posible hipotetizar que la utilización de textos extranjeros pareciera responder a una inspiración “europea” al conjugarse en una canción poesía francesa y rasgos musicales también corrientes en la música europea de fines del siglo XIX. Esto nos permite,

¹⁵ Según García Muñoz eran estas cantantes quienes llevaban a los salones europeos “los acentos peculiares de una modalidad criolla” (1970: 13).

siguiendo nuevamente a Weiss, proyectar un nacionalismo de una concepción más eurocéntrica, ligado al discurso de la contemporaneidad, el cual demuestra la pertenencia de Aguirre a una comunidad internacional; aquello que Illari (2012) llamó “occidentalismo musical” y definió como una suerte de “colonialismo sin colonia”, donde las dependencias con Europa seguían vigentes.

Los músicos argentinos de la época de los Centenarios sintieron “simpatía y afición” por las manifestaciones artísticas de origen francés y en los salones aristocráticos porteños o provincianos, muchas de las danzas que se bailaban tenían un “origen galo” (García Morillo, 1984). Siendo Aguirre un “protagonista del predominio de la música de salón” (Arizaga, 1971: 36), sus composiciones no pudieron escapar a dicha influencia. Por tal motivo, podemos pensar que tuvo él una dualidad de pensamiento, la misma dualidad que teñía los debates propulsados por El Ateneo: estimar el arte tradicional europeo a la luz de la modernidad y ser vocero de un arte “verdaderamente argentino”.

Bibliografía

- Aguirre, J. (1924). "Veinte años de música". En *El Hogar*, núm. 742.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- "Arte y Teatro". (20 de noviembre de 1922). *La Prensa*, p. 10.
- García Acevedo, M. (1963). *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- García, L. (2018). "Las canciones escolares de Julián Aguirre como paradigma estético del "nacionalismo musical argentino". Algunos avances". En Koss, N. (ed.). *Actas II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- García, L. (2019). "Las canciones escolares de Julián Aguirre en torno a una disputa: Clemente Greppi contra la Asociación Wagneriana de Buenos Aires". En Koss, N. (ed.). *III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- García Muñoz, C. (1970). *Julián Aguirre*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- _____ (1986). "Julián Aguirre (1868-1924)". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 7, núm. 7, pp. 19-43.
- Giacobbe, J.F. (1945). *Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra en su tiempo*. Buenos Aires, Ricordi.
- Illari, B. (2012). Prólogo. En Estrada, J., *Canto roto: Silvestre Revueltas* (pp. 13-15). México: FCE, UNAM, IIE.
- Kuss, M. (1998). "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 6, pp. 133-149.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, S. L. (2006). "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones". En Leiva, A.D. (coord.). *Los días de Alvear*. Tomo 1 (pp. 313-344). San Isidro, Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro.
- _____ (2011). "Julián Aguirre y la convalidación de la producción nacionalista argentina desde el semanario *El Hogar* (1920-1924)". En Mansilla, S.L. (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia de la música argentina* (pp. 137-163). Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones.
- Pickenhayn, J. O. (1943). *El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina*. Tesis de doctorado en Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Plesch, M. (2008). "La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino". En AA.VV. *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (pp. 55-110). Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.
- Talamón, G. (1930). "La canción de cámara argentina con texto en idiomas extranjeros". En *La Revista de Música*, Año III, núm. 2, enero, pp.140-146.
- Talamón, G. (1931). "La canción de cámara argentina con texto en castellano". En *La Quena*, Año XII, núm. 63, enero, pp.1-4.
- Weiss, A. (2009). *Action, Adaption and the National 'Sentir' in the Songs of Julián Aguirre (868-1924) Argentina*.

Tesis de Maestría en Artes. Universidad de Chicago, Estados Unidos.