

PAUL GROUSSAC EN LA HISTORIA DE LA MUSICOGRAFÍA ARGENTINA

POLA SUAREZ URTUBEY

La diversidad de materias abordadas por Paul Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impide que el análisis y la exégesis de este extraordinario escritor puedan ser realizados hoy por un solo estudioso. Entre otras razones, porque requiere la posesión de una universalidad cultural comparable a la de él mismo, cosa que resulta difícil.

Es desalentador advertir que la preocupación editorial en torno de la obra literaria de Groussac no se ha modificado en las últimas décadas. Alfonso de Laferrère escribe en su "Noticia preliminar" a las *Páginas de Groussac* (extraídas de las *Obras completas* del autor, editadas por América Unida, Bs.As., 1928) que "*La obra literaria de Paul Groussac 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*".

Para los de las nuevas generaciones, el nombre de Groussac no es familiar. Mucho menos la obra. Sólo en círculos reducidos llega a conocerse su actividad verdaderamente científica en el campo de la investigación histórica o filológica. También, sus extenuantes búsquedas para la confección de catálogos e índices de la Biblioteca Nacional. Pero nada más que entre muy pocos. De todas maneras su caso no es excepción.

La revaloración de esa producción gigantesca, con la cual llegó este francés a convertirse en una de las insignias de nuestra cultura, debe hoy 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,

movilizando a los hombres pensantes de su época en las más distintas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido hoy: Groussac como crítico musical. Con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Bs.As., N° 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable bibliografía de Juan Canter ("Contribución a la bibliografía de Paul Groussac", separata del *Boletín del Instituto de Investigaciones históricas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Bs.As., El Ateneo, 1930), no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó unos noventa trabajos.

La lectura de sus críticas musicales puede contribuir junto con demoradas reediciones y exégesis de otros escritos, 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. Por otra parte, tras esa prosa desenfadada sobre la ópera y sus intérpretes, que más de un vez arrancará carcajadas en el lector, se descubre una implacable exigencia de verdad y amor a la belleza, a la cual defendió casi con delirio.

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

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo del que se tiene noticias se refiere a Beethoven y es de 1878. Apareció en Tucumán, en el diario *La Razón*, junto con una serie de artículos reunidos bajo el título de "Moral histórica", los cuales giran en torno de hombres célebres. También es Beethoven quien clausura la producción musicográfica de Groussac: es una poesía, en francés, aparecida en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula "De Paul Groussac a Beethoven" y su intención es la de rendir homenaje al músico en el año del centenario de su muerte. Entre

aquél y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética sobre Georges Bizet, ligan el nombre de Groussac a la musicografía argentina.

En este campo de la actividad intelectual, el hombre habría de provocar un verdadero cataclismo. El año 1886 fue año de violencias en el periodismo musical. Lo desató, precisamente, Paul Groussac con un artículo tremendo de *La Nación* ("Entreacto"). Pero en castigo, habría de recibir, como le dijera Carlos Pellegrini, una memorable "carga de indios".

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 merecía ser elogiado. Pero entonces, con mesura, coherente con un concepto de la crítica que dejó claramente expreso aunque a menudo su temperamento le haya hecho malas jugadas: *"Criticar -dijo- 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"*.

UN FRANCÉS EN LA ARGENTINA

Es difícil saber cuándo comienzan las aficiones de 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 las viejas canciones en lengua "d'oc" de los trovadores. Chansons d'amour, Pastourelles, Aubades (alboradas), Chansons de toile (para acompañar el trabajo femenino), Jeuxparti (discusiones políticas o estéticas entre los poetas-músicos), que traían perfumes de los siglos medievales, se prolongaban en la tradición sonora oral que rodeó el nacimiento de este escritor.

Groussac nació el 15 de febrero de 1848. Es decir, llegó al mundo en un año inquieto, rebelde, cuando Europa se levantaba por todos lados para imponer un nuevo orden social. En ese mismo año en que Wagner, a quien dedicó

Groussac páginas encendidas, arremetía contra el poder de la corte sajona en las barricadas de Dresde, tras los pasos inquietantes de Bakunin. Al llegar a la pubertad, atenaceado por pertinaces jaquecas, Groussac debió interrumpir el Liceo y fue enviado a casa de su abuela materna, que habitaba en Soreze, departamento de Tarn, donde se encontraba la antigua abadía de los benedictinos, orden tan ligada al estudio del canto litúrgico cristiano. La evocación trazada por Groussac en torno de *"las cantantes sílabas latinas que siguen resonando en mis oídos como medallas de oro"* aluden a aquellas experiencias y recuerdos.

