

del Gloria contiene octavas paralelas con el 2º violín, el c. 4 del Credo muestra paralelas con contralto y violín 2º ; mientras que los c. 16-17 adolecen de octavas paralelas con contralto y violín 1º sucesivamente.

¹⁴Por ejemplo, en los compases 66-71 del Gloria, donde todas las voces son contrapuntísticamente independientes, excepto el bajo continuo que duplica el bajo vocal, el segundo violín provoca octavas paralelas con la contralto, sin duplicarla.

¹⁵Ver Leonardo Waisman, "Los *Salve Regina* del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio", *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Universidad Católica Argentina, 12

(1992): 69-86.

¹⁶Este es el caso del mi becuadro en el continuo de *Nisi Dominus* (edición de Agudin), en el "Gloria Patri", donde el manuscrito lleva mi sostenido.

¹⁷Los cuadernillos R35 y R39 a R42 contienen las cinco antífonas para un confesor seguidas y en orden (violando la norma de que cada cuadernillo contenga sólo partecelas para una misma voz al incluir en los cuadernillos de soprano la parte de *Domine quinque talenta*, para contralto), y continúan en todos los casos con otra música; lo mismo ocurre en los cuadernillos postjesuíticos R45 a R47. No cabe duda que las cinco antífonas eran consideradas un ciclo integral y cerrado.

Esteban Buch: O juremos con gloria morir. Historia de una épica de estado. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994. 211 págs.

Uno, que a fin de cuentas nació y vivió la mayor parte de su vida en una ciudad del interior, no puede dejar de sentirse molesto por el libro de Esteban Buch sobre el himno nacional argentino. Las palabras "nacional" y "nación" aparecen con frecuencia en el trabajo—nada más lógico, dado su tema. Si hemos de creerle a pies juntillas, sin embargo, muy poco ocurrió allende la Avendía General Paz que sea digno de ser considerado parte de la Argentina (o, al menos, de la historia de su himno nacional). Argentina casi se identifica con Buenos Aires; tal la idea que se deduce del trabajo de Buch. ¿A pesar suyo? Tal vez. Sin embargo, la pregunta: "himno argentino o himno de Buenos Aires?" aparece en la obra a partir de una frase de Lugones; el autor reconoce que el himno "no

representa más que a una parte de la Nación" (pág. 97), comenta que esto resulta inaceptable para la élite de la época de Lugones y pasa a otra cosa. Así, otra pregunta: "¿Qué Argentina, Buenos Aires?" se vuelve tan relevante para mí como las que el autor formula en el epílogo a partir de su propio cuestionamiento vital (pág. 164).

Más allá de la preservación de esta ideología excluyente de tan larga data, el libro de Buch transmite una impresión de desgarramiento que lo singulariza entre las obras susceptibles de ser comentadas en estas páginas. Por una parte, la obra es una historia del himno en tanto símbolo estatal ("épica de estado") narrada cronológicamente, la cual en más de una oportunidad adopta el carácter de emblema de la historia argentina. Por otra, se lee a lo

largo de sus páginas una serie de interrogantes vitales que trascienden el plano de lo histórico, político o cultural para desarrollarse en un registro humano y personal. La coexistencia de la historia con el cuestionamiento humano se vuelve incómoda en muchos lugares de la obra, y genera no pocas contradicciones: elaborar estos puntos, con especial atención a su relevancia musicológica, es el objetivo principal de este comentario crítico.

Cuestionamientos vitales

A medida que transcurren las páginas de la obra cobran forma una serie de interrogantes acerca de la nación argentina. Buch insiste en el carácter de espectáculo del himno, en línea con la producción anglosajona sobre nacionalismo, nación y tradición como construcciones políticas y culturales; concluye además la obra con cuestionamientos explícitos sobre si la nación necesita o no, por una parte, de hombres dispuestos a dar la vida por servirla, por otra, de héroes. Quizás podamos localizar estas ideas en la persona del autor, o, al menos, en el personaje ficticio que crea de sí en la obra. El tono entre desconfiado y desilusionado de ellas se torna comprensible si recordamos que el autor nació en 1963 y—¿hace falta recordarlo?—vio signada su juventud por la guerrilla, el *proceso*, Malvinas, la hiperinflación y la república neoliberal. Resulta interesante que, a pesar de la seriedad del cuestionamiento, en ningún momento ponga en tela de juicio la necesidad de que haya naciones, sino que sólo ataque ciertos modos de construirlas y representarlas que considera centrales en la historia argentina.

