

# La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas

(Argentine chamber songs at around the first centenary of Argentine independence, 1910-1920: Overlapping identities)

González, Marcela

Univ. de Oviedo. Fac. de Geografía e Hª. Hª del Arte y Musicología.  
Teniente Alfonso Martínez, s/n. 33011 Oviedo  
gonzalezmirta@uniovi.es

BIBLID [2174-551X (2011), 18; 521-547]

Recep.: 27.09.2010

Acep.: 07.04.2011

*A pesar de que la canción de cámara argentina presenta rasgos bastante destacados en tanto apreciación del momento histórico en el cual se genera y en cuanto a significado de obra musical, no ha sido suficientemente estudiada desde esa perspectiva en los textos de música argentina. Por ello, el propósito de este artículo es ofrecer una visión, transcurrido ya un siglo, de la producción de la canción de cámara efectiva en torno al centenario de la independencia, uno de los momentos álgidos como fue el de las disquisiciones a propósito de la consolidación de la identidad nacional argentina.*

*Palabras Clave: Canción de cámara argentina. Idiomas e identidad. Nación. Canción. Canción e identidad. Centenario de la independencia argentina.*

*Nahiz eta Argentinako ganbera-kantagintzak ezaugarri nabarmen samarrak izan, bai bere sorrerako une historikoari dagokionez, bai musika-lanaren esanahari dagokionez, ez da behar bezala aztertu, ikuspegi horretatik begiratuta behintzat, Argentinako musika-testuetan. Hori dela eta, artikulu honen helburua, harrezkeroztik mende bat igaro ondoren, independentziaren mendeurrenaren inguruko ganbera-kantagintzaren ekoizpenaren ikuspegia eskaintzea da, garai hartako unerik gorenetakoa bat Argentinako nortasun nazionala sendotzeko prozesua izan zela kontuan harturik.*

*Giltza-Hitzak: Argentinako ganbera-kantagintza. Hizkuntzak eta identitatea. Aberrigintza. Kantagintza. Kantagintza eta identitatea. Argentinako independentziaren urteurrena.*

*Bien que la chanson de salon argentine présente des traits assez marqués concernant tant l'appréciation du moment historique dans lequel elle apparaît que sa signification d'oeuvre musicale, elle n'a pas été suffisamment étudiée à partir de ce point de vue dans les textes de musique argentine. Pour cette raison, le but de cet article est d'offrir une vision, un siècle après, de la production de la chanson de salon existante à l'occasion du centenaire de l'indépendance, l'un des moments culminant en ce qui concerne les réflexions sur la consolidation de l'identité nationale argentine.*

*Mots-Clés : Chanson de salon argentine. Langues et identité. Nation. Chanson. Chanson et identité. Centenaire de l'indépendance argentine.*

## 1. INTRODUCCIÓN\*

La canción de cámara, como producto cultural en el que confluye la doble codificación de poesía y música, constituye una fuente destacada para analizar la relación entre la cultura de un país y las circunstancias socio-culturales que le rodean. En este sentido, un factor importante para este estudio son los recursos idiomáticos, tanto como expresión del uso de diferentes lenguas, como de la introducción de giros o recursos lingüísticos dentro de una lengua madre.

En el acercamiento a la canción de cámara en torno al primer centenario de la independencia argentina apreciamos que, más allá del clima de celebración de lo nacional en que se encuentra imbuida la cultura local, hay lenguas que se entrecruzan. Lenguas que, evidentemente, no sólo afectan a la expresión verbal y literaria, sino que, y por extensión, inciden en la creación musical. De esta manera, en nuestro estudio hemos determinado la existencia de tres niveles de lenguaje verbal: el que contiene rasgos lingüísticos regionales, el que responde a un castellano “docto” y, por último, otros idiomas, con preferencia del francés. Establecer relaciones entre esos lenguajes verbales y los principios compositivos que el músico escoge en cada musicalización es la siguiente etapa. Finalmente, es posible establecer algunos vínculos con los discursos ideológicos de la época y algunas reflexiones sobre la “construcción de la identidad nacional” en torno a la década de los centenarios y su proyección a las décadas posteriores.

Inicialmente nos aproximaremos a la producción de la canción de cámara a través de títulos como *Canciones Incaicas* op. 45 (1909) y op. 57 (1912), de Alberto Williams (1862-1949); *Petit Ynga* (1917) o *La canción desolada*, (1924) de Carlos López Buchardo (1881-1948), siendo algunos de los testimonios a partir de los cuales se emprende la tarea de profundizar en el estudio del repertorio de la época. A ello se le suma la aportación de un músico español afincado en Argentina, que participa activamente en la consecución de los ideales de consolidación de la “nacionalidad” argentina sostenidos y reivindicados durante los actos de celebración del Primer Centenario de la Independencia. Nos referimos a Leopoldo Corretjer (1862-1941).

Para la realización de este trabajo se han tomado como referencia por una parte, los estudios sobre la interrelación del texto y de la música desde una perspectiva histórico-social y, por otra, se han seguido dos modelos de análisis de integración texto-música, desde la exploración de las partituras y el estudio de los compositores. En este sentido, nos es útil la propuesta de Yvan Nommick en su artículo “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX” (2005), bajo el signo de dos preguntas “¿Cómo está hecha la obra? / ¿Cómo ha sido hecha la obra?” (Nommick, 2005: 793). Y para iniciar la respuesta sugiere partir desde un texto acabado, impreso; realizar una revisión de testimonios de contexto comenzando por la recopilación de documentos y datos

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación coordinado por la Universidad de Oviedo “Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica”. Ministerio de Ciencia e Innovación. Ref.: HAR2009-10865. Parte del mismo fue presentado en forma de comunicación a *la XIX Conferencia de la AAM*, en agosto de 2010.

que terminen de configurar la génesis de la obra; para llegar así, a entender la procedencia de los textos de los cuales se sirve el compositor. Por otra parte, la idea de exploración de los textos que Juan Miguel González expone en “Literatura y música: fundamentos teóricos de la transposición” (2006), nos ha resultado esclarecedora, sobre todo a la hora de abordar los nacionalismos, puesto que aquí interviene el empleo de “materiales que aportan los temas populares [...] la manera de evocar ideas, describir ambientes, de generar sentido, en definitiva” (González Martínez, 2006: 167). Se ha tenido en cuenta, además, una serie de estudios publicados sobre identidad nacional, unidad latinoamericana, nacionalidad y globalización, nacionalidad e identidad, de autores latinoamericanos relevantes como Andrés Roig (2003) o Luis Vitale (1998), entre otros.

En cuanto a la canción como “vehículo” de construcción de identidad, el artículo de Campillo Fenol referido a la construcción de la identidad (Campillo Fenol, 2010: 35) nos acerca una reflexión sobre la correspondencia entre la poesía y la música y cómo esta relación tiende a afectar la construcción cultural de la nación a través de la canción. Según este autor “la importancia de la unión entre los elementos poético y musical, reconociendo [a] ésta [música] como un aspecto necesario para el desarrollo de una identidad nacional propia a las puertas del progreso y la civilización” (Campillo Fenol, 2010: 35). La idea de progreso ligada a la identidad es lo que va marcando la iniciativa de quienes se sintieron llamados a impulsar la construcción de la nación argentina. Identidad que está ligada a la lengua a través de las poesías en castellano, de poesías con la incorporación de lenguaje gauchesco o criollo a finales del XIX, o vocablos provenientes de los idiomas aborígenes. Identidad que está unida a la música que busca en el patrimonio de arraigo folclórico-popular una fuente de “inspiración”, alejada de las académicas. Identidad vinculada al progreso con cierta afiliación a algunas facetas del modernismo para encastrar en el devenir cultural de la época.

## **2. LA CANCIÓN DE CÁMARA ARGENTINA**

Para comprender el sentido de nuestra interpretación acerca de la canción de cámara como medio transmisor de ideologías y su estrecha relación con el idioma, es necesario volver hacia los orígenes de la canción argentina. Si partimos de la canción de salón como el antecedente más directo de la canción de cámara argentina, y que ella es la principal protagonista de parte del siglo XIX, tenemos que referirnos a un género destinado a tertulias artísticas, poéticas o filosóficas, con características musicales sencillas. Sin embargo, dadas las circunstancias político-históricas que Argentina vivió a partir de la Independencia (1810-1816), un grupo de intelectuales pensó en ella como una alternativa eficaz para introducir poco a poco un sentimiento de pertenencia a esa nueva nación. Esteban Echeverría –máximo exponente de las letras románticas latinoamericanas–, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, más tarde José Mármol, entre otros, fueron la voz de la mayoría de estas canciones. Formados todos en la universidad laica argentina y posteriormente en Francia o Inglaterra, trataron de sincronizar con el romanticismo revolucionario francés, ahondando en diferencias para emanciparse definitivamente de las letras españolas. Inspira-

dos en ese espíritu revolucionario iniciaron la búsqueda de una canción nacional. Así, nos acercamos al caso del compositor argentino Pedro Esnaola quien junto a Esteban Echeverría participó en la redacción de “El proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales” que se editaría bajo el título de *Melodías argentinas*. De este proyecto sólo quedaron algunas canciones sueltas que el musicólogo argentino Bernardo Illari clasifica como pertenecientes a este proyecto (Illari, 2005: 139). El objetivo ambicioso que los desveló tardó más tiempo del disponible en conseguirse y, tras importantes cambios políticos e ideológicos, hacia 1870 la canción de salón cedió paso a meras transcripciones de temas populares; el género decayó notablemente<sup>1</sup>. No obstante, cabe señalar en este sentido la publicación de José Antonio Wilde quien editó *El cancionero argentino* (1837), aunque la obra es una compilación de poesías. La temática poética de estas canciones gira en torno al amor, a la naturaleza, al nativo reivindicado y al rescate de ciertos valores considerados nacionales, llegando a la actualidad escasa información acerca de su elaboración musical; no se conocen iniciativas parecidas durante próximas décadas.

