

## Rosa y Florestán. La ficción en la crítica musical

Fátima Graciela Musri

En los años de exilio en Chile, Sarmiento observó la sociedad de Santiago y Valparaíso. Volcó sus reflexiones en los periódicos para que resonaran ampliamente. El Dr. Juan Mariel Erostarbe (1989) ya se ha ocupado de desentrañar cómo Sarmiento logró instaurar la ficción en el género periodístico y convertirlo en literario, por lo que aprovechamos su trabajo para remontarnos más allá en la lectura, desde nuestra perspectiva de músicos.

Nos dedicamos a dos artículos publicados en Santiago en el periódico fundado por Sarmiento, *El Progreso*. Sarmiento los redactó en forma epistolar, bajo un seudónimo femenino y los tituló *Carta de dos amigas. Rosa a Emilia y Segunda carta de Rosa*.<sup>1</sup>

A juicio de la Dra. Pola Suárez Urtubey "contienen material de escaso interés, tanto desde el punto de vista del movimiento musical chileno registrado por Sarmiento, como de aquél (sic) que nos ha movido a realizar este estudio: la música en el pensamiento civilizador del prócer americano" (1970, p. 39). En el contexto del total de los escritos analizados por Suárez Urtubey esta afirmación puede comprenderse. Sin embargo, estas cartas denotan abundante información acerca de aspectos socio-musicales de la vida santiaguina. También en un nivel explícito connotan los afectos de Sarmiento y un estilo literario característico. Y aun más, en niveles implícitos de significación, podemos leer mucha más información ideológica que sitúa al pensador en su tiempo, sus ideales, sus conflictos políticos y culturales, de lo cual nos proponemos dar cuenta en esta nueva lectura.

No son artículos clausurados en sí mismos, sino textos proclives a múltiples lecturas, sistemas significantes donde se devela un entretejido de textos culturales. De hecho que la intención primera del autor fue la realización de la escritura de puño latinoamericano, como medio civilizador. Se

<sup>1</sup> Transcritas en el apéndice.

valió de la crítica como contracara de sus ideales utópicos. Se nos aparece el autor en su actitud de observador, juez y maestro.

Son cartas ficticias entre dos mujeres que sólo existieron en la fantasía del autor.<sup>2</sup> Pura ficción, aparentemente humorística, para ser leídas como esparcimiento. Pero rápidamente aparece la profundidad de las observaciones de las costumbres sociales y gustos santiaguinos, de las descripciones de hechos musicales y de apreciaciones moralizantes que aparecen bajo el frecuente tono irónico. Si existió en el autor una intención de dejar testimonio de una época vivida, lo documental y lo literario no entran en conflicto, por cuanto este arte sarmientino resulta absolutamente comprometido con su época.

Los géneros periodístico y epistolar, propios de la comunicación fáctica, son capaces de alcanzar el nivel artístico propio de la literatura, sobre todo si cruzan al terreno de la ficción, como sucedió bajo las plumas de Sarmiento y de Robert Schumann. Un paralelo entre Sarmiento y Schumann parecería inusitado, salvo que los ubiquemos en la ficcionalidad de su crítica musical.

Las de Sarmiento son epístolas con un significado estético por cuanto revelan intimidad y sentimientos, mezclan lo real con lo ficcional, lo ideal y lo fáctico. El estilo es directo, espontáneo. Refleja la expresión oral cotidiana que podrían mantener dos antiguas amigas de una clase urbana burguesa, en una conversación entusiasta. Se creó un espacio de diálogo virtual entre Rosa y Emilia, entre el yo y el tú, entre el autor, los personajes y nosotros, como recurso literario para ganarse los receptores del mensaje. La situación comunicativa del autor a los lectores sobrepasa el simulacro de comunicación entre las dos mujeres.