Consecuentemente con el deseo de articular estos interrogantes,

la obra ha sido escrita en un lenguaje liviano, que debe quizás más al periodismo que a la academia, y sin detenerse mucho tiempo en nada. La construcción de un objeto histórico polifacético, no convencional, puede citarse en esta misma línea. ¿Cuál es? Una canción, claro, inserta en una narración política. La política que rodeó a una canción. Los significados simbólicos que el autor pudo descubrir, en la canción y en su uso político a través del tiempo. Un discurso, o, mejor dicho, un conjunto de discursos y prácticas discursivas. Una narrativa nacionalista (en el sentido más amplio del término) o “épica de estado” que contiene la canción, la política y los significados simbólicos. *Enfin, c'est de la littérature*, sin dejar de ser *de la politique*, y, hasta cierto punto, *de la musicologie*. Es más, el estilo de la redacción marca al trabajo como literatura, a través del uso de figuras literarias, que añaden atractivo y ligereza a la lengua pero al mismo tiempo le restan precisión. Y, *last but not least*, fue publicado por una editorial dedicada principalmente a la ficción, en un formato que reclama para la obra un mercado de simples aficionados a la lectura, antes que uno de académicos o estudiosos.

Trabajo científico

Sin embargo, la obra aspira a ser mucho más que literatura, por cuanto presenta características genéricas que remiten inmediatamente al mundo de los trabajos científicos: agradecimientos al principio, conclusiones (“epílogo”) al final del cuerpo de la obra, notas y bibliografía fuera del mismo. Al no ser confirmados por otros aspectos de la publicación, esta aspiración y el conflicto genérico que surge

de ella resultan problemáticos. En especial, se echa de menos una discusión de la metodología empleada, la cual tiene facetas novedosas que no son de ninguna manera obvias desde el punto de vista del lector común, ni están libres de interrogantes desde el del especialista. Para escribir su historia, el autor combina la narración de hechos históricos con su interpretación en el plano de lo simbólico. Tanto el relato como la hermenéutica son géneros discursivos por derecho propio; presentan exigencias lógicas y epistemológicas que, de no ser manejadas conscientemente, pueden influir de maneras no deseadas en la configuración del discurso del autor.¹

Por ejemplo, la narración plantea la exigencia de la integridad: el relato pide estar completo, debe constar de todas sus partes para ser comprensible. En el caso del trabajo de Buch, la voluntad de integridad es obvia en la misma disposición de sus secciones (creación del himno, su “modulación” o cambio, su inscripción en distintos discursos políticos), detrás de la cual se transparenta tanto la lectura de la historia de la canción a través de una metáfora biológica como una idea finalista de historia—la “vida” del himno está orientada a su plenitud o “madurez”. Esta necesidad de crear un relato íntegro llevó al autor a abordar temas para los cuales se muestra menos preparado, tales como el análisis musical de la canción—correspondiente a la etapa de creación dentro de su historia—, introduciendo desniveles de calidad en la obra. Uno se pregunta si el resultado no habría sido más parejo de haberse traído al plano de lo explícito y negociado de otra manera la exigencia de integridad propia de la narración. Puntos semejantes pueden

desarrollarse con respecto a otras exigencias del discurso narrativo, tales como la coherencia y la continuidad.

La historia de Buch no sólo es íntegra, sino además tiene aspiraciones de globalidad. Fuentes de un pasado para nosotros remoto han sido entrelazadas con otras del pasado reciente, en un intento por hilvanar los múltiples significados que la “canción nacional” tuvo y tiene para los “argentinos”. El hecho de escribir una historia globalizante plantea interrogantes de por sí en los años '90: debería haber sido objeto de discusión metodológica. Somos hoy demasiado conscientes del carácter artificial de los discursos historiográficos como para aceptar uno que no incluya un capítulo sobre su marco epistemológico. ¿Cuáles fueron los criterios aplicados por el autor para elegir lo que eligió, excluir lo que excluyó, establecer las jerarquías que estableció a fin de redactar su historia? En vano buscaremos respuestas explícitas a estas preguntas en el seno de la obra. La discusión metodológica está por completo ausente de ella, comprometiendo su valor como texto científico.