La última década del XIX y los comienzos del XX son el marco temporal del nacimiento de la canción de cámara argentina, fruto de la convergencia de dos factores que consideramos claves. Estos dos elementos son la calidad en la formación individual de músicos profesionales y el hallazgo de una metodología para el tratamiento de la canción popular que redirecciona parte de la creación musical hacia un resultado de claros perfiles nacionalistas. Esta canción de cámara logra condensar los anhelos de los románticos del XIX, amalgamando la música con una rica aportación poética: el modernismo americano en expansión.

En torno a la celebración de la década de los Centenarios –Revolución de Mayo de 1810 e Independencia de 1816–, e inmersa en la definitiva profesionalización de la música académica argentina, la canción de cámara alcanza su carácter profesional con dos importantes tendencias: una, que siguiendo los ideales del romanticismo busca en lo vernáculo una fuente de inspiración y da forma definitiva al nacionalismo, y otra que decididamente intenta sincronizar con los movimientos musicales europeos. Ambas corrientes conviven y dejan una importante producción. El panorama poético de estas realizaciones es variado, producto del intenso movimiento literario que da vida a musicalizaciones de poemas de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Miguel Camino, o de los simbolistas franceses como Paul Bourget, Maurice Maeterlinck, Paul Verlaine o Alfred Musset, en su idioma original.

---

1. Según comenta Bernardo Illari (2005) en un extenso artículo dedicado a la obra cancionística de Pedro Esnaola, “Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, la música en los salones estaba asociada a la cultura de la Ilustración, cuyo repertorio usual eran las piezas en boga o arias de ópera. Asimismo, Illari estudia en este autor y sus colaboradores, la necesidad de ofrecer a través de la canción un producto artístico nacional que la distinguiera de simples copias de la música europea. Para ello se proponían recolectar canciones populares y así estudiar sus particularidades e imprimir en la nueva creación ese estilo propio inspirado en lo popular. Razones políticas y, por qué no artísticas, truncaron este proyecto.

### 3. EN TORNO A LA IDENTIDAD

En esta efervescente creación musical argentina, en sus compositores, se agudiza la búsqueda de plasmación de una identidad sin poder evitar, a su vez, la profunda huella de una formación académica occidentalista y eurocentrista, manifestada en la utilización de un lenguaje musical ligado estrechamente a las corrientes europeas como el posromanticismo o el impresionismo. A este fenómeno se le suma la relación con la poesía heredada del romanticismo parisino que importara Juan Bautista Alberdi, escritor e ideólogo fundacional de la república Argentina, manifestada en la utilización de poemas en francés. Para cerrar el círculo de las convivencias idiomáticas se debe tener en cuenta la influencia de los espectáculos operísticos que hacen posible, en menor porcentaje, la incorporación de poemas en italiano.

Realizando un recorrido por los trabajos musicológicos de los diferentes países de América latina, se aprecia que la producción musical de la época transita el mismo camino de búsqueda de identidad nacional en cada uno de ellos. Se puede decir que se ubican en un plano de paralelismos y coincidencias al mismo tiempo pero, al contrario de lo que sucede desde finales del XX con el fenómeno de la globalización, estas búsquedas no están interrelacionadas. En opinión de Aurelio Tello<sup>2</sup>, la incomunicación y desconexión entre los compositores no tiene solución hasta entrada la década del 20.

Ninguno de estos autores, quizá con la sola excepción de Alejo Carpentier, ve el surgimiento de una expresión artística nacional en concordancia con una necesidad común de encontrar la identidad de nuestros pueblos en momentos similares y coincidentes, aunque las condiciones materiales fueran distintas (Tello, 2010: 3).

Aurelio Tello sí cree que Argentina fue uno de los primeros países en situarse en esta búsqueda de lo nacional. Si bien en el siglo XIX la situación de la educación musical imperante en Argentina llevó a que quienes quisieran recibir formación musical de cierta envergadura, tuvieran que marchar a Francia, Italia o Alemania. La mayoría de estos compositores al regresar exteriorizaron el propósito de trabajar en pos de una construcción musical nacional, que los vinculase con un momento y un lugar, idea devenida del nacionalismo europeo del siglo XIX.

Estas ideas pueden relacionarse con las influencias del positivismo y del pensamiento ilustrado que en América tomaron cuerpo basadas en una lectura crítica de la conformación nacional y la confluencia de las diferentes etnias y nacionalidades. Según Jorge Larraín Ibáñez (1996) hubo una tendencia general en Hispanoamérica de rechazar gran parte del legado indohispánico del s. XIX, buscando soluciones en un panorama europeo, como el que ofrecía Inglaterra, Francia o los Estados Unidos de América del Norte. Tal es el caso del pensamiento de Sarmiento, que opone el binomio "Civilización o Barbarie", con la consabida

---

2. Compositor y musicólogo peruano, nacido en Cerro de Pasco en 1951 y establecido en México desde 1982.

representación de quienes tenían asignado cada papel (Larraín Ibáñez, 1996: 144-150) y que coincide con otros seguidores latinoamericanos del positivismo como José Gil Fortoul (Venezuela), Javier Prado (Perú) o José Ingenieros (Argentina). Esta corriente intelectual es la que va a regir la posición de las autoridades argentinas ante la necesidad y coyuntura real de poblar y “civilizar” el amplio territorio nacional.

Es necesario incrementar el número de nuestra población, y lo que es más, cambiar su condición en un sentido ventajoso para la causa del progreso. En América gobernar es poblar y la población debe buscarse en la inmigración [...] de razas vigorosas y superiores que, mezclándose con la nuestra, traigan ideas prácticas de libertad, trabajo e industria (Larraín Ibáñez, 1996: 148).

Al mismo tiempo, a esta población, la inmigrante y la nativa, había que educarla, y por ello la pregunta de Sarmiento sobre qué se podía hacer para lograr un destino nacional próspero y unificado, era respondida por él mismo con,

Instrucción, educación difundida en la masa de los habitantes para nivelarse; y lo está ya haciendo con otras razas europeas compensando la sangre india con ideas modernas y terminando con la Edad Media (Larraín Ibáñez, 1996: 149).

Estas teorías son claramente contradictorias con la necesidad de diferenciarse de Europa, sin embargo hay que ver en ellas un anhelo de “modernización” más que la preponderancia de una etnia sobre otra<sup>3</sup>. Conviene rescatar de estas corrientes la importancia que se le concedió al cientificismo y a la enseñanza. Argentina desde sus primeras décadas de andadura propició la educación pública, promulgando leyes para instruir sobre una educación obligatoria, laica y gratuita para todos.

Estas posiciones van acomodándose con el correr de los años, van conviviendo, matizándose y tratando de gestar una personalidad que finalmente consiguiera diferenciarse de Europa y también, por qué no, del gran país del norte. Por ello no resulta extraño que, a comienzos de la primera década del XX, otra serie de intelectuales americanos unieran sus voces a favor de la “raza” menospreciada: la aborigen. Guiados y animados por el *Ariel* de Rodó o por la revalorización del *Martín Fierro* de Hernández, figuras como José Martí (Cuba), Rubén Darío (Nicaragua), José Vasconcelos (México), entre otros, empezaron a influir en el panorama cultural, reconociendo la enriquecedora, por diferente, contribución del indio y del gaucho transformando la visión negativa generada en torno a ellos durante el siglo XIX. Surge así el indigenismo enfocado desde disímiles posturas, oscilantes “entre la afirmación absoluta y esencialista de la raza indígena y su asimilación a la cultura nacional”, pasando por la visión romántica de “sociedades idílicas, modelos de futuro”, pintando al aborigen de manera este-

---

3. Hay numerosos estudios publicados que argumentan con suficiente documentación las injusticias y aberraciones étnicas que se cometieron en América desde la conquista española. Sin embargo, en este artículo se procura mirar un poco más hacia el s. XX, en el que se toma conciencia de la importancia de la convivencia y la multiculturalidad.

reotipada y exótica, hasta el “populismo, tendencia a utilizar al indígena en movimientos políticos” (Larraín Ibáñez, 1996: 153).