Un buen día el adolescente de dieciocho años emprende la gran aventura. Se sabe muy poco acerca de las razones que lo movieron a abandonar Francia; en cambio no parecen quedar dudas de que su arribo a Buenos Aires fue aleatorio. Cuando Groussac se embarca en Burdeos en el "Anita", lo hace porque era el primer barco que zarpaba, rumbo no importa adónde. Para entonces, ya en el Liceo de Toulouse o en su hogar, había sentido hablar de Taine, que estaba comenzando a publicar sus grandes trabajos, de Quinet y Michelet; conocía también los discursos de Hugo y empezaba a tomar conciencia de la realidad política, desdeñable para él, de Napoleón III.

Como el "Anita" partía hacia Buenos Aires, ése fue el destino de Paul. La Argentina atravesaba los incidentes de la guerra con el Paraguay y era aún un país despoblado. Vivían todavía varios de los héroes de la lucha intelectual contra Rosas y ya estaban bien grabados los nuevos nombres, los de los presidentes Mitre y Sarmiento, con los que se apuntalaba el sistema republicano. Se aproximaba Avellaneda.

Las impresiones de la gran aldea y las amarguras del extranjero en tierra extraña quedan estampadas en sus libros, aunque Groussac se disfrace tras los nombres de Marcel 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 *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".

Leyéndolo, ya sea en *Fruto Vedado* o *En los que pasaban*, entre tantísimos otros títulos, *"viene espontáneamente hacia nosotros -dice Carrier- como lo viéramos una última vez, tocándose la barbilla o ajustándose los anteojos con gesto elegante"* (Juan Canter: "La llegada de Groussac a Buenos Aires", en *La Nación*, domingo 5 de julio de 1953).

El muchacho llegaba con su título de bachiller. *"Es muy poco y demasiado"* se le dice en el Consulado Francés, adonde acude. Pero aunque es "demasiado", el joven acepta la tarea de cuidador de ovejas en San Antonio de Areco, más de veinte leguas en diligencia. De esa manera, el extranjero, entre gauchos y llanuras, entre coplas y guitarras nocturnales, se hace criollo a la fuerza. Poncho y bota y un caballo. Después, el idioma comienza a hacerse inteligible. No sospecha tal vez que llegará a ser uno de los grandes escritores de la lengua de Castilla.

Otras veinte leguas y Groussac está de nuevo en Buenos Aires, antes de cumplir el año. *"Después era la vuelta a la gran ciudad comercial -escribe en Fruto vedado- que ya no le causaba miedo, sabiendo la lengua y sintiendo templada su alma y endurecida su fibra juvenil"*. De cuidador de ovejas, ahora enseña matemáticas en el Colegio Modelo. Se inicia a los veinte años apenas, en la tarea de toda su existencia.

Porque Groussac será ante todo un maestro, en la cátedra, en el libro, en el artículo periodístico, en la crítica oral o escrita, en el diálogo... Es el suyo un saber creador y una cátedra de matemáticas no es obstáculo para enseñar a los muchachos que la inactividad prolongada del órgano pensante conduce ineludiblemente a la atrofia mental. Quizás ya entonces, apenas salido de la adolescencia, pudo expresar en un estilo aún imperfecto a sus alumnos lo que escribió después: *"Lo que vale en el pensamiento no es su valor circulante, sino el acto mismo de pensar, que robustece y adiestra la mente para la acción"*.

Comenzaba Paul a brillar en el ambiente intelectual de Buenos Aires. A principios de 1870 fue nombrado profesor de matemáticas en el Colegio Nacional y se vinculó con José Manuel Estrada y Pedro Goyena. Pero el joven francés debió sufrir un nuevo trasplante. Avellaneda, Ministro de Justicia e Instrucción Pública de Sarmiento, lo acababa de "descubrir" a través de la *Revista Argentina* donde apareció el primer escrito literario de Groussac ("José de Espronceda", Bs. As, 15 de enero de 1871).

