

## PAUL GROUSSAC EN LA CRÍTICA MUSICAL ARGENTINA (ACUSACIÓN Y DEFENSA)

**POLA SUÁREZ URTUBEY**

---

Antes de la reciente aparición (año 2005) de *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac* que Carlos Páez de la Torre (h)<sup>1</sup> aborda con extraordinario interés e impecable método desde el ángulo biográfico y crítico, eran escasos los estudios sobre la trayectoria y personalidad de este apasionado escritor. Es cierto que no faltaron cálidos e inteligentes trabajos interesados en reconstruir esa vida que se inició en Toulouse, Francia, el 15 de febrero de 1848 y terminó el 27 de junio de 1929 en Buenos Aires, exactamente en sus habitaciones de la Biblioteca Nacional, a la que honró durante tantos años en carácter de director. Pero esta obra reciente de Páez, cautivante sin duda, pone cada cosa en su lugar, es de una claridad meridiana y nos permite transitar sin dudas ni sobresaltos por la existencia del gran literato e historiador. De todas maneras, la base de este trabajo tiene como fundamento los aportes de Juan Canter con sus artículos del diario *La Nación* y los de Cornelia, una de las hijas del escritor, que nos dejó en sendas notas su "Groussac íntimo" y su percepción del hombre, naturalmente desde su exclusivo ángulo filial. A ello se suman, claro está, nuestras búsquedas personales por bibliotecas y hemerotecas, realizadas en el curso de años, a fin de lograr el relevamiento de la casi totalidad de sus trabajos sobre crítica musical.

\* \* \*

Es difícil saber cuándo comienzan las aficiones de Paul Groussac por la música. Pero algo ocurre ya en la infancia. Toulouse, la antigua e histórica ciudad del Languedoc de su nacimiento, lo acunó con el viejo *patois* de los trovadores, como

1. Carlos Páez de la Torre: *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Buenos Aires, Emecé (Memoria argentina), 2005, 408 pp.

dice él mismo, pero también con esas breves melodías estróficas que rodando de siglo en siglo se hicieron folklore. Es indudable que Groussac debió haberlas escuchado, puesto que circulan todavía hoy en América, algunas de ellas como parte del cancionero infantil.

El hombre llegó al mundo en un año inquieto, rebelde, el mismo en que Europa se levanta para imponer un nuevo orden social. Al llegar a la adolescencia, atenaceado por pertinaces jaquecas, fue enviado a casa de su abuela materna, que habitaba en Sorèze, departamento de Tarn, donde tuvo la inolvidable experiencia de ser educado con la palabra y el ejemplo del padre Lacordaire. Terminado luego el ciclo en el Liceo de Toulouse, comenzó a prepararse para el difícil ingreso en la Escuela Naval de Brest, a la cual renunció tras haber aprobado los exámenes. Luego, un paso por París y finalmente Bordeaux, y la gran aventura de un adolescente de dieciocho años: trepado al velero "Anita", llegó a Buenos Aires.

Se sabe muy poco acerca de las razones que lo trajeron hasta esta ciudad de América; pero Juan Canter<sup>2</sup> (2) sugiere que un nuevo casamiento de su padre, ya viudo, lo habría empujado a alejarse de la casa. De ese hogar donde se había familiarizado con los nombres de Taine, Quinet, Michelet. Ya conocía los discursos de Victor Hugo y ya la política, con Napoleón III como protagonista, cobraba realidad para el muchacho.

A su llegada (febrero de 1866), la Argentina atraviesa los incidentes de la guerra con el Paraguay y aún viven varios de los héroes de la lucha intelectual contra Rosas, mientras están ya bien grabados los nuevos nombres: Mitre, para consolidar la soberanía nacional y Sarmiento para apuntalar la educación pública. Avellaneda se aproxima...

Las impresiones del joven francés respecto de la ciudad de Buenos Aires y las amarguras en tierra extraña, quedan estampadas en sus libros, aunque Groussac se disfraza tras los nombres de Marcelo Renault o de Ouden. Juan Canter, que ha estudiado a Groussac con amor y devoción que no oscurece la lucidez crítica, ha escrito en uno de sus numerosos artículos publicados en el diario *La Nación*: "La verdad es que no hay que acudir a ayudas extrañas para conocer a Groussac: él se encarga por sí mismo de suministrarnos la información requerida".<sup>3</sup>

Leyéndolo, ya sea en *Fruto vedado* o *En los que pasaban*, entre tantísimos otros títulos, "viene espontáneamente hacia nosotros —dice Canter— como lo viéramos una última vez, tocándose la barbilla o ajustándose los anteojos con gestos elegantes".

2. Juan Canter: "Groussac y unos días olvidados de su vida", en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, XIX, 1933 (Buenos Aires, 1934), p. 138.

3. Juan Canter: "La llegada de Groussac a Buenos Aires", Buenos Aires, *La Nación*, 5 de julio de 1953.

Seguir paso a paso la vida de Groussac desde su arribo, apenas con su título de bachiller, hasta que comienza su actividad como escritor sobre temas de música, nos obliga a recordar el período en que se dedica a cuidar ovejas en San Antonio de Areco, antes de iniciarse, a los veinte años, como profesor de matemática en el Colegio Modelo de la ciudad de Buenos Aires y desde los veintidós como profesor de la misma materia en el Colegio Nacional.

En relación con lo que aquí interesa nos trasladamos luego a la ciudad de Tucumán, donde en 1871 se dirige Groussac invitado por Nicolás Avellaneda, Ministro de Instrucción Pública de Sarmiento, para desempeñarse como profesor de matemática en el Colegio Nacional. En la provincia del Norte se quedaría once años, hasta 1882, lapso que le dio ocasión para iniciarse en la actividad que lo apasionó tal vez más que ninguna: el periodismo que combate y enseña; que fustiga y corrige. Allí dirigió el periódico *La Unión* y escribió en *La Razón*, cuya dirección también ejercería a partir de 1874. Separado de sus cátedras del Colegio Nacional por disidencias políticas con el rector don José Posse, fue nombrado Director de enseñanza en la provincia y luego Inspector nacional de educación. En 1878 se lo designó director de la Escuela Normal de la ciudad, donde comenzó un estudio rigurosamente sistemático, según leemos en la primera serie de *El viaje intelectual*: “Me sumergí durante años en inmensas y variadas lecturas; fue mi período de noviciado y verdadera iniciación, en que sólo existí para el espíritu...”

Justamente de 1878 data el primer escrito sobre música del que tenemos noticias. Se trata de “Moral histórica, artículos sobre hombres célebres”, resultado de una serie de cursos que dictaba Groussac los días sábados a los alumnos de segundo y tercer año de la Escuela Normal. Dichas conferencias aparecían al día siguiente en *La Razón*, de manera que los alumnos pudieran estudiarlas con mayor comodidad y precisión. Deseando ofrecer “ejemplos vivos” en el curso de moral, Groussac abordó a Beethoven, Galileo, Cervantes, Bacon, Gutenberg, Palissy, Dante y San Vicente de Paul, entre otros.

Alfonso de Laferrére<sup>4</sup> afirma que aparte de los comentarios de actualidad, Groussac escribió en *La Razón* de Tucumán innumerables artículos literarios, impresiones de naturaleza y arte, siluetas de grandes escritores, versos y crónicas musicales. Esta campaña periodística habría sido la verdadera escuela para el futuro crítico. En ella habría realizado su aprendizaje definitivo del español, al tiempo que fraguaba su intensa formación cultural.

