

Relaciones entre la obra musical y la obra poética del compositor argentino Julián Aguirre: su repertorio nacionalista y su poemario *Prima verba*

GARCÍA, Luisina / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo -CONICET – luisinagarcia@conicet.gov.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Argentina – Julián Aguirre – música – poesía – nacionalismo

> Resumen

El compositor argentino Julián Aguirre (1868-1924) se destacó en la creación de obras pianísticas y canciones de cámara y fue considerado uno de los padres del llamado nacionalismo musical argentino. Además, en el año 1900, publicó su única obra literaria: un libro titulado *Prima verba*, con catorce poemas. En esta ponencia rastreo las *migraciones* entre ambas facetas del compositor para llegar a una mayor comprensión de su pensamiento artístico. Me pregunto, a su vez, si la construcción del nacionalismo presente en su música –aspecto considerablemente estudiado en el caso de Aguirre– podría encontrarse también en su lenguaje poético. Por otro lado, analizo las alusiones musicales encerradas en las metáforas de sus poemas y propongo un acercamiento a elementos paratextuales que colaborarían en la comprensión del universo cultural en el que Aguirre estaba inserto. La portada del poemario, el estilo tipográfico, los símbolos que separan cada poema dentro de *Prima verba*, constituyen pistas para entender el contenido general de su obra literaria.

> Introducción

Como parte de mis estudios doctorales dedicados al compositor argentino Julián Aguirre, en esta ponencia me enfoco en el costado literario de este músico, faceta que hasta el momento no ha sido analizada en profundidad y que considero significativa para comprender su pensamiento general sobre el arte.¹

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto UBACyT “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina (1890-2000)” correspondiente a la programación científica 2020-2024, dirigido por Silvina Mansilla.

A diferencia de sus obras musicales, su poemario *Prima verba*, publicado en el año 1900 por la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco [Figura 1], fue brevemente mencionado en estudios anteriores referidos al compositor.² Carmen García Muñoz transcribió dos fragmentos de los poemas *A la noche* y *Los rebeldes*, publicados en *Prima verba*, y sostuvo que el primero es de “neta línea romántica” y que el segundo marca “sin duda un tono distinto de nuevas sugerencias” (1970: 13). Allison Weiss (2009), por su parte, afirmó que siete de los poemas del libro fueron musicalizados por el propio Aguirre (aunque he constatado que no coinciden las letras de las obras que esta autora menciona con los poemas del libro).³

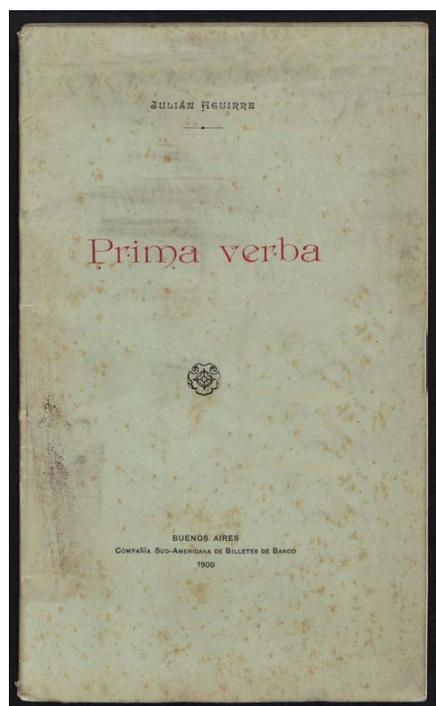


Figura 1. Tapa del poemario *Prima verba* (1900) de Julián Aguirre

Teniendo en cuenta el tratamiento disímil que han recibido estas dos facetas de Aguirre —dado también por el hecho de que se expresó mayoritariamente a través de la composición musical— decidí abordar su costado literario tomando como punto de partida la mirada que se tiene de este compositor en la musicología local. Existe un consenso sobre la consideración de Aguirre como uno de los representantes del nacionalismo musical argentino y como miembro de la “Generación del ochenta” en la música;

² El ejemplar de *Prima verba* consultado se encuentra resguardado en el Instituto Iberoamericano de Berlín, institución que me brindó una copia digitalizada.