Y lo mandó llamar. Fue en una mañana de febrero del 71, según revela la hija de Groussac, cuando conoció a Avellaneda, aquél que con una simple sugestión, como habría de reconocerlo él mismo, decidió su arraigo argentino. A los tres días, estaba listo el nombramiento de profesor en Tucumán. Allí se quedaría once años, hasta 1882; pero allí también se iniciaría en la actividad que lo apasionó tal vez más que ninguna, el periodismo de combate. Por este medio, Groussac participó activamente en las luchas políticas tucumanas, que epilogaron con el triunfo de Avellaneda para la presidencia de la República.

Al llegar a aquella provincia, Federico Helguera le ofrece la dirección y redacción del diario oficial, al cual Groussac dio el nombre de *La Unión*. "*Borroneando artículos casi cada noche ¡cuánta efusión de naturaleza y arte y cuánta ingenua confianza y fresca imaginación allí desperdiciadas!*" recordará él mismo. Una vez suspendida la publicación de *La Unión*, Groussac colaboró en *La Razón*, también de Tucumán, donde ejercería la dirección en 1874. Cuatro años después aparece en este último periódico el primer escrito musical de Groussac del que hasta el momento tengamos noticias. Se trata de "Moral histórica, artículos sobre hombres célebres" publicados en 1878, como complemento del curso de moral que dictaba los días sábados a los alumnos de segundo y tercer año del colegio. A su juicio, "*para grabar impresiones duraderas en los corazones jóvenes, las palabras, los preceptos, las exhortaciones son infinitamente menos eficaces que los ejemplos vivos*".

Esos ejemplos vivos se llamaron Beethoven, Galileo, Cervantes, Bacon, Gutenberg, Palissy, Dante, San Vicente de Paul, entre otros. Luego comenzó a

escribir sobre temas de actualidad, artículos literarios, impresiones de la naturaleza y del arte, siluetas de grandes escritores, versos y crónicas musicales. Esta campaña periodística habría sido la verdadera escuela para el futuro crítico, entre otras razones porque le sirvieron para realizar su aprendizaje definitivo del español. Por otra parte, esos años de Tucumán fueron de intensa formación cultural.

Separado de sus cátedras por el rector José Posse por disidencias políticas, Groussac fue nombrado Director de enseñanza en la provincia y luego Inspector nacional de educación, entre 1874 y 1878, cargo que alternó, según palabras recogidas por Laferrère, *"con el de arriero de mulas en las provincias argentinas y bolivianas"*. Vuelto a Tucumán, a la vida sedentaria, fue designado Director de la Escuela Normal de esa ciudad, donde comenzó un estudio rigurosamente sistemático, según leemos en la primera serie de su obra *El viaje intelectual*. *"Me sumergí - dice- durante años en inmensas y variadas lecturas, fue mi período de noviciado y verdadera iniciación, en que sólo existí para el espíritu..."*. Entre esas variadas lecturas, estaban las dedicadas a la música. La referencia la encontramos en una carta escrita por Groussac a la que habría de ser su esposa poco tiempo después.

Doña Cornelia Beltrán era una bella muchacha perteneciente a una familia de hondo arraigo en la sociedad de Santiago del Estero. Allí la conoció en uno de sus viajes como Inspector de escuelas. Los detalles los conocemos por Cornelia, la hija del escritor, que nos muestra, a través de cartas familiares, un Groussac inédito. 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 joven *"de gracia ingenua y modesta"*. Lo demás, se puede contar en pocas palabras, aunque quedan bellísimas 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 esas cartas, que viajaban de Tucumán a Santiago, el joven, entre frases de una ternura conmovedora, incita a su amada a *"estudiar mucho"*. A estudiar el piano, naturalmente. Y en una de ellas: *"Me ha llegado una porción de libros sobre*

música. No se los mando por tener el gusto de leérselos en alta voz... " (Cornelia Groussac: "Paul Groussac íntimo", en *La Nación*, domingo 11 de diciembre de 1955). En el mismo artículo se habla de un viaje que debe realizar Groussac, ya casado y en espera del primer vástago, a Buenos Aires, 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*".