Contenidos locales e ideas puntuales

A un nivel más localizado, uno puede hallar muchas y estimulantes ideas en el texto. Poner el acento en el carácter de puesta en escena de los valores de la nacionalidad y de la nación misma que se efectúa por medio del himno; mostrar de qué mecanismos se valió la *historia oficial* para “construir el poeta”, “olvidar al músico”, sacralizar el himno como símbolo patrio y al mismo tiempo despojarlo de sus aristas bélicas y urticantes; establecer algunas de sus relaciones con las ideologías nacionalistas de la primera

mitad del siglo; develar las sucesivas apropiaciones que sufrió la canción (entre otros, la Unión Cívica, los anarquistas, los militares, el peronismo, la izquierda nacional, la funesta junta militar del '76, Galtieri, Alfonsín, Menem, Maradona y Charlie García); todos estos puntos, y muchos más, constituyen aportes para re-actualizar la discusión de la canción y generar polémicas y debates.

El sólo hecho de encontrar a Mariano Moreno y Maradona, López Buchardo y Charlie García en las páginas de un libro de atingencia musical resulta estimulante. Está claro que Buch está fuera de la musicología y cruza fronteras disciplinarias que muchos tienen por sagradas, lo cual brinda frescura a su punto de vista y atractivo a su historia. Queda como un acierto de Buch el haber imaginado las posibilidades historiográficas (y casi me siento tentado a añadir: “-musicales”) del tema del himno, como sitio simbólico de reunión de los argentinos del pasado y del presente, de una manera ajena a la inmensa mayoría de los musicólogos de hoy.

Música y metodología

A este nivel, sin embargo, las ambigüedades del trabajo también operan, y no siempre del modo más feliz—aunque, bien entendidas, ellas no atentan en absoluto contra los valores positivos que hemos reseñado. Muchas de las ideas presentadas por el autor no han sido fundamentadas adecuadamente. Por ejemplo, y para explorar las implicancias musicológicas más concretas del trabajo, tomemos su intento de localizar el carácter teatral del himno en el nivel de su texto musical. Buch afirma que el himno constituye una puesta en escena de lo

nacional por cuanto su música es operística:

“Parera toma elementos tanto de la música religiosa como de la música militar, sin hacer ni música religiosa ni música militar. La música del himno cita, representa a [sic] esos dos géneros. El lenguaje musical que, en aquella época, permite tales alusiones a ciertos rasgos de géneros diferentes, es por supuesto el de la ópera [...] Parera hace música de escena. Produce el segundo grado de la canción patriótica. Hace escuchar el espectáculo de la Nación” (pág. 57).

Una idea valiosa, aquélla de que el himno constituye la puesta en escena de la nación, ha sido desarrollada a través de préstamos conceptuales no reconocidos por el autor y por medio de múltiples inexactitudes. En primer lugar, la idea de que existe todo un grupo de himnos nacionales con carácter de marcha, derivados de la Marsellesa, y la asignación de carácter operístico a nuestro himno nacional pueden hallarse en el libro de Paul Nettl, *National Anthems*,² el cual a su vez parece haber sido la principal fuente para el artículo correspondiente del *New Grove* (Malcom Boyd). Ambas publicaciones han sido citadas por el autor en la bibliografía, sin que considerara oportuno indicar sus deudas intelectuales concretas con ellas.³ En segundo lugar, la heterogeneidad estilística no es privativa de la ópera de la época de Parera, sino más bien un rasgo característico del estilo clásico;⁴ desde este punto de vista, el himno no es particularmente operístico, ni puede interpretarse como una canción patriótica en segundo grado. Finalmente, a ningún musicólogo pasarán por alto las falencias del enfoque analítico-musical del autor: la hipótesis de que la música

constituye un “lenguaje universal”, accesible a cualquiera, cuyo conocimiento y análisis no son problemáticos, parece estar en la raíz misma de su prosa analítica. De más está decir que tamaña ingenuidad epistemológica hace que ninguna de sus afirmaciones analíticas pueda ser aceptadas sin una crítica previa vertida desde un punto de vista profesional.