<sup>2</sup> Aunque en una carta dirigida a Manuel José Quiroga Rosas (a San Juan), Sarmiento escribe: “¿Sabe usted quién es Rosa en *El Progreso*? Nuestra N. M. carajo no se da por entendida de que lo sabe: aquí no hay perro ni gato que lo ignore” (Santiago, noviembre 24, 1841? En *La correspondencia de Sarmiento*, compilada por Carlos Segreti, p. 35). Según A. Magrassi, también existió una Emilia, Emilia Toro, bella e inteligente joven chilena, probablemente la causa de la separación de Sarmiento de su esposa Benita, celosa y autoritaria. Emilia aparece como culta y sensible al arte cuando describe al prócer: “... Es un hombre feo. Mira como los perros ñatos. El pobre es emigrado y se viste como los maestros que van a las escuelitas de los fundos. Pero tiene en las armonías de la voz un ‘no sé qué’, una emoción tristona y un orgullo tan raro que al hablar, parece que recita con música. Sus rasgos físicos se diluyen en armonías como los versos contrahechos y lisiados de las penas de Rossini, que nos parecen divinos en el teatro...” (citado por Magrassi, *Revista Sarmiento* n° 33, p. 28).

Rosa desatiende las reglas de educación "clásica" en su ansiedad por dar una gran noticia. Rosa transgrede airesamente las normas culturales instaladas. Es que es el autor quien transgrede en varias formas los códigos epocales: civiles, literarios, religiosos, políticos. Por eso está en el exilio, es un extranjero; pero nos muestra que no se mantiene ajeno a la vida chilena.

Las máscaras son aquellas *fictio personae* tan usuales entre los románticos. El enmascaramiento en Sarmiento sorprende por varios motivos. ¿Por qué elegir una voz femenina?, ¿qué le permitía? El hablar por "otro/a" le franqueó el camino, lo liberó para situarse en perspectiva diferente. Le permitió el juego de ocultar y revelar, la asunción de otros roles que, aunque aparentes, le facilitaban comprender y criticar otros puntos de vista.

¿Por qué Sarmiento opinaba acerca de la música y el teatro? Ya que él no había tenido una formación musical podríamos dudar de su competencia para hacer crítica artística. Pero es que Sarmiento no dejó ningún aspecto de la vida ciudadana sin observar desde su mirada de juez y maestro. Permanentemente mostraba atención a la realidad inmediata. Sarmiento es Rosa, emitiendo opiniones y descripciones de un concierto de aficionados. ¿A quién están dirigidas estas misivas? Aparentemente a Emilia. ¿Quién es Emilia? El Dr. Mariel asevera que es otro aspecto de Sarmiento, "otra máscara". Es Sarmiento prototipo de una sociedad cultivada en las letras y la música, educada en las reglas de educación al modo francés. Es un sector social receptor de la música clásico-romántica, capaz de permanecer en un concierto de tres horas, gozar una función lírico-dramática variada o la lectura de Víctor Hugo (al menos, "las cabezas literatas"). Emilia es cada uno de los lectores del periódico coetáneos del autor, y también nosotros, quienes leemos estas líneas un siglo y medio después.

Hay un diálogo entre el presente y el pasado, entre el autor, sus personajes y la sociedad. Juego de dobles y triples en función de comprender y activar una sociedad. Dice Mariel (1989, 161) que "estos discursos tienen el germen de la productividad del espejo, del reflejo de una poética de la ficción (suma de dos procesos creativos que se funden en uno solo)." Sarmiento construye un discurso verificador, con pretensiones de mostrar una realidad social factible de mejorar.

El uso de seudónimos para decir "algo" encubiertamente se ha usado profusamente en la historia de la literatura y de la música. Robert Schumann también apeló a las máscaras para expresarse en varios momentos de su vida. Schumann había concientizado tempranamente los rasgos con-

tradicitorios de su personalidad: lo reflexivo y lo alocado, lo vulnerable y lo heroico, lo apasionado y lo melancólico... Sus diarios íntimos, esbozos autobiográficos, correspondencia personal, aún los artículos periodísticos y ensayos literarios, evidencian una permanente lucha interior.