Luego llegan, en 1883, el primer retorno a Europa, sus decepciones en Toulouse, donde la madre ha muerto y el padre se ha vuelto a casar, y su deslumbramiento con París, donde Alphonse Daudet le abre las puertas del salón de Victor Hugo. También los ofrecimientos de revistas literarias para escribir en sus columnas y el interés hacia él por parte de los intelectuales franceses.

Cuando retorna a Buenos Aires (¡qué diferencia con su lejano arribo en el "Anita"!) era esperado y no sólo por la familia. El ministro Wilde lo recibía con el nombramiento de Inspector de enseñanza secundaria. Lo aguardaba también la revelación de Carlos Pellegrini, que lo "*imantó*". En cuanto a Buenos Aires, el ritmo de definiciones políticas y reformas sociales y educacionales era agitado y Groussac se vio pronto envuelto en el torbellino. Por natural gravitación, debía asumir uno de los papeles protagónicos y se lanzó a cumplirlo.

LA OBRA DE CRÍTICA MUSICAL

El 5 de mayo de 1884 aparece *Sud-América*, que se definía como *Diario de la tarde, político y literario*, con sede en Bolívar 34 y un equipo de redacción política a cargo de Carlos Pellegrini, Roque Sáenz Peña y Delfin Gallo y de redacción literaria confiada a Lucio V. López y Paul Groussac. Pues bien, la actividad de Groussac como crítico musical en Buenos Aires comienza aquí. La asume desde el primer momento aunque a veces sus notas no lleven su firma o se esconda tras seudónimos. No hay duda de su autoría para quienes hemos leído la casi totalidad de sus trabajos en este terreno. Porque cuando el diario se compromete, bajo el inocente título de "Crónica teatral", a que "*ante la obra mediocre o la interpretación inferior a cierto nivel artístico, guardaremos*

silencio" ya es el futuro león de las críticas de La Nación el que ruga. Y luego prosigue: "La última partitura exhibida en Colón, y dos veces seguidas -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 y Teodorini, presentándolos entre comparsas que irritan al público. En las últimas noches, Tamagno no fue aplaudido sino cuando estaba sólo 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, aparece 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 viejo 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 le 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 y Theodorini, los únicos que merecen el nombre de artistas en la Compañía*". En el curso de este artículo, violentísimo en algunos pasajes, se dirige resueltamente a la autoridad municipal con estos términos: "*Señor Intendente: el público todo que lo ha apoyado en la última campaña con el Concejo, le pide que haga cumplir el contrato en nombre de los intereses del municipio*". Y todavía, para terminar: "*Intervenga, su buen nombre está comprometido*".

La primera crítica musical propiamente dicha ve la luz en *Sud-América* el 19 de mayo de 1884. Aparece en lugar destinado al folletín, al pie de página, a todo lo ancho del diario, lugar donde se comenzó por publicar *El sello rojo* de Vigny y enseguida *La gran aldea* de Lucio V. López. En el *Sud-América*

escribirá hasta el número 325, del jueves 11 de junio de 1885. Eran los días en que se aproximaba la elección presidencial.

La mayoría de los accionistas del diario había resuelto apoyar la candidatura de Juárez Celman y en cambio Groussac se había pronunciado en favor de Bernardo de Irigoyen. Groussac renuncia, 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 tomaba por modelo al francés *Le Figaro*, a semejanza de lo que ya había anticipado en Buenos Aires *El Diario* de Manuel Láinez.

La actividad de Groussac como crítico musical había estallado como una bomba. Carter la califica de "éxito clamoroso". En cierta ocasión, atacado por *El Nacional*, el propio Láinez lo defendió 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 lamartinismo ...*".

Ya antes de su campaña en el *Sud-América* Groussac había sufrido un duro revés a raíz de haber emitido un juicio apresurado sobre los conocimientos musicales de Miguel Cané (h). El 8 de febrero de 1884, en el número 722 de *El Diario*, aparece un artículo firmado por Groussac. Su título es "M. Cané (*En viaje*)". Aquí señala Groussac, con un dejo de desdén, que todos los que viajan a Europa parecen creerse obligados a relatar sus experiencias. Y a Groussac le molesta ante todo que Cané se queje de París. "*Todos hemos cambiado -dice Cané- y el primero, París mismo...*". Muestra asimismo poco entusiasmo por el edificio del Teatro de la Opera, por el Bois de Boulogne, que le parece vulgar; por los teatros, deplorables... Al referirse a estos últimos, habla muy de paso de la ópera *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 llega 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, dirigida al director del periódico, Manuel Láinez. Y éste le da cabida entonces en las páginas de *El Diario* del 17 de abril con el título de "Una carta de Miguel Cané". Transcribimos en cuanto interesa: "*Puesto que M. Goussac 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!** (...) 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 Africa, 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** para hacer estilo, pero si él se empeña, retiro el adjetivo...*". ¡Touché! Goussac ha recibido una buena lección.