³ Según Weiss (2009) los siete poemas de *Prima verba* que fueron musicalizados posteriormente por Aguirre son: *Serenata campera*, *Evocaciones indias*, *Ea*, *Era un ratoncito*, *Cu-cu*, *El zorzal* y *La rosa y la mosqueta*. Por su parte, los poemas que componen *Prima verba* se agrupan bajo los títulos: *A ti*, *El Sol de Mayo*, *Campestres*, *Brindis*, *Súplica*, *A Indalecio*, *Los rebeldes* y *A la noche*.

generación preocupada, principalmente, por acrecentar el repertorio de música “nacional”. La obra musical de Aguirre fue descrita como de “tendencia argentinista” (Pickenhayn, 1943), dotada de un “innegable criollismo” y de “inflexiones, acentos y cadencias bonaerenses” (Giacobbe, 1945), así como “piezas de orientación nacionalista” y “ejemplos de nuestras especies líricas criollas” (García Acevedo, 1961), por citar solo algunos ejemplos.

Para analizar en conjunto la obra musical y poética de Aguirre, tomo el concepto de *migraciones*, tal como lo propone la musicóloga Cintia Cristiá en su estudio de las relaciones entre artes plásticas y música, para referirse “al pasaje de un elemento, de una técnica, de una temática de un arte al otro” (2017: 19). Las migraciones se clasifican, según Cristiá, en cinco niveles: emocional, material, morfológico, textural y conceptual. Entre los poemas de Aguirre y sus composiciones musicales, detecto migraciones a nivel conceptual y emocional: ciertas ideas o conceptos del compositor se manifiestan tanto en su obra musical como poética y, a su vez, hay un intercambio de tipo holístico, lo que implica que se evoca el carácter emocional de una pieza en otra.

Los poemas de *Prima verba* tienen cierto grado de autorreferencialidad y describen pensamientos personales de Aguirre: experiencias de amor, de amor a la patria, de admiración a un ser querido, reflexiones sobre la identidad y sobre su práctica como escritor (y lector) de poesía. De los catorce poemas que conforman el libro me centraré, dada la extensión de este escrito, en los tres agrupados bajo el título *Campestres*, que corresponden a los números VII, VIII (I) y VIII (II) de *Prima verba*. Se verán las migraciones de estos poemas, en relación con el primer cuaderno de *Aires nacionales argentinos* (Op. 17), obra relevante en los estudios musicológicos sobre Aguirre y el nacionalismo musical argentino.

› **Campestres y Aires nacionales argentinos**

Una primera migración, de tipo conceptual, puede localizarse en el pasaje del pensamiento de Aguirre sobre lo “nacional” desde la música a la poesía y viceversa. En principio, detecto esta migración en la elección de los títulos: *Campestres* alude a un paisaje paradigmático dentro del imaginario nacional: el campo bonaerense, y en *Aires nacionales argentinos* la adjetivación vuelve explícita la intención de Aguirre de situar estas composiciones bajo una etiqueta nacionalista, que orienta el horizonte de expectativas de los oyentes.

En *Campestres*, además, la intención descriptiva del escenario rural se reafirma al interior del poema con palabras que conforman un campo semántico de tipo “nacionalista”, es decir, que actúan como elementos que en conjunto proveen una significación o un sentido determinados. Basta con leer cómo se presenta el paisaje, la flora y la fauna, en palabras como *viento, luciérnaga, alba, sol, nubes, tero-tero, paloma, nido,*

enramada, gallo, yerba, perdiz, nube, gaviota, toros, vacas, novillos, terneros, prado, potro, caballo, res. Incluso, con términos como *rancho, guitarra y jinete*, que hacen aún más precisa y evidente la pertenencia al campo pampeano [Anexo].