En cuanto a la figura del gaucho y de los inmigrantes Martínez Estrada nos acerca un punto de vista en el que se entremezclan definiciones un tanto pesimistas y lo compara con el de otros historiadores latinoamericanos, a partir de lo cual se puede concluir que, en la América hispana todos pugnaron por dar un contorno, por dibujar un perfil de “ciudadano latinoamericano” en el que sentirse identificado, reconocido; o, a la inversa, una figura de la cual diferenciarse (Larraín Ibáñez, 1996: 154-156). Ello dio lugar al retrato de múltiples caras de una misma identidad, la identidad del latinoamericano, del indoamericano, o del iberoamericano, todas conviviendo en circunstancias económico-sociales diversas, en panoramas geográficos distintos.

Nunca se comprenderá bien la psicología del gaucho, no el alma de las multitudes anárquicas argentinas, si no se piensa en la psicología del hijo humillado. [...] El hijo del inmigrante es excesivamente patriota; disimula nuestros defectos, pasa por alto lo malo [...] y así destruye sin querer (Martínez Estrada en Larraín Ibáñez, 1996: 155).

El mexicano niega su pasado y su hibridez, no quiere ser ni indio ni español, se vuelve hijo de la nada (Octavio Paz en Larraín Ibáñez, 1996: 156).

En cada boliviano hay dos personalidades [...] nada les produce entusiasmo ni respeto; acaso sean más bien sensibles al miedo envilecedor (Alcides Arguedas citado en Larraín Ibáñez, 1996: 156).

Esta lucha *quasi* genética de quién predomina sobre quién, llevó varios años de elucidación y reflexiones al respecto y aún genera lo que Cristian Vila Riquelme bautiza como la “Desidentidad” de América latina (Vila Riquelme, 2001:75). Sin que necesariamente se vea esto como un desencuentro, en la década de la independencia la canción de cámara argentina refleja esa convivencia. El reconocimiento de seres denostados históricamente, como el indio o el gaucho, a través de la oralidad y sus múltiples manifestaciones; la herencia académica de la vieja Europa a la que se veían obligadas a recurrir las clases “ilustradas” para tener herramientas validadas y así construir su discurso; el interés de los seres comprometidos filosóficamente con la construcción de la identidad nacional. Estas “identidades superpuestas” constituyen la base de la canción de cámara argentina.

#### **4. LAS CANCIONES COMO ELEMENTO DE EXPRESIÓN**

En los cuadros comparativos que se presentan en este apartado se ofrece una visión parcial de la producción de canciones que, en las décadas del 10 y del 20, realizaron algunos de los compositores escogidos para trabajar en este artículo. Su elección obedece a la importancia que adquiere en ellos la producción de canciones y el particular modo de entenderlas como un reflejo de la nueva nación. Por una parte es una nación cosmopolita, en la cual cohabitan nacionalidades diversas, pero por otro es una república que pretende dar una imagen

de progreso, de unidad, de consolidación como estado independiente de la vieja Europa y del naciente imperio del norte.

Al mismo tiempo, estos compositores son los herederos de ese antiguo proyecto de canción nacional que no llegó a cristalizarse en el XIX. Williams, Aguirre, Boero, Buchardo, André o Gilardi, con sus respectivas particularidades, realizaron una generosa aportación al género, lo que justifica la comparación y la reflexión acerca de su postura con referencia al empleo de poemas en idiomas distintos al castellano. Estos cuadros muestran la proporción de la producción en castellano, francés e italiano que suscribe un mismo compositor, como es el caso de Aguirre, Boero, Buchardo y Gilardi. Williams se mostró rotundamente partidario del castellano, no en vano perteneció a la generación de “prohombres”, a la generación “fundacional” de la nación argentina.

Las décadas diferenciadas son una muestra del giro de ambiciones en las personalidades de los músicos y del desarrollo de la poesía en castellano, impulso que está estrechamente emparentado al apogeo del modernismo hispanoamericano que tuvo en Buenos Aires un escenario propicio. Así, en las décadas de 1900 a 1920 el francés y el italiano, en menor medida, tuvieron una presencia numérica destacable si la comparamos con los poemas en castellano. Sin embargo, en la década que transcurre de 1920 a 1930 disminuye sensiblemente el empleo de estos idiomas, en beneficio del castellano y de las temáticas regionales, a lo que se le suma musicalmente el empleo de especies populares como zamba, gato, cueca, vidala, etc.

Respecto a la temática de las canciones, es interesante detenerse en la significación del mensaje. Williams trabaja con el rescate de lo aborigen, aunque anecdóticamente, e insiste en los tópicos de la nación con *La Pampa* o *La Sierra*, además de las canciones escolares, patrióticas o argentinas; Julián Aguirre comparte estas características pero incluye autores como Richepin o Verlaine y temáticas amorosas, universales. Carlos López Buchardo tiene una marcada simpatía por lo francés en la primera época pero se decanta finalmente por la poesía modernista hispanoamericana con características regionalistas, como lo ejemplifica su famosa *Canción del carretero*, musicalizadas todas con su particular sello “nacionalista”. Felipe Boero mantiene una producción de tendencia nacionalista en cuanto a recursos musicales y mensaje poético, pero matizada con aportaciones de la poesía francesa, que en la segunda década marca una notable disminución. Un caso especial con el italiano lo representaría Gilardo Gilardi si no fuera por su origen, aunque otros compositores incluyeron un mínimo porcentaje de canciones con poemas en italiano. Otra muestra del gusto porteño por lo francés y del giro que hacia finales de la década del 20 al 30 marca su decadencia, es la obra de José André, con musicalizaciones de Paul Verlaine, Alfred Musset o Paul Bru, entre otros.



**Cuadro 1: Compositores de las décadas de 1900 – 1920, idioma empleado en las canciones citadas<sup>4</sup>**

Castellano	Francés	Italiano
Compositor: <del>Alberto Williams</del>		
-1908 <i>Cuatro canciones patrióticas</i>		
-1909 <i>Canciones incaicas</i>		
-1912 <i>Canciones incaicas</i>		
-1913 <i>Veinte cantos escolares</i>		
-1918 <i>Canciones argentinas</i>		
-1919 <i>Canciones de La Pampa y de La Sierra</i>		
Compositor: <b>Julián Aguirre</b>		
c.a. 1905 <i>Fábulas N°1</i>		
c.a. 1905 <i>Fábulas N°2</i>		
c.a. 1915 <i>Canciones escolares</i> (20)		
c.a. 1919 <i>Canciones argentinas</i> (10)		
Compositor: <b>Julián Aguirre</b>		
c.a. 1904 <i>Jardins</i>		
Chi mi ridona		
Llorando yo en el bosque		
Berceuse		
La rose		
Ton image		
Le ciel est transie		
La lune		
Compositor: <b>Carlos López Buchardo</b>		
-1911 <i>Salve Oh, Reina Gloriosa</i>		
-1915 <i>Era una rosa</i>		
-1916 <i>Si para un fino amante</i>		
-1917 <i>Nocturno</i>		
-1919 <i>Hormigueta</i>		
Compositor: <del>Carlos López Buchardo</del>		
c.a. 1903 <i>La Mort des Oiseaux</i>		
- <i>Le voyage</i>		
-1915 <i>Feuillage du Coeur</i>		
-1915 <i>Le Paravent</i>		
-1915 <i>Lassitude</i>		
-1915 <i>Une fleur</i>		
-1916 <i>Reflets</i>		
-1917 <i>Petit Ynga</i>		
-1918 <i>A toute âme qui pleure...</i>		
Compositor: <b>Carlos López Buchardo</b>		
-1903 <i>Vorrei</i>		
-1911 <i>Scordarmi di te..!</i>		
Compositor: <del>Felipe Boero</del>		
-1905 <i>A una violeta</i>		
-1905- 10 <i>Páginas breves</i>		
-1906 <i>Madrigal antiguo</i>		
-1910 <i>Crepuscular</i>		
-1910-1924 <i>Cuatro Canciones en el estilo popular argentino</i>		
-1910-30 <i>Serenata antigua</i>		
-1910-30 <i>Tonadilla</i>		
-1913 <i>Flor que fuiste tan cándida y tan pura</i>		
-1913 <i>Ave María</i>		
-1913 <i>Como tu</i>		
-1913 <i>Ofrenda a Guido Spano</i>		
-1915-1940 <i>Canciones infantiles I</i>		
-1915-1938 <i>Canciones infantiles</i>		
Compositor: <b>Felipe Boero</b>		
-1904 <i>L'Angelus</i>		
-1905 <i>Nid d'Hiver</i>		
-1910-14 <i>Quatre poèmes</i>		
-1913 <i>Les Ombres d'Hellas I</i>		
(10 canciones)		
-1913-1930 <i>Les Ombres d'Hellas II</i>		
(10 canciones)		

4. Para la realización de estos cuadros comparativos se han tenido en cuenta las respectivas voces del *Diccionario de Música Española e hispanoamericana*, ICCMU, 1999/2002; el catálogo de Allison Weiss (2005) del compositor Carlos López Buchardo; el catálogo de Mondo-lo (2001) del compositor Felipe Boero.