La mayor parte de las críticas de Goussac en el diario *Sud-América* aparecen bajo distintos nombres o de manera anónima. El estilo es siempre fuerte, desenfadado, omnisciente. Aunque no lo será tan acusado como en las que vendrán después.

Esto significa que ya Goussac tenía experiencia en la materia y había logrado que se hablara de él como crítico musical cuando se lo llama para asumir la columna de ópera y teatro en *La Nación*. La referencia a sus colaboraciones en el diario de Mitre aparece el 25 de abril de 1886. En la sección "Noticias" y bajo el título de "Colaboración del Sr. Goussac" se asegura que "*todo lo que de hoy en adelante aparezca en nuestro diario sobre esta materia, aun cuando sea sin firma de autor, pertenecerá al Sr. Goussac*", cuya reputación exime al diario de hacer una presentación formal del nuevo colaborador. Por cierto, es una figura pública. Entre otras cosas porque monsieur Goussac ya es Director de la

Biblioteca Nacional, desde el 19 de enero de 1885, y lo será hasta su muerte, el 27 de junio de 1929.

El propio interesado ha dejado un relato expresivo en "Mi primera campana en *La Nación*", dos artículos que aparecieron los días 18 y 19 de mayo de 1919 en ese mismo matutino, y que luego fueron republicados, los dos juntos, el 15 de febrero de 1948, siempre en *La Nación*, al cumplirse el centenario de su nacimiento. Ahí recuerda la visita de José María Cantilo como portador de una propuesta del Administrador del diario, Enrique de Vedia, en la que se le ofrecía escribir la crónica teatral durante la temporada de 1886.

Groussac acepta. Según es evidente, siente temor por la crítica de óperas. Ya lo había hecho, y con gran éxito; pero seguramente consideraba arriesgado hacerlo en las columnas que ahora se le abrían.

Es natural que Groussac, puesto en la situación comprometida de asumir la crítica musical, haya elegido el camino más seguro. Le dedicaba buena parte del artículo al estudio y crítica del poema o drama literario, juzgando la mayor o menor libertad con que el "libretista" de la ópera hacía uso de ellos. Sin embargo, hubo veces en que destinó considerable espacio a la crítica del espectáculo y aún de la música. Groussac tenía la firme creencia respecto de la efectividad de esa tarea en manos de un intelectual de amplia cultura más que de un músico. La historia de la crítica musical europea terminaba por darle la razón.

Veintiún artículos de crítica, entre lírica y teatral, escribió Groussac en aquella "primera campaña en *La Nación*". Por allí desfilaron las de las óperas *Fausto* de Gounod (30 de abril); *La forza del destino* de Verdi (6 de mayo), *Lucrezia Borgia* de Donizetti (12 de mayo); *Un ballo in maschera* de Verdi (16 de mayo), *Roberto el Diablo* de Meyerbeer (23 de mayo); *Rigoletto*, de Verdi (27 de mayo y 2 de junio), *Le Villi* de Puccini (11 de junio); *Mefistofele* de Boito (10 de junio); *La Favorita* de Donizetti (18 de junio); *La Africana* de Meyerbeer (14 de julio); y tres críticas sobre *Lohengrin* de Wagner (26 y 29 de setiembre y 3 de octubre), todo ello en 1886.

La lectura de esos artículos sorprende hoy por su altísimo nivel intelectual, pero también por su dureza. Un tono inusual para nosotros, lectores de 1997, lo que ya es decir. Asimismo resulta llamativa su amplitud, propia de tiempos en que no existía el cine y su respectiva crítica ni las reseñas de rock. Dado aquel tono a menudo insolente, no extraña que hayan provocado en su momento reacciones de contornos espectaculares.