Por otro lado, hay en *Campestres* otras palabras que refieren a los sonidos de la naturaleza y, además, alusiones más concretas a la música que se produce en ese espacio rural. De aquí surge un interés relacionado con la presencia musical en los poemas de Aguirre. Lo musical se hace presente desde la construcción formal de los poemas (con elementos como la métrica, la rima y el ritmo de la poesía) y con el uso de figuras retóricas, como las aliteraciones y las anáforas. Aunque quizás, lo más evidente sea la presencia musical en las numerosas imágenes auditivas y en las referencias a la música que se incluyen en los versos. Aguirre compara la naturaleza del campo con un concierto, cuya banda orquestal son los sonidos de las aves: “De múltiples ruidos el concierto”, “Del tero-tero el estridente grito”, “alegra con su arrullo apasionado”, “altivo el gallo, las agudas notas/ de su clarín de guerra, lanza al día”, “rápida la perdiz camina y silba”. Como se puede ver, la palabra *concierto* y la enumeración de las aves con sus sonidos característicos, e incluso, la comparación del gallo con un instrumento de banda (el clarín), dotan de una fuerte idea musical a todo el poema. Finalmente, encuentro también la presencia del sonido en la segunda parte de este poema, con el verso que expresa: “Batahola infernal, discordes ruidos” y con la doble aparición del verbo “mugir” que trae una nueva sonoridad a este concierto de la naturaleza campestre que Aguirre nos propone.⁴

Los últimos ocho versos del poema VII merecen un párrafo aparte:

Del rancho es de donde viene
esa voz que mi alma apena,
donde una guitarra llora,
oyendo al cantor su queja:
«Bien hizo en llamarte triste
el que primero te oyera,
que al que oye un triste argentino,
triste el alma se le queda.»

En principio, resalto las palabras referidas a la música: *guitarra, cantor y triste*. A su vez, es interesante cómo Aguirre utiliza esta última palabra en su doble significado: como composición musical y como adjetivo que denota melancolía y pesadumbre. En especial si se tiene en cuenta que el primer cuaderno de *Aires nacionales argentinos*, con sus célebres cinco trozos pianísticos titulados *Tristes*, es probablemente una de las obras más paradigmáticas del nacionalismo musical argentino. Según Melanie Plesch —quien

⁴ Todo el poemario está cargado de imágenes auditivas y musicales. En el poema VI, versos como “languidece el cantor” y “no canta el ruiseñor”; en *Brindis*, los versos “El triunfal himno esparcirá en acordes” y “Cante para vosotros, con voz dulce”; en *Súplica*, “El ritmo de tu andar, música muda”, son algunos de los ejemplos que he encontrado.

ha estudiado la música nacionalista argentina desde una adaptación de la teoría tónica—la presencia del topos del triste/estilo en estas obras de Aguirre, remite al oyente a un mundo de sentido asociado a lo “nacional”. Además, según esta autora, los *Tristes* de Aguirre tuvieron una importancia fundamental en la constitución sonora del triste en el ámbito urbano y en la de la música académica argentina.

Al retomar el concepto migraciones, a nivel emocional, detecto correspondencia entre los *Tristes* de Aguirre y el primer poema de *Campestres*. Lo triste como sensación está en las palabras del poema: la misma palabra *triste*, sumada a otras como *apena*, *llora* y *queja*, así como el sentimiento triste en las composiciones musicales de Aguirre se da por una serie de elementos que caracterizan a este género: la predominancia de las tonalidades menores —asociadas a la tristeza en la tradición musical occidental—, el *tempo* lento y expresivo, los matices rítmicos y un estilo melódico ornamentado que proveen el “carácter sentimental” de base de este tipo de composiciones (Schwartz-Kates, 1997: 219).⁵ En la melodía del comienzo del *Triste N° 3*, Plesch detecta un “pasaje descendente cuyo perfil zigzagueante enmascara un descenso cromático lejanamente emparentado con el topos europeo del *pianto*, asociado tradicionalmente en la música europea con el llanto, las lágrimas y el dolor” (2014: 220) [Figura 2].