Castellano	Francés	Italiano
<p>Compositor: <b>José André</b>                      1916 <i>Tres Poemas</i>                      1917 <i>Serenidad</i>                      1919 <i>Canciones Infantiles</i></p>	<p>Compositor: <b>José André</b>                      -1902 <i>Marie</i>                      -1903 <i>Aquarelle</i>                      -1905 <i>Deux poèmes</i>                      -1908 <i>Trois Chansons de Alfred Musset</i>                      -1908 <i>Trois Chansons du Valet de Coeur</i>                      -1910 <i>Deux poèmes</i>                      -1910 <i>Il etait jadis un berger</i>                      -ca.1915 <i>Le lac</i>                      -c.a. 1915 <i>Le Ruisseau</i>                      -c.a. 1915 <i>Fleurissant les rosees</i>                      -c.a. 1915 <i>Cette petite brunette</i>                      -1917 <i>Il etait une fois</i>                      -1919 <i>Ici-bas</i></p>	
<p>Compositor: <b>Gilardo Gilardi</b>  <i>Gajos de Hiedra</i>                      -1908 Primavera                      -1914 No te basta, que pálido semblante                      -1917 Claror Lunar                      -1917 Ojos claros y serenos                      -1918 <i>Tres canciones españolas</i></p>		<p>Compositor: <b>Gilardo Gilardi</b>  <i>Gajos de Hiedra</i>                      -1910 Ricordati                      -1910 Sconforto                      -1909 Stella candente                      -1911 Arcano                      -1909 Ombra                      -1911 Nenia                      -1916 Amore                      -1915 Le rose sono sfiorite</p>
<p>Compositor: <b>Luis Glusaco</b>                      -1918 <i>El secreto</i> (trad.)</p>		<p>Compositor: <b>Luis Glusaco</b>                      -1916 <i>Raggio d'amor</i></p>

**Cuadro 2: Compositores de las décadas de 1920 – 1930, idioma empleado en las canciones citadas**

Castellano	Francés	Italiano
<p>Compositor: <b>Alberto Williams</b>                      -1925 <i>Canciones pasionales</i>                      -1929 <i>Canciones femeniles</i></p>		
<p>Compositor: <b>Carlos López Buchardo</b>                      -1921 <i>Para flor de durazno</i>                      -1921 <i>Los puñalitos</i>                      -1921 <i>Vidalita</i>                      -1924 <i>Tránsito</i>                      -1924 <i>Desdichas de mi pasión...</i>                      -c.a.1924 <i>Vidala</i>                      -c.a.1924 <i>Canción del carretero</i>                      -c.a.1924 <i>Jujeña</i>                      -1927 <i>Himno de la UNLP</i>                      -1927 <i>Pampeana</i></p>	<p>Compositor: <b>Carlos López Buchardo</b>                      - c.a.1924 <i>Le para vent</i>                      -1924 <i>La canción desolada</i></p>	
<p>Compositor: <b>Felipe Boero</b>                      -1920 <i>De la Sierra...cinco canciones argentinas</i>                      -1920-35 <i>Oración a Ricardo Gutiérrez</i>                      -1920-40 <i>Tucumán</i>                      -1920-40 <i>Canto a San Martín</i>                      -1920-40 <i>La Bandera de Maipú</i>                      -c.a.1920-40 <i>El pino de San Lorenzo</i>                      -1921-36 <i>Delantales blancos</i>                      -1920-40 <i>Escarapela argentina</i>                      -1921-24 <i>Bendita seas Escuelita!!!</i>                      -1921-28 <i>Leyenda</i>                      -1921-37 <i>Las hormigas</i>                      -1921-38 <i>Escuelita mía</i>                      -1921-40 <i>Los reseros</i>                      -1923 <i>La ola y la sombra</i>                      -1923 <i>Evocaciones americanas [Poemas americanos]</i>                      -1927 <i>El colibrí</i></p>	<p>Compositor: <b>Felipe Boero</b>                      - 1927 <i>Poèmes</i>                      -Neige                      -La mère                      -Chanson d'Automme</p>	
<p>Compositor: <b>José André</b>                      -1920 <i>Mensajes líricos</i>                      -1924 <i>Rondas populares argentinas</i>                      -1928 <i>El elogio de las rosas</i>                      -1928 <i>Las canciones de Natacha</i>                      -1929 <i>Mirondon</i></p>	<p>Compositor: <b>Gilardo Gilardi</b>                      - 1924 <i>Trece canciones argentinas</i>                      - 1928 <i>Los ojos amados (vidalita)</i>                      - 1928 <i>La gracia triunfante (zamba)</i></p>	

#### 4.1. Alberto Williams: el impulso del castellano como “idioma musical”

Retomando la idea que desarrolla Campillo Fenol respecto a que la canción forma parte de la construcción de la identidad nacional, la figura de Alberto Williams<sup>5</sup>, hombre perteneciente a una generación comprometida con los destinos de la nueva nación, es de obligada referencia.

De Alberto Williams conocemos, por abundantes escritos propios, su convencimiento de trabajar en una canción de cámara argentina y con idioma castellano. Es así que no dudó en poner a su servicio su creativa poética para materializar su aspiración. En torno al centenario produjo obras como: *Cuatro canciones patrióticas* (1908), los dos ciclos de *Canciones incaicas* (1909 y 1912), *Veinte cantos escolares* (1913), *Canciones argentinas* (1918) y *Canciones de la pampa y de la sierra* (1918). Como se puede apreciar a través de los títulos, además de la referencia a la patria y sus paisajes, y su preocupación por formar un cancionero escolar argentino, encontramos la incorporación del componente cultural indígena, con lo cual el compositor pareció abrirse, no a otras lenguas sino a giros idiomáticos o términos derivados de éstas que convivieron, y conviven aún hoy, con el castellano en algunas regiones del país.

En opinión de Calixto Oyuela<sup>6</sup>, catedrático de español en la Universidad de Buenos Aires y escritor contemporáneo de Williams, la afinidad que logró éste entre la música y la poesía fue completa; “la palabra parece pronunciarse como quien pulsa una nota, cuyo eco ha de quedar sonando en el alma del lector con mayor eficacia poética que la palabra misma” (Oyuela en Pickenhayn, 1979: 50). Subrayó además que,

Williams percibió las excelentes condiciones de nuestra lengua para su feliz asociación con la música en los lieder, mientras otros compositores de su tiempo abordaban esa preferencia a las letras en italiano o en francés (Oyuela en Pickenhayn, 1979: 50).

Julián Aguirre, compositor y amigo personal de Williams opinó de las canciones de éste:

[...] no ha escrito música para versos franceses o italianos y ha desviado la opinión de algunos, como el que suscribe, que atribuían a estos idiomas más eufonía y adaptabilidad a la música que el castellano; sus melodías, sus coros, sus canciones patrióticas, son un excelente ejemplo de lo que se puede lograr en nuestro idioma, cuando los versos son bellos y adecuados (Aguirre en Williams, 1938: 19).

Escogeremos como referencia el ciclo *Canciones incaicas* op.45, puesto que nos permiten sondear el trabajo que llevó a cabo el compositor, a la vez autor de los versos, para la construcción de la obra; para analizar desde el punto de vis-

---

5. Compositor argentino, nacido en Buenos Aires, personalidad influyente y activa en la gestión del panorama musical, con importante proyección en el siglo XX.

6. Calixto Oyuela (1857-1935), escritor, ensayista y pedagogo argentino, presidente de la Academia Argentina de las Letras. Erudito y miembro del cuerpo diplomático argentino durante varios años.

ta de la intertextualidad los usos y aplicaciones del “material” folclórico que hizo Williams con el fin de obtener esa “canción nacional” de la que fue un defensor nato. Del conjunto de las tres canciones que integran el ciclo, se apunta que las dos primeras contienen referencias sonoras a la música del noroeste argentino, que es parte del territorio que habitaron los incas, la última es de procedencia pampeana, según comentara el propio autor de la obra.