Es lo que ocurrió como consecuencia de su artículo para *La Nación* del 30 de mayo de 1886, titulado "Entreacto". Puesto que los teatros repetían durante esa semana obras ya comentadas, Groussac resuelve internarse en peligrosas meditaciones sobre las ridículas actitudes en el escenario de algunos cantantes, sin aludir a ninguno en especial sino a lo que él llama "*la especie histriona*". Pero enseguida cae en la tentación de fustigar a sus colegas, los críticos, particularmente a aquéllos que lo venían atacando. Y ahí les cae de manera demoledora.

Pues bien, sus colegas reaccionaron, como era de esperar. Era "la carga de indios" a la que alude Carlos Pellegrini cuando le envía una tarjeta, felicitándolo por su protagonismo. Al día siguiente, el 2 de junio (1886), Groussac les devuelve el azote, después de haberse ocupado de la ópera *Rigoletto* de Verdi. El nivel de la polémica, hay que reconocerlo, es penoso. Tanto por parte de Groussac como de los que le salen el paso. No hay grandeza; y ni siquiera ingenio de buena ley.

De *La Nación* pasa a *Le Courrier Français*, donde lo encontramos nuevamente como crítico musical. Groussac dirige esta publicación desde su aparición, el 5 de agosto de 1894, hasta el 5 de noviembre de 1895. Ahora sus críticas musicales aparecen tras el seudónimo de "Candide"; otras veces con sus propias iniciales, con la letra "X" o totalmente anónimas. Esta vez se dedica no sólo a juzgar los espectáculos líricos, sino asimismo los conciertos.

De 1903 es un estudio al que Groussac otorga especial importancia. Se trata de la conferencia pronunciada en el Anfiteatro de la Biblioteca Nacional el

27 de abril. Está dedicada a "La obra de Bizet", trabajo que, ya al año siguiente, aparece incluido en la primera serie de su *"El viaje intelectual, impresiones de naturaleza y arte"*, aparecido en Madrid en 1904. Según Canter, hay asimismo un artículo titulado "Carmen-Merimée-Bizet", que, bajo forma de recorte, ha podido él mismo ver en la colección personal de Groussac. El trabajo existe, por tanto. Sólo falta localizar el lugar y fecha de su publicación, pues el recorte carece de esos datos.

Ya en nuestro siglo, 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, aparece con su firma una crítica sobre *Attila* de Verdi y dos años más tarde lo encontramos con un extenso artículo, publicado en dos entregas, en el diario *La Nación*. Se trata de "El repertorio wagneriano" y es la respuesta a una invitación formulada a los intelectuales por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires para solicitar opiniones respecto del manifiesto boycott de que son objeto por entonces los dramas del músico de Bayreuth. 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 dos larguísimo artículos. En relación con el aludido boycott, opina que ello existe solo 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, en tiempos de guerra, de sobreexcitar la efervescencia nacional mostrando productos del enemigo. En Buenos Aires y otras ciudades argentinas, donde se hospedan importantes colectividades europeas, la razón sería análoga*". Este tema lleva a Groussac a amplias consideraciones estéticas sobre Wagner, aunque aprovecha la oportunidad, de paso, para señalar prejuicios y ciertas ingenuidades de la cultura argentina.

Dos años antes de morir, el 27 de marzo de 1927, aparece en el Suplemento de Artes y Letras de *La Nación* un poema en francés: "De Paul

Groussac a Beethoven". Así se adhiere un gran hombre, que es sabio y artista, a los homenajes que el mundo entero tributa al autor de la *Novena Sinfonía*, con motivo de haberse cumplido el día anterior el primer centenario de su muerte.

GROUSSAC Y EL ARTE DE JUZGAR

"Carne de Taine tiene el señor Groussac, pero hay un rui señor que canta de cuando en cuando cosas que no se oyen en la montaña de Taine". Así definió Rubén Darío a quien se convertía en la Argentina en el continuador de Sainte-Beuve y de Taine y en el representante de la llamada crítica científica. Groussac ejerció, en efecto, los dos aspectos que asume dicha actividad en ese período histórico. Hizo crítica literaria, la que juzga, la que confiesa preferencias personales en un periódico o en una revista, la que explica. Cientos de artículos de esta índole han aparecido en los diarios *La Unión* y *La Razón* de Tucumán, y, ya en Buenos Aires, en *Sud-América*, *El Diario*, *La Tribuna*, *La República*, *La Nación*, *El Nacional*, *La Prensa*, *El País*, en los dos periódicos escritos en francés, *Le Courrier de la Plata* y *Le Courrier français*, en revistas como *La Biblioteca*, *Anales de la Biblioteca* (que fundó y dirigió), alguna vez en *Caras y Caretas* y en publicaciones del extranjero.