Entre aquellas variadas lecturas de las que nos habla el propio Groussac, estaban los libros sobre música. La referencia aparece en una carta dirigida a la que habría de ser su esposa poco tiempo después, Doña Cornelia Beltrán, al parecer una

4. Alfonso de Laferrére: Palabras preliminares a *Páginas de Groussac*, Editorial América Unida, Buenos Aires, 1928.

bella muchacha perteneciente a una familia de hondo arraigo en la sociedad de Santiago del Estero. Allá la conoció en uno de sus viajes como inspector de escuelas. Los detalles, tomados de cartas familiares, los conocemos por la hija del escritor, que nos los revela. Recomendado por un amigo común, el joven francés llegó un día a la casona de los Beltrán, donde escuchó, apenas transpuesto el espacioso zaguán, una sonata de Beethoven. La pianista era una muchacha “de gracia ingenua y modesta”. Lo demás, se puede contar con pocas palabras, aunque quedan bellas cartas, a las cuales cuesta leer sin sentir el rubor por penetrar en lo más íntimo de un corazón apasionado como el de Groussac.

En esa correspondencia, que viajaba de Tucumán a Santiago, el joven, entre frases de gran ternura, excita a su amada “a estudiar mucho”. En el piano, naturalmente. Y en una de ellas puede leerse: “Me ha llegado una porción de libros sobre música. No se los mando por tener el gusto de leérselos en alta voz...”.<sup>5</sup> En el mismo artículo de Cornelia para *La Nación*, se habla de un viaje a Buenos Aires que debe realizar Groussac, ya casado y en espera del primer vástago, por asuntos de la escuela. En una de sus cartas, entre desbordes ardientes hacia su compañera, cuenta en detalle sus andanzas por la capital y sus distracciones, “en conciertos sobre todo”.

En 1883 Groussac realiza su primer retorno a Francia, donde pasa varios meses. Tan pronto arriba al continente, toma el tren y parte a su Toulouse natal. “Toqué la tierra madre –escribirá luego en *El Diario*– sofocado, escuchaba el viejo *patois* de los trovadores, las cantantes sílabas latinas que resonaban en mi oído como medallas de oro, y que súbitamente volví a recordar”. Ya en París conoce a Alphonse Daudet y llega a visitar a un Victor Hugo anciano, que ya no puede responder a sus expectativas. Allí conoce asimismo a Alberto Williams, que por entonces cursa el Conservatorio de París, y con quien mantendrá años después un estrecho contacto, cuando ejerza la dirección de la Biblioteca Nacional. Las revistas literarias le ofrecen sus columnas y su persona, su extraordinaria inteligencia, despiertan el interés de los intelectuales.

Al retornar a nuestro medio comienza la actividad que aquí nos interesa.

### **Groussac y la vida musical de Buenos Aires**

La diversidad de materias abordadas por Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impide que el análisis y la interpretación de este extraordinario escritor puedan ser realizados por un solo estudioso. Entre otras razones, porque requiere la posesión de una universalidad cultural comparable a la suya. Durante las últimas décadas fue desalentador adver-

5. Cornelia Groussac: “Paul Groussac íntimo”, *La Nación*, 11 diciembre de 1955.



Caricatura de CAO aparecida en *Caras y Caretas*.

tir que la preocupación editorial en torno de la obra literaria de Groussac fue modesta. Ya en 1928 Laferrère señala que la obra literaria no se halla al alcance del gran público. Agotadas las ediciones originales de casi todos sus libros, durante muchos años sólo ha sido posible conseguirlos a título de hallazgo. Afortunadamente, la situación está cambiando en lo que se refiere a reediciones. De todas maneras, la revalorización de aquella producción gigantesca, debe hacerse por distintos enfoques. Sólo así se podrá demostrar hasta qué punto esa diversificación temática no le impidió llegar hasta el fondo de cada cuestión, acompañando a los hombres pensantes de su época –los de la Generación del Ochenta– en las más variadas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido: Groussac como crítico musical. Es que, con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Buenos Aires, N° 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable biblio-

grafía de Juan Canter,<sup>6</sup> no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó casi noventa trabajos.

Se podrá objetar que al tomar un aspecto menos representativo, se parcializa la visión de la obra y el hombre. Lejos de eso, estamos convencidos de que en sus críticas o estudios sobre temas musicales está presente el Groussac íntegro: historiador, viajero, polemista, escritor de imaginación, científico, artista y, naturalmente, crítico profesional.

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo sobre el que tenemos noticias se refiere, según ya se vio, a Beethoven y es de 1878. También es Beethoven quien clausura ese aspecto de su producción: es una poesía, en francés, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula *De Paul Groussac a Beethoven* y es un homenaje al músico en el centenario de su muerte. Entre aquél y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética musical sobre Bizet, ligando su nombre a la musicografía argentina.

En este campo de la actividad intelectual, el hombre habría de provocar un verdadero cataclismo. El año 1886 fue de violencias desatadas en el periodismo musical, provocadas por Groussac a través de un artículo tremendo. Pero en castigo, habría de recibir, como dijo Nicolás Avellaneda, una memorable “carga de indios”. Es que Groussac disparó dardos fulminantes contra músicos, libretistas de ópera, tenores y “prime donne”, empresarios y críticos. Pero también supo elogiar sin reservas cuanto a su juicio lo merecía. Pero entonces, con mesura, coherente con un concepto de la crítica que dejó claramente expreso, aunque a menudo su temperamento le hacía malas jugadas: “Criticar es emitir un juicio imparcial, varonilmente, sin preocupación de agradar o embellecer. Y si algo existe en el arte que sea más subalterno que el ciego menosprecio de lo grande, será la complacencia, sin convicción ni distinción, que se derrama sobre lo grande y lo pequeño”.

### Los comienzos, en *Sud América*

El retorno a la Argentina, tras aquel viaje a Francia, se produce en septiembre de 1883 y a fines de enero del año siguiente ya está con su familia instalado en Buenos Aires. El día 5 de mayo de 1884 aparece *Sud América*, “diario de la tarde, político y literario” y su director es Groussac. Tanto éste como Lucio V. López tenían a su cargo la sección literaria, y es aquí donde se lo encuentra ya dispuesto a ejercer la crítica musical. En efecto, desde el primer momento la asume él, aunque no lleve firma o se esconda, al principio, tras algunos seudónimos. No hay duda

6. Juan Canter: “Contribución a la bibliografía de Paul Groussac”, separata del *Boletín del Instituto de Investigaciones históricas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.

para quien lea gran parte de sus trabajos en este terreno. Porque cuando el diario dice en una breve notita bajo el título de “Crónica teatral” que “ante la obra mediocre o la interpretación inferior a cierto nivel artístico, guardaremos silencio”, ya es el futuro león de las críticas del diario *La Nación* el que ruge. Veamos lo que allí dice, sin firmarlo aún: “La última partitura exhibida en Colón, y dos veces seguida *–bis repetita placent–* es “*Il Trovatore*”, cantado, fuera de Tamagno, por una serie de grotescos, cuyos nombres no tendremos nunca que saber. No hay lugar para crónica. Constatemos *–continúa–* únicamente lo intolerable de la situación en que la empresa coloca a artistas como Tamagno, presentándolos entre comparsas que irritan al público. En las últimas noches, Tamagno no fue aplaudido sino cuando estaba solo en escena. Quizá no esté distante el momento en que el público, exasperado, olvide toda justicia distributiva y, como el Dios del Evangelio, haga caer la misma lluvia sobre justos y pecadores. Será inicuo, pero al fin explicable”.