Figura 2. Julián Aguirre, *Triste N° 3, Aires nacionales argentinos*, cc. 1-2

Esta correspondencia entre lo triste en el poema y el triste como obra musical en Aguirre forma parte de una relación más general entre el mundo literario y el mundo musical argentinos. Plesch advierte que el sentimiento de la “pena extraordinaria”, la conocida frase de las primeras líneas del *Martín Fierro*, de José Hernández, es un atributo fundamental en la representación del gaucho y, por ende, forma parte del universo simbólico de la “nacionalidad argentina”, tanto en la literatura como en otras ramas del arte. En sus palabras:

⁵ De los cinco *Tristes* de Aguirre correspondientes al primer cuaderno de *Aires nacionales argentinos*, cuatro están en tonalidad menor, excepto el *Triste N° 4*, que se encuentra en la tonalidad de Si bemol mayor.

Esta pena permea el nacionalismo cultural argentino en las letras, las artes plásticas y la música. Así, las referencias a la música y el hacer música del gaucho en la literatura revelan una presencia abrumadora de afectos disfóricos. La pena es tan extraordinaria que cuando los gauchos cantan, aún las canciones “alegres” se transforman en tristes (2014: 218).

Claramente, concuerda esta afirmación de Plesch con los versos de Aguirre “al que oye un triste argentino/ triste el alma se le queda”, en el remate de la cuarteta octosilábica que cita al cantor. Por último, cabe recordar que una de las indicaciones en la partitura del *Triste N° 3*, en el pasaje final, expresa: “imitar el sonido de las cuerdas directamente heridas de la guitarra” y esto se indica en un pasaje de notas con unas breves apoyaturas en el extremo agudo que marcan un descenso hacia la cadencia final. Es decir, a partir de una indicación escrita para el/la intérprete de piano, se manifiesta la intención de que ese fragmento musical evoque una sonoridad de guitarra con cuerdas heridas —si bien en el habla hispana herir es sinónimo de tañer—. Guitarra que también se encuentra llorando en los versos del poema.

> **Reflexiones finales**

Esta ponencia constituye un avance en la consideración del costado literario de Julián Aguirre como un elemento importante para comprender su música y su pensamiento artístico general. Al comparar su actividad literaria con su creación musical —en este caso, el poema *Campestres* con sus célebres *Tristes* para piano—, se confirma que ciertos conceptos y emociones se encuentran de manera casi omnipresente en su obra artística. Contar con herramientas como el concepto de *migraciones* en el modo propuesto por Cristiá, ha demostrado ser eficaz a la hora de proveer un marco conceptual para atender a su obra poética, sobre todo porque permite analizarla en conjunto con su faceta más conocida y estudiada: la composición musical. Encontrar los conceptos y las emociones que migran de su música a su poesía y viceversa, ayuda a entender que la preocupación de Aguirre por un arte de carácter nacional abarcaba mucho más que los compases de sus partituras. La insistente presencia musical en su poesía demuestra que es la pluma de un músico la que redacta cada verso.

Además del contenido literario, otros elementos del poemario podrían ofrecer información valiosa sobre el pensamiento de Aguirre: me refiero a la tapa, al estilo tipográfico, a los pequeños gráficos de flor de lis que aparecen entre poema y poema, y a ciertas recurrencias numéricas y simbólicas que se pueden detectar en el aspecto formal y que no parecerían casuales. Mientras tanto, queda comprobado que el diálogo entre su música y su poesía habilita una lectura más contemplativa de la mirada estética de Aguirre, la cual no era ajena a las preocupaciones musicales y literarias de su tiempo.