“Siempre estoy luchando conmigo mismo, buscando en vano al hombre que dé norte y rumbo a mi vida. (...) Desde hace algunas semanas –o más bien desde siempre– tengo la impresión de ser al mismo tiempo tan rico y tan pobre, de sentirme tan abatido y tan vigoroso, de estar tan cansado de la vida y tan rebosante de energía vital.”

Es la actitud excéntrica (en el sentido de evadirse del propio centro) de muchos artistas románticos.

La multiplicidad de egos, entre otras cosas, le dificultó largamente definirse por una de las dos artes para las que estaba dotado: la literatura o la música. Formado por su padre –librero y editor– en la cultura literaria de Goethe y Schiller, Hoffmann y Tieck, Robert Schumann fue admirador ferviente de Jean Paul Richter y pensaba como él que la música podía expresar la emoción en el punto donde ya las palabras enmudecen.

Como en Sarmiento, Schumann abordó el género periodístico con fruición instaurando la ficción. Escribió en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1831), periódico musical de la casa editora Breitkopf & Härtel. Pero pronto (1833) fundó en Leipzig la *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva Gaceta Musical) sobre el modelo que le proporcionaba la *Gaceta Musical* de París, donde escribían contemporáneamente Berlioz y Liszt. Estas revistas musicales apuntaban a renovar el gusto musical imperante. El romanticismo musical ya se había afianzado en Leipzig en 1840, ciudad de antigua y viva tradición musical, sede de los *Gewandhaus Konzerts* (que datan de 1743) donde Felix Mendelssohn dirigía sus famosos conciertos y fundaba el Conservatorio en 1843. Fue la ciudad donde Schumann estudió por años con Friedrich Wieck y conoció a Clara.

Schumann, como no pudiendo ejercer la soberanía sobre sí mismo, ficcionalizó su propio yo. Personificó cada rasgo, creando personajes ficticios con los que dialogó y que lo representaron polifacéticamente en su música y en sus escritos. Las obras *Papillons* opus n° 2, *Die Davidsbündler* opus n° 6 y *Carnaval* opus n° 9, para piano, en tanto desfiles de máscaras, despliegan el mundo interior del músico revelado especularmente. Evocan los episodios de un baile donde los seres ocultos se buscan pero se desencuentran, en la va-

nalidad y esplendor artificial de una velada. En el Carnaval aparecen Eusebius (el contemplativo), Florestán (el apasionado), Maese Raro (conciliador de los anteriores y también la personificación de su maestro de piano Friedrich Wieck). Su música contiene la misma autorreferencialidad de sus escritos.

La crítica musical periodística data del siglo XVIII en Alemania, de cuando el compositor, instrumentista y teólogo Johann Matheson escribió los primeros ensayos serios en *Critica musica* entre 1722 y 1725. En el siglo XIX, E. T. A. Hoffman y A. F. J. Thibaut enriquecieron notablemente el género. Pero ninguno como Schumann asumió una actitud combativa y a la vez filantrópica en favor de los valores de lo que él llamaba la “buena” música. Adoptó distintos tonos de expresión, ásperos, satíricos, bufonescos, de punzante ironía o bien apasionados, proféticos, según quisiera enaltecer o desprestigiar un artista, una obra, o el gusto por algún género (como la ópera italiana o la *grand ópera* de Meyerbeer que se imponía en París). La crítica musical del compositor y sus colaboradores cumplió el cometido propuesto, transformándose en un referente de la opinión pública. Los destinatarios de sus escritos fueron los propios artistas y el público de los conciertos.