En el primer número, “Quena”<sup>7</sup>, en compás de 2/4, Williams trabaja la introducción con una melodía en gama pentatónica –cromatizada– simulando, a través de un adorno, el toque de un instrumento indígena de viento; en la rítmica de los bajos del piano imita una caja. Según comenta Pickenhayn en la biografía de Williams, esta melodía se basa en un tema tradicional recogido por el folclorista peruano Daniel Alomía Robles<sup>8</sup>, “que llegó a coleccionar más de mil doscientas melodías en su patria, Bolivia y Ecuador” (Pickenhayn, 1979: 102). En este número la única incorporación de un vocablo regional es su título “Quena”, el resto es castellano académico; se trata de un poema amoroso donde el sonido de la quena se asocia a la pena ante el fin del día: “Canta y solloza / quena querida, / que triste muere / la luz del día [...]”.

Molto moderato.  
*espressivo*  
*sonoro cantando*

*dolce*  
Can - ta y so - llo - za - Quena que

*p*

Fig. 1. “Quena” de las *Canciones incaicas* op.45, cc. 1-8 – Alberto Williams

7. Vocablo de origen quechua *qina* que se refiere al popular instrumento de viento de caña.

8. Compositor y musicólogo nacido en 1871, fallecido en 1942. Autor de la famosa plegaria de La Zarzuela *El cóndor pasa*.

En “Yaraví”<sup>9</sup>, la segunda canción del ciclo, además de encontrarnos ante una nueva poesía amorosa y de la referencia léxica a este género lírico del título, se aprecia una cierta ubicación regional con la mención de un pájaro como el *cacui*<sup>10</sup> y a un árbol como el *tala*<sup>11</sup>. Musicalmente las referencias a este género popular, de origen incaico, se marcan en sitios puntuales de la canción, como en el número anterior, que nos guían incluso para determinar la forma de la canción en “preludio –A– interludio –B– interludio –A– interludio –B– posludio”. El tratamiento de los temas es bastante diferenciado. Mientras la frase A es de carácter tranquilo con una textura pianística sin variantes dentro de una gama dinámica amplia *pp* al *f*; la frase B es trabajada con más densidad emotiva, marcada por la ampliación de los matices al *ff*, con reguladores y cambios abruptos. La extensión vocal se despliega sensiblemente hacia el agudo, en una apertura interválica de 11ª, llegando a su clímax en el 2º ascenso. El bajo del piano realiza figuraciones de semicorcheas en tresillos, a veces octavados y con permanentes cromatismos de manera ascendente, lo que contribuye a turbar la frase “que embelesa los sentidos”, o en el caso del clímax que encierra los versos: “Los manantiales salpican / raudales de hermosas perlas / que la luz jugando irisa / dulce amada, ven a verlas”. En la frase A es audible el carácter tranquilo de este género, que se reconoce también en ciertos giros melódicos; en B el sosiego se ve perturbado, por el cambio rítmico y armónico. Sin embargo, esto se corresponde con la descripción que hace sobre el Yaraví la etnomusicóloga argentina Isabel Aretz, según la cual su primera frase es lenta y la segunda más vivaz (Aretz, 1952: 135).

En el tercer número, “Vidalita”, nuevamente encontramos sólo la referencia léxica en el título, ya que en la poesía no aparece este término ni otro fuera del castellano. Esta canción amorosa comparte algunas de las características que tiene la especie folclórica, subdivisión binaria, cambio de modo, entre otras. Aretz comenta a propósito de una *vidalita* que tuvo una trayectoria destacada a fines del XIX, gracias al circo de los hermanos Podestá.

En Buenos Aires, esta *vidalita* se cantó en los salones y circuló impresa. En mi poder tengo una versión para piano del músico Hargreaves, la cual data de 1893. Más tarde se sucedieron los arreglos de otros compositores cultos, hasta que uno, realizado por don Alberto Williams [1909], mereció el aplauso de Europa y la hizo famosa (Aretz, 1952: 133)

Según comenta Jorge Pickenhayn, Williams oyó esta *vidalita* en “1890, a los payadores de la localidad de Juárez cuando le hicieron escuchar algunos aires nativos acompañándose de la guitarra” (Pickenhayn, 1979: 103), lo cual localizaría a esta melodía en concreto en la región pampeana y no en el noroeste. “El propio Williams aclararía más tarde al respecto cual había sido su filiación” (Pickenhayn, 1979: 103).

---

9. Yaraví deriva de la palabra quechua *harawí*, que significa aire o recitación cantada.

10. Cacui o Cacuy, es un término guaraní que señala a un ave nocturna que habita en el norte argentino y que ha dado lugar a una famosa leyenda a través de la cual se explica su canto muy similar al llanto de un ser humano.

11. El tala es una especie de árbol que tiene su hábitat en el noroeste de Argentina y parte de su llanura pampeana, además de otros países de Latinoamérica.

Siguiendo el modelo de análisis propuesto por Nommick (2006), Alberto Williams utilizó en éste, y en los demás trabajos, la intertextualidad como una manera de construcción de canción argentina. Tomó la melodía de una vidalita popular –se puede comparar en el ejemplo con la transcripción para guitarra que hace Aretz (1952) en el *Folclore tradicional argentino*– para citarla textualmente en su “Vidalita”<sup>12</sup>. La subdivisión es binaria, como la canción popular, pero la organiza en compás ternario con una estructura binaria reexpositiva, A-B-A, de frases simétricas, con introducción, interludio y postludio de 4 compases respectivamente; armónicamente los enlaces son similares a la transcripción, pero Williams los enriqueció en la frase B con modulaciones y ligeras variaciones rítmicas.



Vidalita recogida por I. Aretz cc. 1-7

Fig. 2. –“Vidalita”, *Canciones incásicas* – A. Williams, cc. 1-7

12. Aquí se hace necesaria una aclaración. En la edición del libro en el cual se publicó la transcripción que realizó Aretz no especificó la fecha de la toma de la misma, con lo cual cabe cuestionarse si la recopilación fue realizada después de la fecha de la publicación de la “Vidalita” de Williams, o estamos ante lo que Carlos Vega comentara a propósito de los recorridos de las canciones populares: del salón elitista al fogón criollo y viceversa. En todo caso según lo comenta el propio Williams, la recogió de unos payadores.

En la poesía y por ende en varias de las canciones de Williams encontramos estas referencias a un léxico indígena o regionalismo geográfico insertas en un lenguaje lírico de corte romántico y, en la mayoría de las veces, con imágenes poéticas sencillas. Por este particular ensamblaje no podemos asociar estas canciones a las corrientes modernistas de la época, sino sólo indicar estas apariciones como fruto de la búsqueda de un toque exótico por parte del músico de principios de siglo.

Será en la década siguiente, la de 1920, cuando los compositores asuman el discurso modernista e incluyan poesías que atiendan mucho más a las expresiones y descripciones regionalistas. Lo cual no dejará de tener ese toque de exotismo apuntado, aunque ahora se le dará más peso a la construcción de un ideal idiomático que distinga a los habitantes del país, tal como lo propone, principalmente, el criollismo. En este sentido se pueden encontrar algunos puntos de coincidencia con la opinión de la musicóloga argentina Malena Kuss (1998), quien en el artículo “Nacionalismo, identificación y Latinoamérica”, prefiere delinear el panorama de la “identificación con una sustancia percibida como regional o nacional” en vez de hablar del *nacionalismo* en Argentina y propone una cronología del proceso basada en el análisis de óperas argentinas, mexicanas, cubanas y brasileñas (Kuss, 1998: 133). Esta cronología contempla tres períodos:

1. Entre 1849 y 1897, encontramos una identificación con la literatura nativista, indigenista o autóctona [...] que sugiere el uso de factores musicales americanos como exóticos [...]
2. Entre 1871 y 1923 comienza la interpenetración de factores musicales percibidos como autóctonos [...], elementos nativos [...] que permanecen en niveles superficiales de la partitura [...]
3. Entre 1923 y 1953 podemos definir un *nacionalismo musical* propiamente dicho, [...] (Kuss, 1998: 136).

La obra cancionística de Alberto Williams de finales del XIX y primera década del siglo XX podría considerarse como parte del segundo período que apunta Kuss.

#### **4.2. Leopoldo Corretjer: la canción escolar**

También el uso de un castellano académico con la incorporación de “regionalismos”, se aprecia en otro ámbito de la producción lírica, nos referimos a la canción creada con fines educativos, la canción escolar. En ella el rasgo diferencial está en el tono del discurso, también ligado a ese fin práctico que es el de incorporar imágenes, vocabulario, sentimientos de pertenencia y melodías autóctonas. La mayoría de los compositores activos por estas décadas destinaron parte de su repertorio a los estudiantes. Sus textos son bastante significativos, transitan por los lugares comunes de la exaltación de los valores de la nacionalidad, en la que los arquetípicos elementos naturales y los personajes rurales tienen un protagonismo predominante. Se insiste en la consolidación de la iden-



tividad nacional tratando de crear un sentimiento de pertenencia a la tierra que los acoge. La elección de los poetas es otra clarísima expresión de lo puntualizado: Rafael Obligado, Juan Cruz Varela y Esteban de Luca fueron brillantes figuras de la literatura argentina que persiguieron con su arte la génesis de ése “ser argentino”.