Bibliografía

- Aguirre, J. (1900). *Prima verba*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.
- _____ (1930). *Aires nacionales argentinos* [Partitura con revisión y anotaciones de Alberto Inzaurruga]. Buenos Aires: Ricordi Americana, BA6328.
- Cristiá, C. (comp.). (2017). *Migraciones y convergencias. Estudios en la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- García Acevedo, M. (1961). *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García, L. (2017). Estudios sobre la interrelación de las artes de los siglos XX y XXI (reseña bibliográfica). En *Espacio Crítico*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/estudios-sobre-la-interrelaci%C3%B3n-de-las-artes-de-los-siglos-xx-y-xxi>
- _____ (2021). Nueva mirada hacia el pasado: los aportes compositivos de Julián Aguirre a la música argentina. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, vol. 35, núm. 1, pp. 19-39.
- García Muñoz, C. (1970). *Julián Aguirre*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- _____ (1986). Julián Aguirre (1868-1924). *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 Americana.
- Mansilla, S. L. (2022). Aguirre y Lugones: confluencias entre música y literatura argentina en la década de 1920, *Boletín Música*, núm. 57, enero-julio. La Habana (Cuba), Casa de las Américas (en prensa).
- Pickenhayn, J. O. (1943). *El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina* [Tesis doctoral]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural argentina: El *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*, Año 1, pp. 57-68.
- _____ (2014). Una pena *estrordinaria*: Tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. *Acta Musicologica*, núm. 86, pp. 217-248.
- Schwartz-Kates, D. (1997). *The Gauchosco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)* [Tesis Doctoral]. Texas: Universidad de Texas en Austin.
- Suárez Urtubey, P. (1988). La creación musical. En *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo V. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 91-173.
- Weiss, A. (2009). *Action, Adaption, and the National Sentir in the Songs of Julián Aguirre (1868-1924), Argentina* [Tesis de Maestría]. Chicago: Universidad de Chicago.

Anexo: Poema *Campestres* de Julián Aguirre

VII

Campestres

En el firmamento brillan
innúmeras las estrellas;
los cardos, el viento suave,
con sus caricias, orea.
Una luz vese á lo lejos
como perdida luciérnaga.
Del rancho es de donde viene
esa voz que mi alma apena,
donde una guitarra llora,
oyendo al cantor su queja:
«Bien hizo en llamarte triste
el que primero te oyera,
que al que oye un triste argentino,
triste el alma se le queda.»

VIII

I

De múltiples ruidos el concierto
trae en las ondas de su manto el alba,
y el sol, apareciendo en el Oriente,
las cenicientas nubes colorea.
Del tero-tero el estridente grito
hiende los aires, la torcaz paloma
deja el caliente nido, y la enramada
alegra con su arrullo apasionado;
altivo el gallo, las agudas notas
de su clarín de guerra, lanza al día.
En la tostada, amarillenta yerba,
rápida la perdiz camina y silba,
enhiesta la cabeza y leve el paso;
y cual girón de blanquecina nube,
se mece en las alturas la gaviota,
dando al viento las alas extendidas.

II

En estrecho recinto amontonados
mugén, girando en el huir continuo,
toros, vacas, novillos y terneros.
Tímidos éstos, á las madres buscan,
en la revuelta confusión perdidos,
y acentos lastimeros, casi humanos,
hallan en su dolor; la ola viviente
su curso sigue, y las agudas puntas
de duro cuerno, por el sol heridas,
lanzas parecen de invisible ejército
que clavara sus armas en la tierra.
Batahola infernal, discordes ruidos
óyense por doquier: huir consigue

de la hirviente marea, que lo ahoga,
un fogoso animal: ávido salta
al prado, en el que libre ya se mira,
cuando veloz, como si al fiero potro
y al audaz caballero, en la carrera,
un rápido huracán arrebatara,
persiguele un jinete: á poco trecho
colocásele al lado, y el caballo,
esquivando las astas, el luciente
lomo de la briosa res empuja;
entre nubes de polvo, otro jinete
aparece después, y al lado opuesto
del primero se pone y empareja,
llevando en medio al infelice bruto,
que muge, escarba, se detiene, y mira,
llenos de luz los asombrados ojos,
dos movibles barreras que le oprimen
y al temido señuelo le encaminan.