Asimismo, el himno puede entenderse como la escenificación de la patria/nación; pero no por sus cualidades musicales internas, sino porque la ejecución de cualquier himno nacional constituye una puesta en escena de la nación. El análisis de Buch se vuelve discutible cuando trata de localizar a nivel del texto musical una característica que está a nivel de la ejecución de una canción. Es ésta una curiosa operación cognoscitiva en un libro que se define como una historia, por cuanto implica sostener un determinismo ahistórico. El autor parece afirmar que una vez compuesto el himno como “marcha operística” (según presuntas pautas de la época) su significado quedó fijo y sin posibilidad de reinterpretación. Este problema aparece con claridad meridiana cuando el autor analiza la versión del himno que se canta actualmente en la sección dedicada a la creación de la composición, sin que medie la más mínima crítica de fuentes musicales.

He aquí otra de las contradicciones internas del texto: por una parte, la hipótesis de que el significado de la canción se halla determinado por su estructura aparece con claridad en la obra; por otra, su autor muestra que la canción no solamente cambió en su apariencia física (en la sección dedicada a la “modulación” del himno) sino que además fue adoptada por ideologías de

signos distintos, a veces contradictorios, lo cual implica la existencia de cambios en su concepción por el cuerpo social. ¿Cómo resolver la contradicción? ¿Hemos de apelar a las nociones de estructura e interpretación para diferenciar lo que fue fijado *ab initio* por el compositor, de una vez para siempre, de lo que cambió con el correr del tiempo y la aparición de gentes distintas? Pero ¿cómo podríamos dar substancia a este dualismo? Lo que llamamos “estructura” es tan imagen mental, y está tan basado en supuestos culturales y elecciones personales como lo que llamamos interpretación; la misma idea de que una obra musical (o su significado) pueda ser la misma “para siempre” descansa sobre fundamentos ideológicos. La estructura es interpretación, por lo cual no puede revestir un status epistemológico distinto de otras interpretaciones.

Tratamiento de fuentes

Finalmente, la falta de un tratamiento lo suficientemente cuidadoso de las fuentes no es una característica aislada de la parte musical del trabajo. De nuevo, estos problemas revisten carácter local, y no afectan a las muchas buenas ideas que pueden encontrarse en el libro, pero sí relativizan sus fundamentos. Por ejemplo, el autor afirma que *La Marsellesa* constituyó el modelo de las canciones patrióticas locales, diciendo entre otras cosas que su partitura “había llegado al Virreynato del Río de la Plata en 1794, gracias a un cura español que [...] la había enviado a su amigo de Córdoba, el Dean Funes” (pág. 42). El autor no se ocupó de explicitar cómo entiende este dato en el contexto de su libro. Si con él pretende probar la presencia de la obra en Buenos Aires,

está equivocado. En realidad crea una falacia. Que la partitura haya pasado por Buenos Aires en un sobre de correspondencia destinado a Córdoba no prueba que haya circulado en la ciudad portuaria—sí establece, en cambio, la posibilidad de que se conociera en Córdoba, pero como dije al principio, se ha otorgado muy poca significación a lo que ocurrió y ocurre allende los límites de la Capital en el trabajo. Mucho más definitorio en este sentido hubiera sido citar el manuscrito de la colección Ruibal en el cual se encuentra una copia porteña de la canción que ha sido fechada alrededor de 1817. En cualquier caso, Buch no debería haberse contentado con yuxtaponer las informaciones disponibles, sino que debería haber discutido el valor probatorio de estas últimas.

Por otra parte, en el comentario del famoso texto de José María Ramos Mejía sobre las bandas de negros que tocaban el himno en la época de Rosas en celebración de las victorias federales, Buch asegura que Ramos afirma que dichas ejecuciones se realizaban “por orden personal del gobernador” (o sea, Rosas) (pág. 81). Hasta donde llega mi conocimiento del libro de Ramos, nada semejante se dice allí; seguramente por descuido involuntario, el autor transformó un elemento de interpretación en un dato “de hecho”. El punto importa: estas cinco palabras incorporan el dato histórico al libro y proponen su interpretación, exactamente aquéllo que eché de menos en el pasaje comentado un párrafo atrás. Con ellas, el episodio de Ramos queda inscripto en su historia como un caso de apropiación de la canción nacional por parte de Rosas. Sin ellas, yo tiendo a pensarlo como una apropiación cul-