Los personajes ficticios que abundaron en el periodismo musical de Schumann invocaron a luchar contra los “filisteos”, opositores al verdadero arte, “burgueses” de escasa sensibilidad artística, pero apropiados de las editoriales y crítica musicales. Los personajes de Schumann conformaron la Asociación secreta de los compañeros de David, los *Davidsbündler*, con sede en la fantasía schumanniana y representación en la *Gaceta*, cuyo primer número salió en 1834. El propio autor manifestó:

“... para exponer por turno distintos puntos de vista sobre cuestiones de arte, no me parece mal inventar caracteres de artistas en oposición los unos con los otros, donde Florestán y Eusebio serían los más destacados, con Maese Raro como conciliador (*Ib.*, 47). ”

Por supuesto que esta familia de artistas la conforman, además de los “varios Robert Schumann”, Pierrot y Arlequín, las personificaciones de Juan S. Bach, W. A. Mozart, Beethoven, Chopin y Paganini, Berlioz y Schubert, Mendelssohn y Wagner, también los Wieck (Friedrich y su hija Clara –bajo los seudónimos de Chiarina o Zilia–), Jeanquirit (corresponsal de la *Gaceta* en París), Estrella (alusión a su antigua novia Ernestine) y otros varios músicos y poetas asiduos al *Kaffeebaum* de Leipzig donde Robert generó la idea de la revista.

Diez años de prédica en Leipzig que removieron el gusto musical. El músico apelaba a su sensibilidad poética y musical, muy receptivas para descubrir y apoyar jóvenes talentos (de la talla de Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Brahms), emitía juicios musicales sobre creadores, intérpretes, estilos y obras. Conquistó y mantuvo el público, especialmente joven, por el vigor y la original presentación ficcional de su crítica.

El enmascaramiento del músico alemán no respondió al afán de protegerse o encubrirse, por el contrario, fue un recurso para expresarse en cada una de sus fases: como los agonistas de la antigua tragedia griega cuyas máscaras subrayaban el carácter del personaje y amplificaban sus voces, de modo que no quedaban dudas en el público de quién les estaba hablando. Bajo el enmascaramiento hay un enunciado sostenido por las reflexiones y valentía del autor, frecuentemente en oposición al gusto instaurado por los editores, críticos y hasta cierta oficialidad religiosa. Fue una época en la que no acababan de imponerse los derechos autorales sobre la propiedad intelectual de las obras escritas. El desamparo autoral, la modificación o mutilación de las piezas en las casas editoras con propósitos lucrativos, la apropiación de fragmentos, eran todavía moneda corriente pese a los esfuerzos beethovenianos.

Schumann luchó contra la música “de moda”, vulgarizada o “facilitada” por los editores para el consumo doméstico o para reuniones sociales. La “mala” música debía ser desprestigiada para favorecer la verdadera música; aconsejaba a los estudiantes interpretar las “obras maestras” de los “grandes maestros”. Como en Sarmiento, aparecen las oposiciones. Schumann repite los conceptos de música buena / música mala, como rótulos de una música “bella” de valor universal versus otra temporaria, vulgar. Valoriza la excelsitud de la forma como soporte de la belleza, por eso la atención a las técnicas de escritura musical (armonía, contrapunto, rítmica) y de ejecución instrumental.

“El espíritu de una composición te será claro recién cuando hayas comprendido bien su forma.”(Consejos, n° 67)

La edición de la Nueva Gaceta Musical duró diez años, siendo Schumann su director y principal redactor durante la mayor parte del tiempo. Tuvo numerosos suscriptores que ayudaron a sostener tal empresa e indudablemente influyó en la promoción de los nuevos y meritorios valores musicales. En la misma actitud pedagógica, idealista y crítica, Schumann

escribió los Consejos a los jóvenes estudiantes de música, donde reveló de modo más transparente su concepción romántica de la música:

“... tú posees sensibilidad musical si tienes la música no sólo en los dedos, sino también en la cabeza y en el corazón ”(45)

“Mis queridos amigos, la sensibilidad musical es un don divino, y consiste principalmente, en tener un oído delicado y una rápida facultad de percepción...” (46)

“Las leyes de la moral son también las del arte. ”(62)

Schumann, nacido el 8 de junio de 1810 (un año antes que Sarmiento), como auténtico exponente del romanticismo alemán, creyó en el genio del hombre, en el amor y la naturaleza, en la misión sublime del arte como expresión de sentimientos, en la música como expresión de la subjetividad. De ahí que su obra literaria y musical asumiera un carácter “autobiográfico”.