Pero también realizó crítica a nivel científico, como la de Taine y sus seguidores. 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 la obra, de un determinado mecanismo cerebral, sea una condición definida del conglomerado social en el que se ha producido o bien a explicar por leyes orgánicas o históricas las emociones que suscita y las ideas que encierra"* (Hennequin: *La critique scientifique*, Paris, 1888). Pero, salvo sus trabajos recopilados en *Crítica Literaria* (Bs.As., 1924) y algunos otros títulos, no se dio en él separadamente sino ligada con la crítica literaria desparramada en diarios y revistas.

Sainte-Beuve y Taine son entonces los mentores de Groussac. Aunque sus diecisiete años vividos en Toulouse no le permitieron por cierto asimilar el

proceso seguido por la crítica francesa del siglo XIX, en la Argentina continuó su formación sobre la base de la cultura de su tierra natal. Paquetes y paquetes de libros y revistas cruzaron el océano 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 y de nuevas orientaciones intelectuales y estéticas.

Pero, ¿cuál es el escenario en que se proyecta la actividad crítica de Groussac? Una mirada retrospectiva nos indica que si la musicografía argentina anterior a Caseros lleva la impronta del drama político o de las aspiraciones civilizadoras de los hombres que hicieron cultural y políticamente al país (tal el caso de los trabajos musicográficos de Echeverría, Alberdi, Cané (p) o Sarmiento), después de 1852 cobra autonomía. Además, en la misma medida en que progresa, comienza a estructurarse. Ahora esta tarea será obra de profesionales. Y en ello tiene mucho que ver la presencia del inmigrante, del músico radicado en el país, quien trae no solo su cultura y su formación especializada, sino un criterio de profesionalismo que, salvo alguna excepción, no existía en nuestra "diletantesca" producción musicográfica de la primera mitad del siglo pasado.

Ya en el terreno que aquí interesa, el de la estética musical -es decir, las distintas consideraciones sobre *lo bello musical*- ella estaría en manos, en los años de actividad de Groussac, tanto de profesionales de la música, como de literatos que ejercían la crítica musical.

La lectura de buen número de escritos sobre el tema nos lleva a la conclusión de que las causas de la aparente anarquía que reina en nuestra musicografía finisecular en torno del problema estético, residen en el hecho de que se encuentran tres concepciones estéticas en pugna, aun cuando sólo en pocos casos los autores sean conscientes de su propia ubicación. A menudo, una medianía intelectual o carencia de interés por actualizarse, los lleva hacia concepciones totalmente perimidas. Y ocurre algo más: en un solo autor, y en un mismo escrito, chocan concepciones opuestas.

Por una parte se mantiene, de manera anacrónica, el espíritu hedonista del Iluminismo. En su famoso ensayo publicado en 1747 con el título de *Les beaux arts réduits à un même principe* (y ese principio es la imitación de la naturaleza), había escrito Bateaux que así como la poesía es el lenguaje del espíritu, la música es el lenguaje del corazón. El corazón es el reino de la música, la cual debe ser bella y agradable.

Al lado de esta concepción racionalista francesa, que aún señorea en el pensamiento estético de nuestros críticos durante los años de Groussac, funciona, naturalmente, la estética romántica. Si en buena parte del pensamiento Iluminista la música tiene una función recreativa y utilitaria; si la música es como un abstracto arabesco que carece de un contenido intelectual, moral o educativo y no tiene poder sino sobre nuestros sentidos, en el Romanticismo las ideas se transforman sustancialmente. Porque para el romántico (Wackenroder, Schopenhauer y tantos otros que parten del Idealismo de Hegel), la música encierra un tipo particular de semanticidad que la coloca infinitamente mucho más alto como lenguaje comunicante. La música, para el romántico, recoge la Realidad (así, con mayúscula), la esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, lo Infinito. La música es el lenguaje originario de los sentimientos. La capacidad y potencia expresiva de la música no es sólo un fruto del desarrollo histórico, sino un hecho originario que la civilización sólo ha perfeccionado. Existe una afinidad secreta, electiva, entre el sonido y el sentimiento. Y este concepto se recoge en muchos trabajos de crítica musical argentina dentro del período que ahora analizamos.