Pocos días después, el 2 de junio (1884) aparece, siempre en el *Sud-América*, un artículo titulado “El contrato de Colón (Su violación por la empresa)”. Lo firma “Inexorabil.”, y tampoco hay duda. Un seudónimo más para la lista. Groussac se dirige al Intendente Municipal para denunciar que el empresario del Colón (el antiguo Colón, naturalmente) no cumple con el contrato, por cuyo artículo tercero se compromete a traer anualmente una compañía lírica de primer orden. Y para ello traza un inventario, muy esquemático, sin duda: “La compañía de Ferrari ha dado desde su llegada cuatro óperas: “Favorita”: fiasco completo; “Trovador”: fiasco completo; “Fausto”: fiasco completo con silbatina; “Hugonotes”: medio fiasco, salvado por Tamagno o Teodorini, los únicos que merecen el nombre de artistas de la compañía”.

En realidad, la primera con carácter verdaderamente crítico había aparecido en el número 13 de *Sud América*, en el mes de mayo de ese mismo año 1884. Su lugar es el destinado al folletín, al pie de página, en todo el ancho del diario, allí donde se publicaría “La gran aldea” de Lucio V. López. En ella se refiere a la versión en el Colón de “Los Hugonotes” de Meyerbeer, lo firma “Panurge” y nos atreveríamos a adjudicársele a Groussac: es su estilo, aunque aún poco seguro de sus dotes críticas. El segundo trabajo, sobre “Poliuto” de Donizetti, aparece el 9 de junio y lo firma “Tom Pastell”. Juan Canter lo da ya en la lista de seudónimos adoptados por Groussac. De todo modos, en la tercera crítica de *Sud América*, la del lunes 23 de junio, aparecen las iniciales “P.G.” y se refiere a una versión de “Aída” en el Colón. Ya el hombre ha probado sus fuerzas, y se da a conocer francamente, aunque todavía seguirá recurriendo a algún seudónimo.

Para *Sud América* escribirá Groussac hasta el número 325, del 11 de junio de 1885. Eran los días en que se aproximaba la elección presidencial. La mayoría de los accionistas del diario resolvió apoyar la candidatura de Juárez Celman y en cambio Groussac se había pronunciado a favor de Bernardo de Irigoyen. Renuncia entonces, tras haber logrado realizar un tipo de cotidiano sumamente fértil, por su carácter polémico en lo político, y sobre todo por su inclinación literaria, que toma-

ba por modelo a *Le Figaro* de París, con un estilo ya anticipado en Buenos Aires por *El Diario* de Manuel Láinez, donde también había colaborado Groussac.

La actividad de este último como crítico musical tuvo sin duda apreciable repercusión, en momentos en que la crítica, tanto teatral como musical, no llegaba a transponer los límites de la crónica periodística. Atacado por otro periódico, *El Nacional*, fue Láinez quien empuñó la pluma para defenderlo desde sus reputadas columnas. “La leyenda del niño Groussac –se lee en *El Diario*– no es menos interesante que su vida de hombre. Dotado de un espíritu musical de primer orden, esclavo del misticismo rítmico de la melodía y del verso, llega en su culto hasta el lamartinianismo...” Láinez presentía ya, escribe Canter, al futuro ensayista de “La obra de Bizet”.

De todos modos, antes de consagrarse por sus crítica en *Sud América*, Groussac sufre un serio revés, al juzgar con total ligereza los posibles conocimientos musicales de Miguel Cané. El 8 de febrero de 1884, en el número 722 de *El Diario* aparece un artículo firmado por aquél. Su título es “M. Cané (En viaje)”. Advierte allí, con un manifiesto dejo de desdén, que todos los que viajan a Europa parecen creerse obligados a relatar sus experiencias de viajes y, en el caso particular de Cané, le molesta a Groussac que se queje de París. “Todos hemos cambiado –había escrito el autor de “Juvenilia”– y el primero, París mismo...”. Pero además se muestra poco entusiasmado con el edificio de la Ópera, mientras el Bosque le parece vulgar y los teatros, deplorables. Al referirse a estos últimos, Cané habla muy de paso de *La Africana* de Meyerbeer, y en relación con ella hace alusión al “Indostán sagrado”. Estas dos palabras van a ser el origen del entredicho. “No soy tan exigente –escribe Groussac– que pida a Cané el no hablar sino de lo que sabe; pero me parece que abusa un tanto de su incompetencia... Se pasa del terreno libre de las apreciaciones al muy delimitado de los hechos; se llegar a hablar del Indostán sagrado a propósito de *La Africana*...” Y sigue.

La respuesta de Cané llega desde Viena, con fecha 15 de marzo de 1884 y aparece bajo el título de “Una carta de Miguel Cané” en el número 778 del mismo cotidiano, *El Diario*, el 17 de abril. Allí puede leerse, en cuanto aquí interesa:

“Puesto que M. Groussac me dice que hablo de lo que no sé, que “abuso de mi incompetencia”, necesariamente él debe conocer aquello que yo ignoro, puesto que sabe que lo ignoro. Así, se horripila de que yo haya llegado, a propósito de “*La Africana*”, a hablar nada menos que del Indostán sagrado. M. Groussac, que es fuerte en geografía, como lo verás luego, se indigna contra mí, pobre mortal (...) Que Groussac no haya visto “*La Africana*”, me lo explico; que no haya leído el libreto, me da un motivo de aprecio por él. Pero ambas omisiones debieron aconsejarle “no abusar de su incompetencia”. Tú, que tienes la fortuna de conocerlo, aprovecha algún día, de una charla suelta, para comunicarle confidencialmente que “*La Africana*” es un disparatado poema de Scribe, que ninguna de sus escenas pasa en África,

que la heroína no es africana sino reina de una comarca asiática; que el primer acto pasa en el salón del “Gran Consejo” de Portugal; el segundo en una prisión, el tercero en el mar y el cuarto, como el quinto, nada menos que en el Indostán. Yo agregué “sagrado” por hacer estilo, pero si él se empeña, retiro el adjetivo...”

Groussac recibe una buena lección. Tres o cuatro meses después, escribe en *Sud América* su primera crítica sobre *La Africana*. Ya conoce bien el argumento. “Esa Africana –escribe- con todas sus soluciones de continuidad, dislocaciones y absurdos del libreto, es una ópera maestra (...) Su falta de unidad procede del poema frangollado por Scribe en 1840...”

En todas sus notas, el mismo estilo fuerte, desenfadado, seguro, omnisciente. Que no lo será tan acusado como en las que vendrán después. Por ahora alterna sus iniciales o su nombre con los seudónimos de Panurge, Tom Pastell, Inexorabil. o Puck.