Es oportuno destacar aquí la labor de varios compositores españoles afincados en Argentina<sup>13</sup>, fruto de las sucesivas oleadas inmigratorias que recibió el país sudamericano a finales del XIX y comienzos del XX. Entre ellos citaré al barcelonés Leopoldo Corretjer quien se estableció en Buenos Aires en 1887. Desde su llegada colaboró activamente en la formación de coros escolares (los historiadores citan como memorable su versión del Himno Nacional Argentino con una masa coral de treinta mil voces, con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, en la Plaza del Congreso), realizando arreglos y creando canciones al efecto. Una de ellas fue el himno *El saludo a la Bandera*, canción oficial que acompaña en cada acto oficial a este símbolo. Corretjer se desempeñó como Inspector de Música en el Consejo Nacional de Educación y desde este cargo trabajó para la elaboración de proyectos y actividades destinadas a perfilar la “personalidad argentina”. Un ejemplo de ello son sus *Series de Aires Nacionales*.

En la 4ª Serie incluyó *Seis Cantos Escolares* cuyos títulos son: “El ombú muerto” (texto de Pedro Blomberg), “El himno del payador” (texto de Rafael Obligado), “La canción de la Patria” (texto de Esteban de Luca), “Buenos Aires” (texto de Juan Cruz Varela), “Ante el Himno Nacional” (texto de Alejandro Carbó), “Argentina” (con poema propio). Las canciones son de una factura musical muy sencilla, evidentemente adecuadas al nivel de los escolares.

Aquí encontramos un lenguaje con un tono directo, a veces un tanto exaltado, que de forma inequívoca resalta una pertenencia geográfica e histórica. En “El ombú<sup>14</sup> muerto”, primera canción de la serie con poesía de Héctor Pedro Blomberg, ya su nombre nos ubica regionalmente y también lo hace el primer verso con una expresión local característica; “Era la gloria del pago”<sup>15</sup>. El compositor refuerza todo esto con una evidente alusión al pericón<sup>16</sup>, en un claro caso de hipertextualidad (recordemos que esta danza tuvo mucha repercusión en la época). En esa alusión actúan el compás de 3/4, la apoyatura breve en el segundo tiempo del compás de la introducción y el empleo de las ligaduras de los bajos.

---

13. Véase el artículo “Emigración de músicos españoles hacia Argentina: un aporte a la definitiva profesionalización del arte musical –XIX/XX”. En: ALONSO, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen J. y SUÁREZ PAJARES, Javier (eds.) (2008). *Delantera de Paraíso – Homenaje a Luis Iberní*. ICCMU; pp. 281-293. CERIOTTO, Antonietta (2007). *La profesión musical en el baúl, músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del s. XX*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

14. Ombú: voz guaraní que significa sombra o bulto oscuro. Árbol originario de las pampas argentinas y uruguayas.

15. Pago: pueblo, caserío.

16. Pericón: Danza de grupo, rioplatense, llamada por Lugones “Gran contradanza de campaña”.

En cuanto al argumento poético, es digno de destacar cómo la historia del árbol protagonista se adhiere a la de una historia y un progreso nacional, que parte de unas situaciones que refieren a conflictos internos (con menciones a las tropas del General Lavalle, el payador perseguido, los malones), para en la segunda parte mostrar una calma (el gaucho cantando, carretas y troperos descansando), antes de recordar el fin del árbol por causas naturales.

### El ombú muerto

Era la gloria del pago, aquel ombú carcomido; Un lancero de Lavalle grabó un nombre en un raigón, Y en su rugosa corteza un payador perseguido Grabó a daga una paloma llevándose un corazón.	Las carretas y las tropas a su pié se detenían; Los troperos fatigados bajo el beso se dormían Del sud-este, que aventaba las cenizas del fogón.
Las indias chamuscaron su ramaje florecido En las rojas madrugadas, a la vuelta de un malón, Y los gauchos melancólicos que pasaban al olvido A su sombra improvisaron su tristísima canción.	iPobre ombú! y aquella tarde tormentosa de febrero Derribado por un rayo te moriste..., y el pampero Con tus hojas amarillas se llevó tu tradición

Héctor PEDRO BLOMBERG.

En otras canciones de esta serie la exaltación de lo patrio es mucho más directa y acalorada. Como en “La canción de la Patria”, nº 3 de la serie con letra de Esteban de Luca, que con un cierto aire de marcha comienza la primera estrofa aludiendo al régimen colonial, “Siempre en llanto la América toda / por tres siglos seguía humillada”, para al final de la misma referir cómo “el valiente argentino” “corrió al campo de Marte indignado/a salvarla o morir con honor”.

Asimismo, es bastante elocuente la cuarta canción, “Buenos Aires”, con poesía de Juan Cruz Varela, donde el piano en su introducción, en un compás de 3/4, emplea manifiestamente una escritura guitarrística como factor de referencia local y en su letra, que no duda en parafrasear al Himno Nacional, se canta a la “gloria” de la ciudad. “En la orilla del río argentino / *Libertad* levantó sus altares / y los libres del mundo a millares / agolpados se ven acudir (...). Homenaje que concreta claramente en la quinta canción “Ante el Himno Nacional”, al citar textualmente la introducción de la canción patria como preludeo.

En el siguiente ejemplo se pueden apreciar las similitudes musicales, aunque el poeta no realiza citas textuales del poema de Vicente López y Planes, el compositor Corretjer sí alude directamente a la partitura de Blas Parera, lo que se hace evidente en la introducción con una variación de compás y de tonalidad.



*Himno Nacional Argentino* – Blas Parera– cc.1 – 4

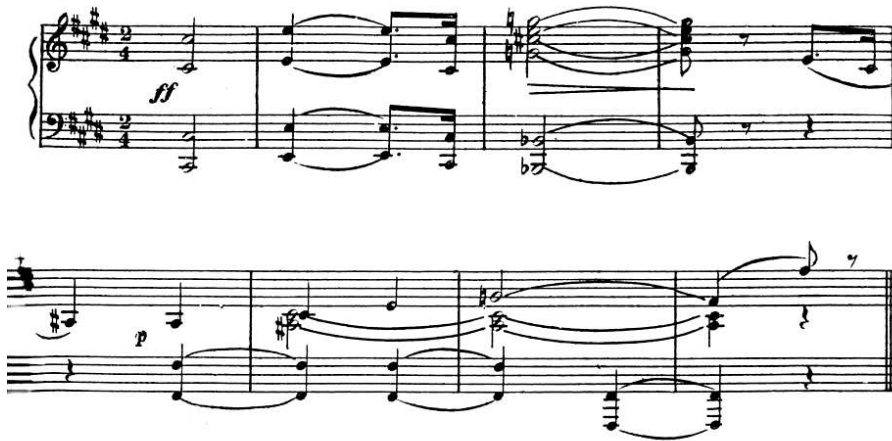


Fig. 3. *Ante el Himno Nacional* – L. Corretjer, cc. 1– 8

### 4.3. Carlos López Buchardo: del francés al castellano

Pero si en Buenos Aires se agolpaban los habitantes provenientes de diferentes latitudes, es evidente que sus idiomas maternos convivían y se entremezclaban en se ámbito geográfico. Por ello no es extraño que la canción refleje la presencia de otros idiomas en sus poesías. Ahora bien, la canción de cámara argentina de ninguna manera refleja la cantidad de lenguas que, según los datos migratorios, llegaban a esa gran ciudad. En concreto, en la década de los centenarios el único idioma que tiene una presencia a tener en cuenta es el francés. Tampoco este uso coincide con la realidad migratoria, ya que la incidencia de inmigrantes franceses en la sociedad argentina no es de las más destacadas. Por lo que claramente debemos tomar el uso de este idioma en las canciones, como el uso del idioma de la clase culta-alta de Buenos Aires. Recordemos aquí todo lo que se ha escrito sobre aquella expresión de Victoria Ocampo en relación a que le resultaba más natural pensar en francés que en castellano, como signo de una clase social dominante con poco arraigo en la realidad cultural argentina. Asimismo, Allison Weiss (2005) cuando comenta en su tesis el uso del fran-

cés en la obra de Carlos López Buchardo cita a Alfredo Andrés “en aquellos días, para un joven de su clase y condición social, el idioma de París era el idioma de elección, un símbolo de refinamiento y sofisticación en la próspera ciudad de Buenos Aires” (Weiss, 2005: 87). Así es que, quitarle rasgos identitarios a este sentido de pertenencia social, sólo es negar uno de los diferentes espacios culturales que convivieron en un mismo ámbito geográfico en una época determinada. En ese sentido el estudio de la canción de principios del siglo XX, debe tener en cuenta estas expresiones como representativas de un fragmento social que cultivó y disfrutó de este género.