Mientras, Sarmiento exiliado en Chile, esgrimía su pluma en *El Progreso* a favor de la música y el teatro. Escribía a su amigo en San Juan, Manuel J. Quiroga Rosas:

(...) [el periódico] aquí ha hecho furor, y trabajo sin descanso para proporcionarme inscriptores que creo tendré en suficiente número para costear la empresa y guardar algunos reales. Guardar, ¡yo guardar! quise decir para malbaratar. (Santiago, noviembre 24, 1841?)

En las cartas de Sarmiento se presentan situaciones como la asistencia a un concierto de aficionados y a una función lírico-dramática. La exaltación que esto provoca da a entender el gusto por vivir y compartir la emoción de la música y el teatro. La obra de arte se valoriza como lenguaje privilegiado de los sentimientos para ser vivida en un ritual catártico, postura netamente romántica.

“Las señoras que asistieron son bastante aficionadas a ese divino arte que tanto dice a un alma sensible. Por medio de él se daba a entender Paganini de la Princesa Elisa, a quien amaba mucho.”

Coincidiendo con las ideas platónicas acerca del valor ético de la música, el arte para Sarmiento es un medio educativo, y por lo tanto civilizador. A su vez la música y el teatro son capaces de “decir”, transmitir sentimientos, pero fundamentalmente de educar, moralizar. Por eso había recomendado a los padres la beneficiosa práctica musical para sus hijos, en su

artículo “Enseñanza de la música a los jóvenes”, publicado en *El Mercurio* de Valparaíso en 1841. La eticidad está en la naturaleza misma de la música y la escritura; probablemente no fue la belleza la categoría artística que más emocionara al prócer. El poder ético que otorga a la música lo lleva a planear la educación popular musical, en el sentido de educación musical para todos a través de la escuela.

Por eso es irónico el tono de Sarmiento respecto del desencanto masculino frente a la evidencia del concierto. Disgusto, en el sentido de “divergir con el gusto” de alguien, es el sentimiento que afectó a los caballeros citados a la reunión, mejor predispuestos a las danzas amorosas que al deleite recatado de la lírica musical.

“¿Cuánto mejor sería una zamacueca, una resbaloza, que toda esta algarrabía que nos destroza el alma ... hemos de atender silenciosamente por tal de pasar por personas de buen tono!”

Rosa, representante de las damas asistentes, se coloca en posición de superioridad respecto de los caballeros presentes porque “en cuanto a los hombres, creo que la mayor parte tienen en blanco el órgano musical”, es decir, no gozan de la música clásica. Esta es otra respuesta a por qué el prócer eligió máscaras femeninas: la valorización de la mujer en un papel distinto del doméstico. La sensibilidad femenina al descubierto.

114|115

De haber sido considerada por los iluministas la última de las artes y un mero juego de sonidos que no dice nada a la razón, la música en el Romanticismo volvió a unir sentimiento y razón. Hay quienes pregonaron la cualidad musical única de poder expresar lo inefable, como Hegel. Otros, como Wackenroder, aconsejaron el abandono en actitud contemplativa propia del amante del arte.

Esta última es la actitud asumida por las señoras aficionadas que asistieron al concierto. La sensibilidad que menciona Sarmiento se acerca a esta idea de Wackenroder:

“el corazón es una entidad divina, independiente y cerrada, que no puede abrirse ni analizarse mediante la razón” (Fubini, 259-260).

Estos conceptos, aparecidos por primera vez en la estética musical, trascendieron a todo el Romanticismo y aún después. Hegel será un punto culminante al declarar que:

“la música es la revelación de lo Absoluto bajo la forma de sentimiento”.