### La primera campaña en *La Nación*

Esto significa que ya Groussac había amasado cierta experiencia en la materia y había logrado bastante prestigio como crítico musical cuando se lo llama para asumir la columna de ópera y teatro en el diario *La Nación*. La referencia a su ingreso como colaborador aparece en el N° 4724 del 25 de abril de 1886. En efecto, en la sección Noticias, aparece el siguiente texto:

“*La Nación* cuenta desde hoy con la colaboración literaria del Sr. P. Groussac, a cuyo cargo estará especialmente en nuestro diario la crítica teatral, que, en sus manos, asumirá la importancia que hace de ella en la prensa europea un alto y delicado ministerio. Todo lo que de hoy en adelante aparezca en nuestro diario sobre esta materia, aun cuando sea sin firma de autor, pertenecerá al Sr. Groussac. Con la doble temporada de ópera [se entiende, Politeama y Colón] y la presencia en nuestra escena de actrices tan famosas como Sarah Bernhardt, la estación teatral va a presentar este año un interés incomparable exigiendo de la crítica condiciones también excepcionales de competencia, y a esa exigencia creemos responder dignamente confiándola al Sr. Groussac, cuya colaboración no se limitará por eso a la materia teatral”.

Por último, el diario de Mitre considera innecesario ofrecer datos respecto del nuevo colaborador: “El Sr. Groussac es una reputación hecha y todo elogio en su honor sería excusado. Después de presentarlo a nuestros lectores, nada tenemos que agregar que no lo diga ya el nombre de nuestro colaborador”.

*La Nación* está convencida de su nombramiento, sobre todo porque en los veintidós años transcurridos desde la llegada de Groussac, su figura se ha afirmado al punto de que desde el año anterior, a partir del 19 de enero de 1885, es Director de

la Biblioteca Nacional, un cargo en el que seguirá activo hasta su muerte. Nada menos que cuarenta y cuatro años de gestión.

El propio interesado ha dejado un relato muy expresivo en “Mi primera campaña en *La Nación*”, dos artículos que aparecieron los días 18 y 19 de mayo de 1919 en el mismo matutino, y que luego fueron republicados, juntos, el 15 de febrero de 1948, al cumplirse el centenario del nacimiento de tan ilustre colaborador.

Puesto en la coyuntura de asumir la crítica musical en columnas prestigiosas como las que se le abrían ahora, trató de elegir el camino más seguro. Le dedicaba buena parte del artículo a realizar el estudio y crítica del poema o drama original de la ópera y juzgar la mayor o menor libertad con que el libretista hacía uso de ellos. Sin embargo, hubo veces en que dedicó considerable espacio a la crítica del espectáculo y aún de la música, por cuanto estaba convencido de la efectividad de esa tarea en manos de un intelectual de amplia cultura, más que en manos de un músico.

Veintiún artículos de crítica, entre lírica y teatral, escribió Groussac en aquella “primera campaña” en *La Nación*. Se inició el 30 de abril con *Fausto* de Gounod, que se representó en el Politeama. Le siguieron *La forza del destino* de Verdi; *Lucrecia Borgia* de Donizetti; *Un ballo in maschera* de Verdi; *Robert le diable* de Meyerbeer; *Il trovatore* y *Rigoletto* de Verdi; *Mefistofele* de Boito; *Le Willi* de Puccini; *La favorita* de Donizetti; *La africana* de Meyerbeer; tres notas críticas sobre *Lohengrin* de Wagner y, entre varias más, una cáustica columna de contornos músico-sociológicos titulada “Entreacto”.

La lectura, hoy, de esos artículos que vieron la luz hace ciento veinte años, sorprenden por su estilo tan duramente franco. No extraña por tanto que hayan provocado en su momento reacciones de contornos espectaculares, como aquella que provocó –según se dijo antes– lo que Pellegrini llamó una “carga de indios”. Refiriéndose a esa crítica a los cantantes, reconoce el autor que resulta “casi siempre excesiva y alguna vez injusta por lo hiriente y sarcástica”. Menos mal. De todos modos, el autor piensa que, al margen de esos juicios, tales trabajos merecen sobrevivir. En el mismo artículo echa una mirada “a zancadas” sobre sus escritos y afirma:

“No encuentro que, por el fondo o la forma, sean inferiores a otros míos, publicados en libros. Considero que si bien se trata de escritos fragmentarios, premiosos y aún circunstanciales, son jugosos y ningún reparo se opone para que alguna vez se reco-pilen, pues merecen sobrevivir, tanto más como un aporte para nuestra incipiente historia teatral”.

### **La “campaña” se extiende a otros medios**

Después de *La Nación*, lo encontramos en *Le Courrier Français*, periódico que dirige desde su aparición, el 5 de agosto de 1894, hasta el 5 de noviembre del año

siguiente. Bajo el seudónimo de “Candide”, o bajo la letra X, aunque también a veces estampe su firma, inicie o publique en forma anónima, se dedica no sólo a la ópera, como había ocurrido hasta ese momento, sino también a conciertos.

De 1903 es un trabajo muy importante de Groussac. Se trata de la conferencia ofrecida en el anfiteatro de la Biblioteca Nacional el 27 de abril. Está dedicada a “La obra de Bizet”, la cual al año siguiente aparece incluida en la primera serie de “El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte”, aparecido en Madrid, 1904 (pp. 205-237). Páez de la Torre (h) alude en su libro a esa disertación sobre vida y obra del músico francés, la cual debía ilustrar la ejecución musical. Groussac sintió una auténtica admiración por el autor de “Carmen” e incluyó allí el testimonio de Alphonse Daudet, colaborador del compositor para *L'Arlessienne*. También alude Páez de la Torre a la referencia de Manuel Gálvez,<sup>7</sup> quien recuerda que el público aristocrático que llenaba la sala empezó a toser para demostrar su impaciencia por la extensión de la conferencia. Lo cierto es que, dentro de la musicografía argentina de la época, este ensayo de Groussac resultó altamente valioso y oportuno.

Ya en el siglo XX, en las tres últimas décadas de su vida, disminuyen considerablemente sus escritos sobre música. En *Le courrier de la Plata* del 7 de abril de 1918 (año 53, Nº 281), aparece con su firma una crítica sobre “Attil” de Verdi y un año después se lo encuentra con un extenso artículo publicado en dos entregas (25 y 26 de agosto de 1919) nuevamente en *La Nación*. Se titulan *El repertorio wagneriano* y constituyen la respuesta a una invitación formulada a los intelectuales argentinos por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, con motivo de lo que se consideró un “boicot” hacia el compositor alemán. En lugar de llenar el formulario que se le envía y sin duda a causa de su “repugnancia por toda acción gregaria”, Groussac contesta a través de esos dos larguísimos artículos. En contra de lo que sugiere el cuestionario, en el sentido de que a causa de la guerra esas obras son rechazadas por las empresas teatrales de nuestro país, Groussac opina que ello existe sólo en la imaginación de “nuestros neófitos”. “El ostracismo pronunciado durante la guerra –escribe– contra los dramas musicales de Wagner y, en general, contra las producciones austro-germánicas, no sólo en los países aliados sino en casi todos los neutrales de Europa y América, trae en las palabras subrayadas su inmediata y suficiente explicación. La misma estaría en el peligro que en tiempo de guerra entraña para el orden público toda efervescencia emocional de un grupo numeroso, sobre todo cuando se sobreexcita con la presencia de otros elementos antagónicos. No necesito insistir en este orden de reflexiones con referencia a Buenos Aires y demás ciudades argentinas que hospedan fuertes colectividades europeas”. El tema lleva a Groussac a largas consideraciones estéticas sobre Wagner, antes de señalar prejuicios e ingenuidades en torno de la situación cultural argentina.

7. Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, 1961, pp. 115-118.