Un modelo de esta línea de identificación creativo musical son las canciones de Carlos López Buchardo, compositor paradigmático de los diferentes aspectos que constituyen la búsqueda de identidad de ésta época. Si observamos su producción de la década del 10 al 20 comprobamos la convivencia que señalábamos en nuestra introducción. López Buchardo compone sus canciones con poemas en francés y también en castellano, seleccionando las francesas sobre todo en su primera época compositiva –entre 1880 y 1924-. Títulos como *Lassitude* (1915), *Feuillage du coeur* (1915), *Une fleur* (1915), *Reflets* (1916), *Petit Ynga* (1917), y *A toute qui âme pleure...* (1918) comparten espacio y sonidos con *Era una rosa* (1915), *Si para un fino amante* (1916) y *Nocturno* (1917). Estas canciones, además de reflejar una tendencia, un pensamiento, es repercusión también de su formación, no olvidemos de todos los músicos de la época realizaban, por su cuenta o becados, el inevitable viaje de estudios por Europa, tomando clases en Francia o Alemania principalmente. En el caso de López Buchardo, sus estancias se realizaron en Francia en dos oportunidades (1904 y 1909/13).

De este compositor argentino nos resulta significativa su determinación de pasar del empleo simultáneo de la poesía francesa y castellana a la castellana en exclusividad. Forma parte de lo que ocurre en un contexto del 20 al 30, que se puede leer como resultado de un notorio acercamiento por parte de músicos argentinos a poetas compatriotas o modernistas latinoamericanos. A ello se debe sumar la entrada de lleno en la etapa en que la música se asienta en un lenguaje con claros caracteres “nacionalistas”, lo que termina de configurar una canción de cámara que encuentra su época de “oro”, con una abundante y variada producción.

En el caso de López Buchardo, con su poema sinfónico *Escenas Argentinas* (1920) culmina un proceso “que modificaría fundamentalmente su forma de expresión, que iría a enraizarse profundamente en el sentimiento popular” (Jurafsky, 1966: 54) y que en la canción de cámara tendría su confirmación años más tarde en *Seis canciones al estilo popular* (1924), *Cinco Canciones argentinas al estilo popular* (1931), *Pampeana*, *Porteñita*, entre otros títulos.

Así, en 1924 el compositor López Buchardo con *La Canción Desolada* puso el punto final a su utilización del idioma galo, y lo hizo de una manera muy particular. Empleó un poema de Margarita Abella Caprile<sup>17</sup> en el que su autora inter-

---

17. Esta escritora, poetisa y periodista argentina, bisnieta del que fuera presidente argentino Bartolomé Mitre, nació en Buenos Aires, en 1901. Autora de varias obras en prosa y en poesía destacan sus libros *Nieve*, *Perfiles en la niebla*, *Sonetos*, falleció en 1960.

cala cuatro versos en idioma original del famoso canto popular francés *Au clair de la lune*. Se puede interpretar esta obra como un elegante modo de cerrar una etapa literario-musical ligada a Francia o como un apacible tránsito al castellano modernista de poetas como Leopoldo Lugones o Miguel Camino. En esta canción el compositor se vale de la melodía popular francesa y realiza una cita *quasi* textual de la melodía para los versos originales franceses, a excepción de aquél que expresa “Ma chandelle est morte”.

	I	III
	<b>“Au clair de la Lune”</b>	<b>“Ouvre-moi ta porte”</b>
	Pierrot duérmase,	¿Dónde llamaré?
	Va glosando el eco	Me han dejado a oscuras
	Del motivo aquél.	Nada puedo ver.
	II	IV
	<b>“Ma chandelle est mort”</b>	Si han de repetirme
	¿Dónde encontraré?	El helado y cruel:
	Luz que a lo apagado	<b>“Va chez la voisine”</b>
	Dé llama otra vez?	Señor ¿para qué?



Fig. 4. *Au Claire de la Lune* – melodía popular infantil francesa

En esta canción (Fig. 5), como en las anteriores especialmente con idioma francés, el lenguaje musical empleado responde inequívocamente a la formación académica franco-neorromántica de López Buchardo. Escrita en compás de 6/8 con la indicación *Con Abandono* tenuemente y en *pp* introducen un poema melancólico, que plantea dudas, interrogantes “Luz que a lo apagado / dé llama otra vez?” [...] “¿Dónde llamaré? [...]”, a lo que replica tristemente desconforme “Si han de repetirme / el helado y cruel / *va chez la voisine* / señor ¿para qué?”. El tono pesimista es traducido musicalmente en un piano que realiza en su mano izquierda un ritmo monótono de 6 corcheas permanentes con una síncope de tiempo, a veces de compás, roto por la mano derecha con acordes siempre a tiempo, a veces en valor irregular de dosillo, en la primera y tercera frase. La voz toma el tema de la canción original francesa y lo va llevando por distintos grados tonales, modificando algunos intervalos, e introduciendo una singular variante en los dos versos antes remarcados. No hay cambios de dinámica, sólo pequeños reguladores para moverse en el *pp* dado al comienzo. En la segunda frase introduce algunos desplazamientos a la dominante de la dominante, ciertas modificaciones de altura en el movimiento de las corcheas del piano, coinci-

CANTO

*pp*

Au clair de la Lu...ne.

*pp*

Pier - rol duér - me - se. Va glo - san - do el e - - - co

Fig. 5. *La Canción Desolada* – Carlos López Buchardo – cc. 4-12

dente con las preguntas del poema. Sin embargo, el carácter permanece casi inalterable, a excepción de los compases 34 a 37 en los que la melodía del canto tiene una leve emoción de reproche puesta de manifiesto con el cambio de relaciones interválicas. Introduce intervalos de cuarta ascendente y descendente, que rompen con el movimiento de grados conjuntos o de terceras casi permanente en el resto de las frases. En el final es significativo también su salto de cuarta ascendente para expresar “¿para qué?”.

*rall.*

Si han de re - pe - tir - - me El he - la - do y cruel:

*rall.*

Fig. 6. *La canción desolada* – c. 34-37 – C. López Buchardo

Como se ha apuntado en párrafos anteriores, López Buchardo con esta canción no sólo finalizó su empleo de poemas en francés para sus canciones sino que, junto a la colaboración con poetas argentinos, en su lenguaje compositivo decidió incorporar las características musicales de la lírica folclórico-popular, particularidades que el autor conoció de primera mano en las temporadas pasadas en la estancia de su padre “[...] entre el grupo de peones que rodeaban el fogón tradicional aprendí muchos secretos del sentimiento gaucho. Ellos tocaban la guitarra y yo también” (Jurafsky, 1966: 56).

## **5. ¿IDENTIDADES SUPERPUESTAS, SUPERADAS O APARIENCIAS DE ACTUALIDAD?**

En este breve recorrido realizado por algunas de las canciones que se produjeron en Argentina durante la década de la Independencia, es posible apreciar cómo, en un momento de reafirmación nacional y en un ámbito tan acotado como la canción de cámara, conviven propuestas identitarias de signos complementarios y a veces opuestos aún en un mismo compositor.

Quizás un primer resumen del valor inmanente de este fragmento de la cultura argentina de la época, es la necesidad de gestionar la diferencia. Por una parte la cruzada que emprende Williams con el uso del castellano en la canción, o si queremos llamarle genéricamente por la canción argentina, busca un factor que se diferencie del “cocoliche”<sup>18</sup> que habita en las calles de ese Buenos Aires tomada por los inmigrantes y, que a su vez, unifique una expresión culta verdaderamente autóctona con inclusión de pinceladas regionalistas.

En el mismo sentido se podría entender el patriótico uso del idioma en las canciones escolares de Corretjer y otros autores, como el mismo Williams. La canción escolar, tema que merece un estudio específico, cuyo objetivo es formar a niños y adolescentes en un uso idiomático determinado, ofrece un destacado recurso ideológico puesto que unido al empleo del castellano, con incorporación de vocablos regionales y aborígenes, está la música que los sustenta y que tiene rasgos identitarios determinados, cuidadosamente buscados. La formación de la identidad nacional argentina a través de la canción es propósito de la mayoría de los compositores argentinos de la época y aún de décadas posteriores, como es el caso de Carlos Guastavino o Emilio Dublanc, sólo por dar dos nombres. Se puede asumir entonces que la idea inicial que tuvieron los fundadores de la república a propósito de una canción que sirviera de unión o vínculo para identificarse con un territorio, se ve concretada, en parte, con este repertorio.

Por otra parte, nos encontramos que en la década de 1910 el francés es el idioma de la alta cultura-sociedad, que no encuentra referentes o un nivel de representatividad clara como grupo social en la poesía argentina o en la espa-

---

18. “Cocoliche”: Según la definición de la RAE, es una jerga de ciertos inmigrantes italianos que mezclan su habla con el español. También se usa genéricamente para designar a la mezcla con otros idiomas de grupos inmigrantes minoritarios.