Las ideas estéticas ocuparon un lugar destacado en el campo de la reflexión y del accionar sarmientino. En los escritos periodísticos<sup>3</sup> expuso su reflexión teórica acerca de la música en general –la ópera y los conciertos en particular– y el teatro, hizo observaciones y crítica al gusto social; en la práctica había propulsado el estudio de la música (piano y canto coral) en el Colegio de Señoritas Santa Rosa de Lima de San Juan. Escribió una verdadera preceptiva en función de la edificación del espíritu femenino en el Prospecto fundacional del Colegio. Esto lleva al verdadero significado que tuvo la música para Sarmiento: un sentido ético-social por excelencia. El arte, junto a la ciencia y la política, es medio civilizador pertinente en la rehabilitación de la “marginalidad” sudamericana, en un periodo de contradicciones y cruentos enfrentamientos.<sup>4</sup>

Leopoldo Zea (1965, 5) planteó el concepto de marginalidad vivida entonces, así:

“La principal preocupación de los pueblos latinoamericanos, una vez lograda su independencia política, fue deslindar los caracteres de su cultura que se encontraban en contradicción con los principios que regían la de las nuevas naciones que se habían transformado en líderes de la modernidad y el progreso; naciones como Inglaterra, Francia y los Estados Unidos de Norteamérica. Los nuevos países latinoamericanos, ya en los inicios de su independencia, se daban cuenta de que estaban al margen de ese progreso, al margen del mundo que pujantemente se levantaba a su lado y que, inclusive, los amenazaba con su inevitable expansión. Esta preocupación se expresa ya en el pensamiento de un libertador de pueblos como Simón Bolívar y en los pensadores preocupados por estructurar las naciones recién emancipadas, como Sarmiento y Alberdi, de la Argentina; Bilbao y Lastarria, de Chile; José María Luis Mora, de México, y otros muchos más...”  
... “surgió la gran preocupación latinoamericana por lo que fuese el sentido propio de su cultura. Así fue como Andrés Bello, pasando por Lastarria, Sarmiento, Alberdi, Mora, Luz y Caballero, Montalvo y muchos otros pró-

<sup>3</sup> *El Mercurio* de Valparaíso, *El Nacional* de Santiago de Chile, *El Progreso*.

<sup>4</sup> La situación interna en el Río de la Plata mostraba la confrontación entre el gobierno de Buenos Aires y el interior del país, entre unitarios y federales, guerras civiles, situación de enfrentamientos que se expande a las relaciones con los países vecinos: la Banda Oriental, Bolivia, luego Brasil. La Confederación Perú-boliviana, gobernada por Andrés de Santa Cruz, había invadido Chile. Ante el temor de una invasión a Argentina, Rosas le declaró la guerra en 1837, declaración no apoyada por Inglaterra.

ceres de la cultura latinoamericana, se empezaron a preocupar por lo que la misma fuese, por su definición. Fueron estos pensadores los que empezaron a hacerse preguntas sobre la existencia o inexistencia de una literatura americana, entendiendo por tal la propia de los pueblos latinoamericanos; sobre la existencia o inexistencia de una filosofía americana, que ya hace abiertamente el argentino Alberdi; o más ampliamente, sobre la existencia o inexistencia de una cultura americana.” (Ib., 8-9)

Los pueblos latinoamericanos descubrieron su marginalidad frente al progreso y la modernidad de naciones como Inglaterra, Francia y Estados Unidos, ya desde los inicios de su independencia.<sup>5</sup> Si bien caudillos como Rosas y Oribe rechazaron los intentos expansionistas del neocolonialismo político-económico anglo-francés (bloqueos al Río de la Plata, 1838-1848), muchos hombres “progresistas” de la época imitaban legislaciones e instituciones sociales y culturales de las grandes naciones modernas. “Los pueblos latinoamericanos al emanciparse se enfrentaron a sus metrópolis con banderas tomadas del mundo moderno.” (Ib., 6)

Estas banderas fueron los ideales de soberanía –sobre la práctica de las libertades política y económica– y de civilización. La llamada generación del ‘37 rioplatense actuó en pos de la “civilización”.<sup>6</sup> Ideología similar circuló en las tertulias sanjuaninas en un grupo de jóvenes ilustrados<sup>7</sup> y sustentó la creación de la Sociedad Dramática Filarmónica, un colegio (luego Santa Rosa) y un periódico (más tarde *El Zonda*). Este sustrato ideológico se mantuvo en las ideas artísticas de Sarmiento en Chile, en las categorías de lo popular, lo nacional y lo sublime.