En tal sentido, vale la pena reproducir el final de su segunda entrega, en el que duda de que la inclusión de dramas wagnerianos sea preocupación del público teatral, por el que siente, a juzgar por tantos escritos que llevan su firma, una manifiesta desconfianza y, sin duda, hasta desdén:

“Sin dejar, pues, de tener por muy plausible la reincorporación al repertorio de los dramas wagnerianos, me resisto a ver en la composición de ése y otro repertorio teatral, y en el éxito de sus representaciones, el barómetro del gusto público en material musical”.

Y sigue, abordando ahora un aspecto de extraordinario valor como orientación educativa:

“La escala exterior con que a ese respecto debe medirse el “nivel artístico” de una nación, se halla en el número y calidad de sus sociedades de conciertos sinfónicos populares. El desarrollo de estas instituciones en las capitales europeas –y aún norteamericanas– ha sido allá el indicio, a la par que el principal factor, del progreso estético. En París, sobre todo, la prolongada acción educativa de los grandes conciertos populares (Pasedeloup, Colonne, Lamoureux, etc.) ha suscitado un verdadero renacimiento del arte. En cualquier estudio sobre “la música en París”, de lo que se trata únicamente es de los conciertos sinfónicos (o de las audiciones de música de cámara), no de las funciones líricas, y mucho menos de la suntuosa Ópera, no siendo para formular de pasada un juicio tan cimbrante como éste de Romain Rolland, que sería aplicable a nuestro Colón: “La Ópera es más y más un fastuoso salón cuya concurrencia presta más atención a sí misma que al espectáculo”. (...) Hacia la fundación de una gran sociedad de conciertos, bien dotada y estable, deberían dirigirse los esfuerzos de los verdaderos aficionados –sigue Groussac– y desde luego las subvenciones oficiales, más que al fomento de espectáculos aparatosos que poco se relacionan con el progreso artístico, y, por otra parte, tienen su existencia bien asegurada, alimentándose con el snobismo y la vanidad”.

### **Groussac y el pensamiento crítico**

“Carne de Taine tiene el señor Groussac; pero hay un ruiseñor que canta de cuando en cuando cosas que no se oyen en la montaña de Taine”. Así definió Rubén Darío a quien debía ser el iniciador en la Argentina de la crítica artística de alto nivel intelectual y aún de la crítica científica. Groussac ejerció, en efecto, los dos tipos de actividades. Hizo crítica literaria, que es la que juzga, la que confiesa preferencias personales en un periódico o en una revista, la que explica y profundiza en los diferentes géneros, sea comedia, drama o reseña bibliográfica. Cientos de artículos de esta índole, según se vio, ha publicado Groussac, ya sea cuando aún luchaba con el idioma de adopción en los periódicos *La Unión* y *La Razón* de

Tucumán, ya en los tiempos de su espléndida plenitud intelectual, en *Sud América*, *El Diario*, *La Tribuna*, *La República*, *Le Courier français*, *Le Courier de la Plata*, *La Nación*, *El Nacional*, *La Prensa*, *El País* y en revistas como *La Biblioteca*, *Anales de la Biblioteca* (que fundó y dirigió), alguna vez en *Caras y Caretas* y en periódicos y revistas del extranjero.

Pero también realizó crítica a nivel científico, como la de Hipólito Taine. Es la crítica que “tiende a deducir de los caracteres particulares de la obra, sea ciertos principios estéticos, sea la existencia en el autor de un determinado mecanismo cerebral, sea una condición definida del conglomerado social en el que se ha producido. O bien destinada a explicar, por leyes orgánicas o históricas, las emociones que suscita y las ideas que encierra” (Hennequin: *La critique scientifique*, 1888). Pero, salvo en los trabajos de Groussac recopilados en *Crítica literaria* (Buenos Aires, 1924) y algunos otros títulos, no se dio en él separadamente, sino ligada con la crítica literaria desparramada en diarios y revistas. De ahí tal vez que sus efectos sobre la incipiente crítica argentina hayan sido más fructíferos.

Saint-Beuve e Hipólito Taine son los progenitores de la preparación y actitud crítica de Groussac. Aunque sus diecisiete años vividos en Toulouse no le permitieron por cierto asimilar a estos autores, en la Argentina continuó su formación sobre la base de la cultura francesa. Paquetes y paquetes de libros y revistas cruzaron el Atlántico durante sus sesenta y cuatro años pasados entre nosotros. Así se nutrió con savia francesa y así estuvo siempre al día en materia de información, pero también en lo que respecta a las renovadas orientaciones intelectuales y estéticas.

De esa manera Groussac pudo entroncar en la crítica francesa, la cual ha seguido, por su coherencia y continuidad transformadora, un proceso de evolución histórica no conocido en otras lenguas o países. Con los análisis de Corneille, de Racine y de Molière, la crítica empezaba a dar nuevos frutos, para adquirir fórmulas concretas con Boileau, que llega a erigirse en la personalidad cimera, en este terreno, dentro del siglo XVII francés. Era el terreno de la llamada crítica dogmático-hedonista, porque la actividad del crítico consistía en confrontar la obra en cuestión con las normas preestablecidas sobre el arte y lo bello, y porque juzgaba también por dictado del gusto. Refiriéndose a este período, Hennequin escribe que:

“Al asumir públicamente su papel, el crítico daba por hecho que su sentencia representaba, no solamente su opinión personal, sino la de numerosos lectores, y cuando manifestaba su aprobación o su censura respecto de la obra en cuestión, cuidaba apoyarse en las reglas, es decir, en apreciaciones más generales de críticos anteriores y, en último término, de Aristóteles. Escribir sobre un libro equivalía a decir: este libro agrada o disgusta a su juez, y también a mucha gente que de ordinario sigue su opinión, como hubiera gustado a tal o cual autor respetable, hipótesis confirmada por algunos pasajes de sus escritos”.

Placer y dogma entonces, eran los pilares críticos no sólo durante el siglo XVII, sino también el siguiente y los comienzos del XIX. Y esto al margen de que en el naciente siglo XXI, hay quienes lo siguen practicando, alegres y contentos, sin tener idea de por dónde caminan.

Los artículos de periódicos se realizaban sobre esos patrones, lo mismo que “las críticas semanales –continúa Hennequin–, especialmente las de Sarcey, en las que confirmaba sus opiniones personales sobre el teatro con las de la burguesía parisiense, y con axiomas de origen poco preciso”. Pues bien, es a Sarcey a quien ataca Groussac cuando en su estudio sobre *La obra de Bizet* afirma que ese crítico “asesinó a *L’Arlessienne* de Bizet-Daudet, o por lo menos la mantuvo durante muchos años en la oscuridad. La obra fue reivindicada luego, pero quién puede olvidar –dice Groussac– las heridas abiertas en ambos autores”.

De todas maneras, y al margen de casos como éste, ya en el siglo XIX se produce una honda transformación en la crítica francesa a la que sigue de cerca Groussac. Es cierto que ya Rousseau había introducido una cuña profunda cuando proclama la relatividad de las normas aceptadas como dogmas; pero será Madame de Staël, la heroína de la “literatura de emigrados”, la que inunde a Francia con el pensamiento romántico alemán, y quien provocará un notable cambio de dirección en la crítica francesa.