tural y racial, de símbolos blancos por parte de músicos negros.⁵

Pero por encima de estos problemas puntuales, y una vez que uno hubo conseguido deglutir la cuasi identificación de Argentina con Capital Federal (*Quo usque tandem abutere, porteños, patientia nostra?*) que campea a lo largo de la obra, el trabajo no sólo presenta profusión de buenas ideas y una notable acumulación de datos, sino que además vuelve a poner sobre el tapete un tema que concepciones ideológicas nacionalistas han transformado en importante. Para la musicología, la obra de Buch marca no sólo la oportunidad de continuar un debate metodológico iniciado ya hace tiempo, sino la posibilidad de tomar contacto con una porción de nuestro pasado musicológico—o sea, los esfuerzos de análisis y exégesis de la canción—, que no por haberse realizado en general fuera de un marco disciplinar (que en algunos casos no había sido desarrollado aún) carecen de interés profesional. Por el contrario, los estudios del himno realizados en el pasado incluyen contribuciones de un nivel de rigor científico muchas veces admirable. *O juremos con gloria morir* nos recuerda que existen; está en nosotros efectuar su rescate como parte de la recuperación del pasado musicológico de esta parte del continente.

Bernardo Illari
University of Chicago

NOTAS

⁵Esto no implica esencializar las pautas genéricas de manera de considerarlas inevitables; sí pretendo señalar la existencia de elementos que derivan de

la naturaleza misma de la modalidad discursiva elegida en cada caso, y que pueden incidir en la formación del discurso inclusive a pesar de los deseos del autor, si éste no toma los recaudos metodológicos del caso (cuando estas pautas genéricas se vuelven conscientes pueden ser objeto de manipulación con fines estéticos o epistemológicos).

²Segunda edición ampliada. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967.

³Algo semejante sucede con el análisis del texto de la canción, evidentemente inspirado en el de Waldo Ansaldi ("Soñar con Rousseau y despertar con Hobbes: una introducción a la formación del estado nacional argentino", en *Estado*

y sociedad en el pensamiento nacional [editado por W. Ansaldi y J.L. Moreno] [Buenos Aires: Editorial Cántaro, 1989], 58-62), quien ha sido citado específicamente en otro contexto, en la nota 13 de la primera parte.

⁴Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form, Style* (New York: Schirmer, 1980), esp. págs. 9-30; V. Kofi Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991).

⁵Cfr. mi trabajo "El Himno como evidencia política y cultural", presentado en las IX Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la AAM, Mendoza, 1994.

Jorge L. de Persia: Los últimos años de Manuel de Falla. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores de España), 1989. 227 págs.

Este año se cumple el cincuentenario de la desaparición de Manuel de Falla, quien murió durante la noche del 13 al 14 de noviembre de 1946 en la localidad cordobesa de Alta Gracia (Argentina). Por tal motivo, buena parte de la producción de este músico andaluz—hoy valorado por muchos como el más importante compositor español del siglo veinte—está presente en la programación de numerosas entidades musicales del mundo y de modo particular en Granada, donde vivió durante cierto tiempo. Justamente en esta ciudad se encuentra actualmente el archivo Manuel de Falla, cuyo director—Jorge de Persia—ha escrito hace ya varios años el libro que hoy comentamos.

Sobre la base de la documentación existente en dicho archivo—que estuvo ubicado en la sede madrileña de la Sociedad General de Autores de España

antes de ser trasladado a Granada—y de los datos que obtuvo en Argentina, de Persia ha reconstruido minuciosamente el último tramo biográfico de Falla, desde la llegada del compositor al puerto de Buenos Aires el 18 de octubre de 1939 a bordo del *Neptunia*, acompañado por su hermana María del Carmen, hasta su muerte por síncope cardíaco cuando le faltaban pocos días para cumplir su septuagésimo cumpleaños (había nacido en Cádiz el 23 de noviembre de 1876).

Por medio de un procedimiento de *flash back*, el autor consigue incluir en los primeros capítulos una serie de informaciones relativas a períodos de la vida de Falla anteriores al que da título al libro. De ese modo se informa al lector sobre las lecciones de piano con Tragó y el estudio de composición con Pedrell, los contactos con Debussy