<sup>5</sup> La política liberal y el capitalismo industrial consolidándose desde la Revolución Francesa fortificaban la posición europea como centro económico y cultural, respecto de América, en las décadas de 1830 y 1840.

<sup>6</sup> Los aspectos ideológicos y culturales que trascendieron a la generación del ‘37 se basaban en la idealización de la civilización europea liberal. Los modelos eran Thiers, Guizot, Taillierand. En Argentina las figuras predominantes fueron Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, entre los exiliados Domingo Faustino Sarmiento en Chile, Miguel Cané (padre) en Montevideo. Fue importante la difusión ideológica que iniciaron distintas asociaciones públicas o pretendidamente secretas, como el Salón Literario y la Asociación de Mayo en Buenos Aires y la Comisión Argentina en Montevideo y en Chile. En Buenos Aires se generó un movimiento cultural burgués y francófilo entre junio de 1837 y abril de 1838, alrededor del Salón Literario. El Salón se formó a instancias de Marcos Sastre y Juan Bautista Alberdi,

En el relato de Rosa emergen las categorías de lo nacional y lo extranjero, lo culto y lo popular como pertenecientes a una misma clase social, en la oposición de las danzas zamacueca y resbalosa (sic) a la música clásica. Es el carácter ambiguo de la clase media, evidente también en el romanticismo europeo. En el relato se reflejan las vivencias musical, poética y coreográfica de las danzas de raigambre europea acriolladas en Latinoamérica. De las tres danzas mencionadas, sólo la contradanza proviene de las cortes europeas, la zamacueca y la resbalosa (o refalosa) fueron recreaciones americanas de sus progenitoras europeas.

En las ciudades coloniales principales existieron desde el siglo XVII maestros de danza, rentados, que enseñaban a las niñas de familia las coreografías en boga. Era bien visto saber bailar en los salones de la socie-

este último entusiasmado por las ideas historicistas de Savigny y Lerminier acerca de filosofía del derecho. Allí se nuclearon Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría y otros para estudiar, discutir y disertar las publicaciones que importaban desde Francia: la *Revue Encyclopédique*, Lamennais (neocatolicismo), Mazzini (nacionalismo liberal), Saint-Simon, algo de Hegel o Herder a través de Lerminier, algo de Guizot. Publicaron *La Moda*, 'gacetín de música, poesía, literatura y costumbres; Alberdi publicó valsos y minués, otros escribían acerca de las costumbres de los cantores. Salvo Alberdi, quien había comprendido la valoración de lo propio, la exaltación del pasado y la comprensión de la nacionalidad, en los demás no imperaba un nacionalismo por amor y comprensión a la tierra, sino por seguir la moda europea, los dictados del romanticismo. Pero esta intelectualidad argentina no sedujo a Rosas y se vio en una situación de incertidumbre cuando en abril de 1838 hizo crisis el conflicto con Francia.

La reacción de los jóvenes románticos fue abominar de Rosas, ya que el 'rústico bárbaro' no les había hecho caso. Las condiciones duras que impuso el bloqueo francés a la ciudadanía, la rebaja de sueldos a la administración, la prevención de la caída del Restaurador, las noticias que llegaban a Buenos Aires de la oposición de gobiernos del interior, coadyuvaron a cimentar la Asociación de Mayo o Joven Argentina. En la introducción al *Dogma socialista de la Asociación de Mayo* publicada en 1846 en Montevideo, Esteban Echeverría se atribuye la idea de formar una asociación juvenil "que quisiera consagrarse a trabajar por la patria". Agrupó treinta y cinco jóvenes, entre ellos Gutiérrez, Juan Thompson, Carlos Tejedor, Vicente Fidel López y Juan B. Alberdi. Para redactar su reglamento tomaron como modelo el de la "Joven Italia" de Mazzini. Una especie de manifiesto se proclamó con la *Palabras simbólicas* redactadas por Echeverría, donde se mezcla el pensamiento de Saint Simon, Guizot y Mazzini con Lammenais, Leroux y la Revolución de Mayo, se consideraba a Europa como el centro de la civilización y el progreso al que había que acercarse. Buscarían apoyo en el mismo ejército de Rosas, entre los hacendados acaudalados de la campaña y los jóvenes más distinguidos de Tucumán y San Juan (referencia a Sarmiento). Finalmente, la asociación se disolvió en Buenos Aires por la presencia de la 'mazorca'. Alberdi se fue a Montevideo y allí publicó el dogma en *El*