A partir de ahí, y de su obra fundamental, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, nace la idea de que es preciso examinar el influjo de la religión, de las costumbres y de las leyes sobre la literatura y el influjo de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes. A partir de ahí, y a diferencia de la crítica de Voltaire o del dogmatismo de La Harpe (“lo bello es idéntico en todos los tiempos porque la naturaleza y la razón no podrían cambiar”), para examinar una obra es ineludible descender hasta las causas morales y políticas que las acunaron, de modo de juzgarlas en relación íntima con el ambiente social que las vio nacer.

Así se inicia en el siglo romántico la llamada “crítica comprensiva”, con lo que la estimación valorativa, el vale o no vale, pierde terreno. Se trata ahora de explicar, con la incorporación de un nuevo elemento, es decir la consideración del medio y del estado social donde la obra se produce. El crítico deja de ser un juez inapelable. Ahora es un especialista que hurga, que investiga y luego explica. Ha llegado la hora de la exégesis en la crítica. De aquí a Sainte-Beuve y Taine, los maestros espirituales de Groussac, ya hay un solo paso.

No hay duda de que con Sainte-Beuve la crítica adquiere un insospechado brillo, porque se es crítico y creador al mismo tiempo. La crítica dejará de ser un oficio o una especialidad artesanal de segundo orden, para convertirse en una actividad creadora, en un género literario capaz de tocar las más altas cumbres. Esta fue la propuesta de Paul Groussac.

Juzga de todas maneras Menéndez y Pelayo que si bien Sainte-Beuve fue el gran maestro de esa crítica, no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores,

ello no significa ignorar que sus defectos fueron igualmente destacados. Se le reprocha, lo mismo que a Taine, el haber llegado a una postura determinista cuando declara que para conocer un autor es preciso ascender a sus padres, a su raza, a su patria, para deducir sus facultades de las de sus ascendientes, como si dadas esas mismas condiciones, se debieran dar fatalmente los mismos efectos. Pero se le ha hecho otro cargo a Sainte-Beuve. Y ello ataca no al método sino al espíritu del crítico: “He recibido el triste don de una mirada penetrante”, son sus palabras. Y se le señala que “triste” porque bajo la apariencia de crítica de “simpatía” y pese a que la posteridad le reconoció el haber humanizado el juicio, no amó a los hombres sino a las huellas que dejaron. Su simpatía, se ha dicho, sólo es literaria y, a pesar de las fórmulas, siempre helada y de una limpidez puramente intelectual (Carloni-Filloux en *La crítica musical científica*).

Algo así se le dirá a Paul Groussac, uno de sus discípulos más convencidos, y, junto con Ricardo Rojas, quien más se aproximó en la Argentina a su metodología crítica. Por medio de sus “medallones” también Groussac, como se dijo de Sainte-Beuve, elaboró “el balance intelectual del siglo”.

### Wagner en la lupa

De los tres artículos que en 1886 escribe Groussac en *La Nación* en torno de la reposición de *Lohengrin* (el estreno se había producido en el antiguo Colón el 17 de julio de 1883, en que llega una obra de Wagner por vez primera a Buenos Aires) transcribimos parte del segundo y el final del tercero. La segunda nota, del 29 de septiembre, es una afirmación de cuño positivista, con lo que las enseñanzas de Sainte-Beuve y Taine ya afirmadas en el ambiente intelectual de Buenos Aires, se insertan en el terreno de la crítica y estética musical. Pero en este caso con un excepcional agregado: el influjo crítico de Eduard Hanslick, representante fundamental de la estética positivista en el terreno de la música, el cual se hace totalmente evidente en la nota de Groussac, aunque no lo mencione.

Cabe recordar que Hanslick, ubicado en el punto en que la parábola conclusiva de la ideología romántica en torno de la música toca su fin, afirma en su tratado fundamental *De lo bello musical*<sup>8</sup> una postura francamente científica. El crítico vienes, inspirándose en la filosofía de Herbart, y más indirectamente en *La crítica del juicio* de Kant, afirma que existe una belleza propia de la música, que no se identifica con la belleza de las otras artes: “Las leyes de lo bello en todo arte son inseparables de las características particulares de su material, de su técnica”. Ahora, para

8. Eduard Hanslick: *Vom Musicalisch Schönen* (Leipzig, 1854). Versión castellana: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana. La versión francesa, al alcance de Groussac, apareció en 1877.

Hanslick (tan vilipendiado por Wagner y en general por la estética romántica) la técnica musical ya no es un medio para expresar sentimientos, o suscitar determinadas emociones. La música no expresa nada fuera de sí. Se inicia de tal manera una estética de la forma y ya no del sentimiento. Con una intención manifiestamente científica, Hanslick dirá que la investigación de lo bello musical debe llegar a través de un espíritu de objetividad teórica. Es cierto que la música, como lenguaje, suscita en nosotros distintas emociones, pero se trata de efectos secundarios, propios de cada oyente, y de ninguna manera propios de la música como lenguaje, ni como elemento de valor artístico.

En momentos en que la crítica musical de Buenos Aires se columpiaba cómodamente en conceptos románticos ligados a este arte como expresión de sentimientos, la postura de Groussac constituye una bomba de tiempo que no podía dejar de estallar. Aunque estuviera planteada ante una obra de Wagner, que, por lo dicho antes, se situaba en el extremo opuesto de las ideas positivistas de Hanslick. Veamos enseguida parte del segundo y tercer artículos.

### *Lohengrin* (Segunda nota)

“Entre los críticos conscientes, no hay actualmente uno solo que se atreviera a sostener en música la vieja tesis del color local y de la interpretación exacta de las emociones humanas por las notas y timbres variados de la orquesta. Esas huecas cavilaciones pertenecen ya a la arqueología romántica, y sólo sirven para encubrir la indigencia intelectual de Blaze de Bury y sus discípulos. Sabe hoy todo el mundo que no hay tal música católica o protestante del siglo XVI en “Los Hugonotes”, pues el mismo coral de Lutero no ha pertenecido jamás al calvinismo francés; ni tal música alpina en el “Guillermo Tell”, que no perdería un rayo de belleza ni eficacia con adaptarse a un poema sobre la conquista de México. Como expresión de las emociones, tampoco puede pretender la música a ser otra cosa que un agente coadyuvante de nuestra sensibilidad nerviosa, un excitante más o menos activo de nuestra imaginación, como lo son en grado superior a veces ciertos perfumes respirados o ciertas materias introducidas en el organismo, tales como el opio o el haschich. La música es un marco cómodo y rico para el cuadro sugestivo que nuestra mente ha de pintar.

El arsenal de los estéticos musicales ha quedado reducido a poquísimos pertrechos, entre los cuales los únicos que merecen tomarse en cuenta son la tonalidad y el ritmo. De cuanto se infiere a la tonalidad, lo único incontestable es la diferencia existente para la impresión entre el modo mayor y el menor. No puede negarse que éste tiene algo de incompleto y desfallecido que favorece las impresiones de tristeza. No quisiera permitirme una sola frase; pero creo que el tono menor puede asemejarse por sus efectos, al que produce cualquiera manifestación natural, fallida o malograda. Según las últimas teorías de la sensibilidad, el estado de dolor es el resultado de una depresión del organismo; ahora bien, el tono menor que no es sino una dismi-

nución del mayor, produce efectivamente la sensación de un esfuerzo impotente, de una tentativa penosa y sin éxito completo. Admitamos, pues, que la tonalidad relativa tenga el poder de despertar las impresiones antagónicas del placer y el dolor. Pero es absurda la importancia por muchos atribuida al tono absoluto, según la cual, por ejemplo, el de mi bemol sería religioso, el de sol mayor, guerrero, etc.