El positivismo da luego un rudo golpe a esta estética. Y otra vez, una nueva vuelta de tuerca. Aparece Herbart (para afirmar que el arte es *forma* y no más expresión; y ese formalismo lo recoge Eduard Hanslick en su obra fundamental *De lo bello en la música* (*Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854) para demostrar que la música es pura forma y que, en cuanto a belleza, no tiene finalidad alguna. Kant lo apoya desde su distancia en el tiempo. El contenido de la música no son los sentimientos, como querían los románticos. Son sólo *ideas musicales*, es algo de naturaleza específicamente musical, lo cual no debe entenderse (como el positivismo extremo) como belleza puramente acústica o

como simetría proporcional. Así supera Hanslick, al afirmar la espiritualidad del fenómeno, la estética formalista de Herbart, para quien la forma musical consistía únicamente en relaciones acústicas verificables matemáticamente. Para Hanslick, las formas que los sonidos producen no son vacías, sino llenas; no son simples contornos de un vacío, sino espíritu que se plasma interiormente. El contenido espiritual viene, por tanto, postulado como exigencia. Así logra llegar a explicar un concepto de la belleza autónoma puramente musical, aunque no negada de espiritualidad. En los años en que Groussac aborda en la Argentina la crítica musical, existe una suma de mediocridades que, sabiéndolo o no, se mecen en las plácidas aguas del hedonismo crítico. Sin embargo, sobresalen algunos intelectuales de garra. Tal el caso de Miguel Cané, cuyo interés por la música le viene como herencia de su padre, autor de apasionados trabajos sobre este tema en la década de 1830 y 40 (*La Moda* de Buenos Aires y, entre otros, *El Iniciador* de Montevideo). En un artículo publicado en 1872 bajo el título de "Música", recogido luego en sus *Ensayos*, Cané manifiesta un concepto romántico, aunque afiliado más bien al Idealismo de Hegel, en cuyo sistema de las artes la música ocupa el penúltimo puesto de perfección, por debajo de la poesía.

Por su parte Calixto Oyuela, poeta y ensayista que mucho tuvo que ver con el desarrollo de nuestro arte en Buenos Aires (fue pianista y crítico musical) nos deja en 1883 su concepción estética de la música en la revista *El Mundo artístico* del 20 de mayo. Ahí se advierten diversas concepciones en choque. Es evidente, por una parte, la faz hedonística; por otra, y muy marcada, la romántica, mística y metafísica. Un trabajo anónimo aparecido el 17 de enero de 1886 en *La Gaceta musical* (bajo el seudónimo de Ariel) nos muestra sin embargo que la lección de Hanslick comienza a ser aprendida en Buenos Aires. Pero será Groussac el que lo ponga decididamente en órbita. De la serie de tres críticas que escribe en *La Nación* sobre *Lohengrin* de Wagner, interesa la segunda, del 29 de setiembre. En realidad, es en sí misma un ataque frontal contra los adherentes a la estética romántica, y una toma de posición muy franca en favor de las concepciones formalistas, resultado de una meditada lectura de *De lo bello en la música*, con cuyos criterios se identifica. No hay duda de que Groussac trae un lenguaje nuevo al periodismo musical argentino. "*La música* -

dice- no es 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 (...) 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: esta consiste toda en la forma (...) 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..."

La lectura de estas tres críticas sobre Wagner nos muestran a Groussac íntegro: el historiador, el polemista, el artista y el crítico profesional de ingenio vibrante, irónico, director seguro, con una técnica de ataque certero: mucho más cruel, porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

Por otra parte, sus concepciones en torno de la música exhiben una inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Antes de él no se había hablado en la Argentina de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el método y el rigor crítico con que lo ha hecho Groussac en los últimos años del siglo pasado. Y siempre con ese estilo suyo, que lleva al lector a las más profundas especulaciones; con un lenguaje fluido, elegante, carente de esa solemnidad que atacó como a uno de los mayores males de la intelectualidad argentina.