ñola. En este caso, la necesidad de diferenciarse es más drástica, ya que se evita como lengua de expresión la mezcla idiomática, y también se evita la lengua legada por la nación de la cual se independizó Argentina cien años atrás.

Sin embargo, como se pudo apreciar en los cuadros comparativos, puestos a manera de ejemplo parcial, de las décadas del 1900 a 1920 y de 1920 a 1930 hubo una sensible disminución de la producción con textos franceses e italianos. Esto coincide con una reafirmación de la convicción de incorporar al lenguaje musical las características de la canción popular como rasgo identitario, además de la decisión de escoger textos en la valiosa producción poética nacional. Fueron muy pocos los compositores que escaparon a esa tendencia y muchos los que matizaron con ella su obra. La producción argentina de esas dos décadas estuvo marcada por la senda que Alberto Williams materializó, y que iniciaran compositores como Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi o su propio abuelo, don Amancio Alcorta.

Aquellas identidades superpuestas de la década del centenario de la Independencia parecían haber encontrado la solución. La transición que hizo López Buchardo del francés al castellano, de los recursos compositivos impresionistas y neorrománticos a la incorporación de lo vernáculo y folclórico conciliando un lenguaje logradamente “argentino”, fue un paradigma de esta época. Paradigma que sintetiza las búsquedas y los logros que, por otra parte, fueron reconocidos y referenciales para generaciones posteriores.

En las siguientes décadas la reafirmación de lo “nacional” continuó, pero los compositores más jóvenes incorporaron sin complejos otros colaboradores para sus poemas, incluyendo entre ellos a los poetas españoles. Se dejó de ver lo extranjero como un peligro o una amenaza a la identidad y se volvió al reconocimiento de los aportes que cada lengua puede dar. Esta convivencia de identidades, este encuentro de identidades, forjó una base, un fundamento ideológico que brindó seguridad y libertad como para concluir que *una obra no necesariamente debe acudir a la cita folclórica o al poema regionalista para ser considerada “argentina” por interlocutores internacionales*. Es así que la canción de cámara argentina se abrió a una intensa y variada producción, reflejada en un importante número de publicaciones, conciertos y grabaciones. Compositores como Juan José Castro (1895–1968), Luis Gianneo (1897–1968), Carlos Guastavino (1912–2000), Eduardo Grau (1919–2006), Roberto Caamaño (1923–1993), entre otros muchos nombres, formaron parte de ese florecimiento del género.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARETZ, Isabel (1952). *El folclore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana; 272 p.
- ARFUCH, Leonor (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros; 198 p.
- BARALT, Rafael (1945). *Diccionario de galicismos: voces, locuciones y frases de la lengua francesa que se han introducido en el habla castellana moderna*. Buenos Aires: Joaquín Gil; 626 p.
- BERIAIN, Josetxo y LANCEROS, Patxi. (comps.) (1996). *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto; 218 p.
- BERG, Walter y SCHÄFFAUER, Markus (eds.) (1997). *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Günter Narr Verlag; 250 p.
- BUELA LAMAS, Alberto (1990). *El sentido de América: (seis ensayos en busca de nuestra identidad)*. Buenos Aires: Theoria; 130 p.
- CAMPILLO FENOL, Marcos (2009). "Teorías de la hermandad poético-musical en el contorno nacional: la generación argentina de 1837". En: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 62, nº 1; pp. 1-23.
- CANDAU, Joël (2001). *Memoria e Identidad*. Buenos Aires: Del Sol; 128 p.
- CARRETERO, Mario (2007). *Documentos de identidad: la construcción de la memoria histórica en un mundo global*. Buenos Aires: Paidós; 330 p.
- CERIOTTO, Antonieta (2007). *La profesión musical en el baúl, músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del s. XX*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo; 162 p.
- CHAMBERS, Iain (1995). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu; 215 p.
- ECHENIQUE ELIZONDO, María Teresa y SÁNCHEZ MÉNDEZ, Juan (2005). *Las lenguas de un reino: historia lingüística hispánica*. Madrid: Gredos; 536 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo; 240 p.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen (1989). *Materiales para una historia de la música argentina: las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX*. Buenos Aires: Instituto Musicológico Carlos Vega, Universidad Católica; 340 p.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (2006). "Literatura y música, fundamentos teóricos de la transposición". En: *Revista Española de Musicología*, XXIX, 1; pp. 163-189.
- (2007). *Semiótica de la música vocal*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones; 324 p.
- GONZÁLEZ, Marcela (2008). "Emigración de músicos españoles hacia Argentina: un aporte a la definitiva profesionalización del arte musical –XIX/XX". En: ALONSO, Celsa; GUTIÉRREZ, Carmen J. y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.). *Delantera de Paraíso – Homenaje a Luis Iberní*, Madrid: ICCMU; pp. 281-293.
- (2010). *Déjame tu voz, poesía española en la canción de cámara argentina*. Oviedo: 132 p.

- GRIMSON, Alejandro (comp.) (2000). *Fronteras, naciones e identidades: la periferia como centro*. Buenos Aires: CICCUS; 320 p.
- GUIARTE, Guillermo (1983). *Siete estudios sobre el español de América*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; 184 p.
- GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2006). *América y España, imágenes para una historia: independencias e identidad, 1805-1925*. Madrid: Fundación MAPFRE; 300 p.
- HALL, Stuart y GAY, Paul Du (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu; 216 p.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles y PULGARÍN CUADRADO, Amalia (eds.) (2001). *Identidades culturales: actas del Congreso Internacional Identidades Culturales (Córdoba, octubre 1999)*. Córdoba: Universidad de Córdoba; 410 p.
- ILLARI, Bernardo (2005). "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10; pp. 137-223.
- JURAFSKY, Abraham (1966). *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas; 226 p.
- KUSS, Malena (1998). "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". En: *Cuadernos de Música iberoamericana*, vol. 6; pp. 133-149.
- LARRAÍN IBAÑEZ, Jorge (1996). *Modernidad, Razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello; 272 p.
- MONDOLO, Ana M. (2001). "Felipe Boero". En: *Música clásica argentina*. En línea: <http://www.musicaclasicaargentina.com/boero/catalogo/2canciones.htm> [Última visita: 20-6-2010].
- NOMMICK, Yvan (2005). "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del s. XX". En: *Revista Española de Musicología*, XXVIII, 1; pp. 792-810.
- PICKENHAYN, Jorge (1979). *Alberto Williams*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas; 187 p.
- ROIG, Arturo (2001). *Caminos de la Filosofía latinoamericana*. Maracaibo: Universidad del Zulia; 320 p.
- (2003). "Necesidad de una segunda independencia" En: *Cuadernos Americanos. Segunda Época*, 100; pp. 11-41.
- SARLO, Beatriz (1997). "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". En: BERG, Walter y SCHÄFFAUER, Markus. *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr Verlag; pp. 28-41.
- (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión; 324 p.
- SIEBENMANN, Gustav (1997). *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil: historia - movimientos - poetas*. Madrid: Gredos; 506 p.
- TELLO, Aurelio. "Aires Nacionales en la música de América Latina, como repuesta a la búsqueda de identidad": En línea: <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/20AIRES%20NACIONALES%20EN%20LA%20M%C3%9ASICA.pdf> [Última visita: 6-6-2010].

- THON, Sonia (2010). "La identidad lingüística argentina a través de Borges y Puig". En: Revista *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI 741, enero-febrero; pp. 119 -127.
- TOVAR, Antonio y LARRUCEA de TOVAR, Consuelo (1984). *Catálogo de las lenguas de América del Sur: con clasificaciones, indicaciones tipológicas, bibliografía y mapas*. Madrid: Gredos, 225 p.
- URTUBEY, Pola (2007). *Antecedentes de la Musicología Argentina*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"; 620 p.
- VILA RIQUELME, Cristián (2001). *Ideología de la conquista en América Latina: entre el axolotl y el ornitorrinco*. Oviedo: Ediciones Nobel; 217 p.
- VITALE, Luis (1998). *Historia social comparada*, tomo II. Chile: Plaza; 640 p.
- VV.AA. (1999/2002). *Diccionario de Música Española e hispanoamericana*. Madrid: ICC-MU.
- WEISS, Allison (2005). *A Guide to The Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948) Argentina*. Thesis Master of Arts, of the University of Portland; April 6; 146 p.
- (2009). *Action, adaption, and the national sentir in the songs of Julian Aguirre (1868-1924) Argentina*. A Masters Paper, Master of Arts in Latin American and Caribbean Studies; University of Chicago; December; 240 p. En línea: <https://public.me.com/weissallison> [Última visita: 18-6-2010].
- WILLIAMS, Alberto (1938). *Obras Completas*. Buenos Aires: La Quena.