La música no es, pues, esencialmente expresiva: es *impresiva* (si me vale la palabra) en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas. Si se me permitiera aplicarle un axioma vulgar, diría que cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella. Nuestro nerviosismo actual y nuestras reminiscencias asocian ideas e impresiones a esos sonidos gratos y mecedores para el oído: estos envuelven lenta y dulcemente el alma en su corriente magnetizadora, hasta que, a semejanza de los estáticos orientales o los hipnotizadores sugestionales, edificamos castillos aéreos pintados con los solos colores de nuestra fantasía.

Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores no le quita un punto de su belleza: ésta consiste toda en la forma. La belleza musical reside en la combinación de los sonidos realizada con tanto acierto y novedad, que sea capaz de comunicar sus íntimas vibraciones a los individuos dotados de sensibilidad más exquisita y dar impulso a sus facultades imaginativas. El único criterio de lo bello en música, como en otras manifestaciones artísticas, está en la reacción que produce en nosotros. La música de Beethoven es para nosotros más bella que la de los chinos, porque aquella nos conmueve y ésta no, siendo así que nos atribuimos superioridad sobre los chinos.

Ahora bien, ¿qué relación estrecha, qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia que despierta en nuestro organismo estados indefinidos, y la poesía, la palabra precisa que no es sino la emisión externa de la idea? ¿Cómo ha podido asemejarse a una lengua, a la lengua misma, a esa trascripción exacta de la realidad, una oscura sensación flotante cuya condición primera es la falta de realidad y precisión? Hemos sido aquí también las víctimas de las metáforas, de las imágenes que parecen enriquecer el lenguaje humano cuando no revelan sino su indigencia o su limitación. Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida. ¿Creéis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba precisamente la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en las sílabas significativas para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás”.

\* \* \*

Es manifiesto que Groussac empieza por atacar a los críticos que se adhieren a la estética romántica. Eso es arqueología. El ingenio vibrante, la ironía acerada, su

juicio es directo, seguro. Su ataque, en otros pasajes de su nota, contra Blaze de Bury, con muchos discípulos en el Plata, es certero, mucho más cruel porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

No hay necesidad de aclarar su posición. Es el más convencido representante en estas latitudes de la estética musical formalista propuesta por Hanslick. No se manifiesta sin embargo Groussac como un simple repetidor de las últimas novedades europeas. Está convencido, porque se advierte una inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Ni antes ni después (y durante varias décadas) se ha vuelto a hablar de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el método y el rigor crítico con que lo ha hecho Paul Groussac en los últimos años del siglo XIX.

Vale la pena una lectura del final del tercer artículo crítico de *La Nación*. Después de haber detallado los aspectos argumentales y, dentro de su limitación, los musicales, Groussac se entrega a la admiración de Wagner.

### *Lohengrin* (final de la tercera nota)

“No tengo que resumir mis impresiones: todas ellas se condensan en un visible sentimiento de admiración y de respeto. Nada es igual a “Lohengrin” en la música teatral que conocemos, y ahora descubrimos además que muchas obras contemporáneas tienen allí su fuente inspiradora: de tal suerte que a la belleza propia del poema de Wagner, tenemos que agregar como legítima restitución una parte de las bellezas ajenas. ¿Qué será cuando conozcamos mejor la obra entera que los iniciados absorbían impunemente, merced a la ciega repulsa del ignorante público?

Se hablaba de tumultos armónicos, de conflictos de disonancias, de esterilidad melódica. Y descubrimos hoy que ese “Lohengrin” es un torrente de melodías originales y conmovedoras, un comparable tesoro de bellezas armónicas, al lado de las cuales las de “Guillermo Tell” parecen pálidas y casi charlatanescas las de “Los Hugonotes”!

En todo este largo estudio simpático y concienzudo, ya que no competente, no he tenido que recordar un instante que Wagner insultó torpemente a mi país: ¿qué importan a la Francia las injurias de un hombre, por grande que sea? El hombre ha muerto ya con sus miserias y sus deformidades. Solo queda en pie el genio inmortal que es también una virtud. Y ahora, es posible agregar que dentro de esas obras sublimes como “Lohengrin” se oculta todavía otra enseñanza austera y varonil que las torna más grandes. Ese hombre fue pobre, fue escarnecido y burlado, sufrió el insulto y el oprobio antes que abdicar por una hora su ideal. Pudiendo escribir óperas fáciles y fructuosas, repletas de provecho y popularidad, escribió “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “Tristán”, diez obras maestras que él solo contempló durante veinte años en la desesperación de su soledad.

Y bien, eso es grande y borra todas las pasajeras flaquezas. Ha escrito Taine que los paisajes de Milton, con ser tan bellos, son escuelas de virtud. Algo parecido merecería decirse de las armonías de Wagner.

Contaba la leyenda de ese misterioso Graal que él ha inmortalizado por dos veces, que el místico vaso estaba revestido de piedras preciosas, dotada cada cual de especial virtud; pero toda la riqueza y eficacia de la envoltura no equivalía a una sola gota del líquido sagrado en ella contenido. Tal me aparece la obra de Wagner y tal el heroico ejemplo que lega al porvenir” P. Groussac.

### Groussac se juzga

Es notorio que Groussac considera su actividad como crítico de teatro y de música una actividad marginal, al costado de sus ambiciones como investigador literario, historiador, creador él mismo. En uno de sus artículos más resonantes de *La Nación*, titulado “Entreacto”, opina, a propósito de la crítica de teatro lírico que “la ópera es una combinación compleja de elementos históricos, filosóficos, literarios y musicales, fuera de los secundarios y accidentales que se refieren al desempeño escénico. Para juzgar de los últimos basta tener —dice— sentido crítico y oído ejercitado; pero para juzgar los primeros con igual autoridad sería necesaria una preparación enciclopédica y una apertura de espíritu poco comunes en todas partes, y que, seguramente, quien las poseyera no habría de consagrarse sino por excepción a la confección de crónicas diarias”.

De ahí se infiere, y puesto que la modestia no figuró nunca entre las condiciones personales de Groussac, que sabiéndose con esa “preparación enciclopédica” y “apertura de espíritu poco comunes”, se sentía llamado a más altos destinos que el de las crónicas diarias, a las cuales confesaría consagrarse sólo por excepción.

Pese a ello, al carácter marginal de esa actividad, es notorio que Groussac le dedicó muchos esfuerzos. En el ya citado artículo (“Entreacto”) se refiere a las dos condiciones que estima imprescindibles en la crítica, que son la conciencia y la sinceridad. “La primera condición es —declara— muy onerosa cuando se la lleva al extremo: aún después de veinte años de estudio y práctica diaria de las letras, ella condena al escritor a una labor sin tregua ni descanso. Se llega a padecer por momentos algo parecido a esa enfermedad de la duda que ha descrito Ribor en un libro reciente, y se traduce por una preocupación realmente mórbida de acopiar datos justificativos y piezas de convicción. Por mi parte, confieso que no soy sino un *doctus cum libro*, y de nada estoy seguro lejos de mis estantes. Aun cuando sólo se trate de escribir diez renglones sobre un ópera que conozco de memoria, necesito rodearme de libretos y partituras, escucharlas en el piano una o dos noches, fatigar al ejecutante con mis preguntas y pedidos de repetición —pues soy incapaz de descifrar yo mismo tan complicada algarabía— aún después de todo eso y mis lecturas estéticas anteriores, no tomo la pluma sino con desconfianza y vacilación”.

## Juicio a Groussac

Por otra parte la lectura de sus críticas musicales, recolectadas por nosotros en su casi totalidad, contribuye en buena parte a romper la imagen de un Groussac inabordable en su erudición. Porque si hay algo que nunca estará negado al lector es el acceso a esa sabiduría por la vía más grata de la amenidad. De todos modos, tras esa prosa desenfadada sobre la ópera y sus intérpretes, que más de una vez arrancará carcajadas en el lector, se descubre una implacable exigencia (a veces equivocada, otras exagerada) de verdad y amor a la belleza, a la cual defendió con la pasión de un cruzado.

Pero las críticas musicales de Groussac muestran también las debilidades del hombre, su tremenda vanidad, sus errores de juventud y también su empecinamiento dentro de una actividad para la cual sus enemigos le negaron títulos y auténticas condiciones.

Groussac es de los autores que atrapan, por el ingenio vibrante, la ironía acerada, el juicio directo, punzante hasta herir sin piedad; por el ataque sarcástico contra la improvisación y la medianía, ataque más cruel aún por lanzarlo desde las olímpicas alturas de su erudición, todo lo cual crea un ritmo de lectura al cual no se puede escapar. Sin embargo, ese ritmo no impide al lector llegar hasta las profundidades que descubre el autor, tan claras las muestra, tan carentes de esa solemnidad que atacó como uno de los mayores males de la intelectualidad argentina de la época.

### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ACUÑA, Angel. "Orígenes de la crítica argentina: Paul Groussac". En *La Nación*, 8/6 47; 23/11/47; 21/12/47; 22/2/48.
- BONET, Carmelo. "Hipólito Taine y la crítica determinista", en *Nosotros*, año I, segunda época, octubre de 1936.
- BONET, Carmelo. *La crítica literaria*, Buenos Aires, Ed. Nova, 2ª. Ed., 1967
- CANTER, Juan. *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.
- "Los primeros pasos de Groussac". En *La Nación*, 12/6/1955.
- "La llegada de Groussac a la Argentina". En *La Nación*, 5/7/1953.
- "Las primeras colaboraciones de Groussac en *La Nación*". En *La Nación*, 13/1/1952
- CARLONI, J. C. y FILLoux, J. C. *La crítica literaria francesa*. Traduc. Néstor Mermot. Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- DELLA CORTE, Andrea. *La crítica musicale e I critici*. Torino, Ed. Utet, 1961.
- GROUSSAC, Cornelia. "Paul Groussac íntimo". En *La Nación*, 11/12/1955.
- "Paul Groussac, el hombre". En *La Nación*, 23/6/1957.

- HENNEQUIN, Emilio: *La crítica científica*. Traducción de Manuel Núñez de Arenas. Madrid, Daniel Jorro Editor, 1909.
- LAFERRÉRE, Alfonso de. "Palabras preliminares" a *Páginas de Groussac*, Buenos Aires, Ed. América Unida, 1928.
- MACHABEY, Armand. *Traité de la critique musicale*, París, Richard Masse, 1957.

\* \* \*

**Dra. Pola Suárez Urtubey.** Musicóloga, alcanzó su doctorado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Fue profesora de Crítica Musical, Introducción a la Musicología e Historia de la Música en esta Facultad. Ejerció también la docencia en los Conservatorios 'Juan José Castro' (de Vicente López, provincia de Buenos Aires) y 'Manuel de Falla' (de la ciudad de Buenos Aires). Fue Directora de este Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'.

Musicógrafa del Teatro Colón, es columnista de música del diario *La Nación* y miembro de número de las Academias Nacionales de 'Bellas Artes' y 'Argentina de la Historia'.

Autora de ocho libros que abarcan desde un manual de Historia de la Música hasta estudios referidos a aspectos del desarrollo musical argentino del siglo XIX y de la producción de Alberto Ginastera, ha dado a conocer también numerosos artículos en publicaciones periódicas especializadas nacionales y extranjeras (*Revista Musical Chilena*, *Tiempo*, *Lyra*, *Ars*, *Revista del Teatro Colón*, entre otras) y colaborado con capítulos y entradas léxicas para diversas colecciones y enciclopedias (*Historia General del Arte en la Argentina* (FNA), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (SGAE), entre otros).

**Resumen.** La diversidad de materias abordadas por el escritor franco-argentino Paul Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impide que el análisis y la interpretación de este extraordinario escritor puedan ser realizados por un solo estudioso. Esto significa que la revalorización de aquella producción gigantesca, debe hacerse por distintos enfoques. Sólo así se podrá demostrar hasta qué punto esa diversificación temática no le impidió llegar hasta el fondo de cada cuestión, acompañando a los hombres pensantes de su época –los de la Generación del Ochenta– en las más variadas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido: Groussac como crítico musical. Es que, con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Bs. As., Nº 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable bibliografía de Juan Canter, no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó casi noventa trabajos.

Se podrá objetar que al tomar un aspecto menos representativo, se parcializa la visión de la obra y el hombre. Lejos de eso, estamos convencidos de que en sus críticas o estudios sobre temas musicales está presente el Groussac íntegro: historiador, viajero, polemista, escritor de imaginación, científico, artista y, naturalmente, crítico profesional.

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo sobre el que tenemos noticias se refiere a Beethoven y es de 1878. También es Beethoven quien clausura ese aspecto de su producción: es una poesía, en francés, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula: “De Paul Groussac a Beethoven” y es un homenaje al músico en el centenario de su muerte. Entre aquel y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética musical sobre Bizet, ligando su nombre a la musicografía argentina.

**Abstract.** The diversity of subjects approached by the french-argentine writer Paul Groussac and the impressive volume of his production, between books and periodistic articles, impede that the analysis and interpretation of this extraordinary writer could be done by a unique scholar. This means that the revalorization of that gigantic production, should be done by different approaches. Only in that way it should be demonstrated to which extent the thematic diversification didn't impeded him to go deep into each matter, accompanying the thinking men of his time –those of the Eighth's Generation– in the most varied spirit's concerns.

This article proposes to show a virtually unknown aspect: Groussac as musical critic. Is that, with exception of the few lines that José Piñero (son) dedicates him in *Nosotros* review (Buenos Aires, nº 65, july 1929) and except of his musical periodistic writings's titles included in the notably Juan Canter's bibliography, it doesn't exist a study about that part of his labour, to which he dedicated almost ninety works.

It could be objected that in taking a fewer representative aspect, it partializes the work and the man's vision. Far of it, we are convenced that in his critics or studies about musical subjects it is present the whole Groussac: historian, traveller, polemist, imaging writer, cientific, artist and, naturally, professional critic.

Groussac wrote about music for forty years. The first article that we have notices is referred to Beethoven and it is dated in 1878. It is also Beethoven who closes that aspect of his production: it's a poetry, written in French, published in *La Nación* of Buenos Aires, on 27<sup>th</sup> march 1927. Its title ‘*From Paul Groussac to Beethoven*’ pays homage to the musician, in his death's centenary. Between that and this, ninety critic articles and a aesthetic musical study about Bizet, bind his name to the argentine musicography.