dad urbana del siglo XIX. Estas danzas funcionaron socialmente como un sistema de comunicación en el esparcimiento. Hacían referencia al modo de ser de los individuos y especialmente a la comunicación entre los sexos mediante la gestualidad corporal.

La contradanza se bailaba en Chile ya hacia 1795, pero con figuras diferentes de las inglesas y en Brasil hacia 1820 con figuras más rápidas de lo que se usaba en Inglaterra entonces (Vega y Pietro, 1962, p. 11). En nuestro país la contradanza todavía se bailaba hacia mediados del siglo XIX.

La zamacueca peruana llegó a Santiago hacia 1825, afincándose en todas las clases sociales como zamacueca chilena con renovadas fórmulas rítmicas y modales. Danza de pareja suelta, se bailó ejecutando mayormente una serie de desplazamientos circulares (vueltas y medias vueltas). El hombre y la mujer se reconocían como compañeros, representando una pantomima

*Iniciador*. Estas ideas terminaron formando otra asociación en Montevideo, ya no secreta sino pública, donde militaron Alberdi, Andrés Lamas, Miguel Cané y Andrés Somellera. Sus medios de difusión fueron *El Iniciador*, *El Nacional* y luego *La Revista del Plata*. Estuvieron a favor de la intervención francesa, y en contra del “despotismo y la barbarie”. Finalmente, varias circunstancias coadyuvaron a que todos los emigrados argentinos se adhirieran a sus opiniones, como los esfuerzos de Bouchet de Martigny y de Rivadavia quien desde Brasil incitaba a los unitarios a estrecharse con los franceses.

Pese a todas las contradicciones que se pueden señalar y la heterogeneidad de fuentes intelectuales de estos jóvenes, dos ideas centrales ofrecen cierta unidad ideológica: el principio de la *patria de Mayo* y el *progreso continuo*. *Mayo* significaba los principios de la Revolución Francesa, pero desde una perspectiva cómodamente burguesa, oponerse a lo ‘colonial’ –sinónimo de lo ‘español’–, atenerse a las modalidades criollas, hablar el castellano y no reconocer el espíritu “superior” francés pero sí apoyar la civilización que ellos traían. *El progreso indefinido*, fórmula del siglo XIX, era la ilusión de llevarlo también al mundo moral. Saint-Simon profetizaba la regeneración de la humanidad en un porvenir industrial y fraterno, y su discípulo Leroux aseguraba desde la *Revue Encyclopédique* que cada generación no sólo era más inteligente que las anteriores, sino más fuerte, más bella y más virtuosa.

La campaña periodística antirosista de *El Nacional* de Montevideo y la presencia de agentes franceses en la vida cultural y artística en nuestro país se tiñó de francesa en esa época, siendo acorde a la ideología imperante. Los primeros documentos de musicografía fueron escritos por políticos, al menos hasta Caseros. Encontramos escritos sobre música de hombres sensibles pero no dedicados a la composición o interpretación como modos de vida. Tal es el caso de Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi.

<sup>7</sup> Guillermo Rawson, Damián Hudson, Manuel Quiroga de la Roza, D. F. Sarmiento (decorador de teatro y de salón de baile).

de cortejo y conquista amorosa, con una cuota de picardía. La zamacueca generó otras variantes, la zamba, cueca, chilena, que penetraron en nuestro país por Cuyo y por Bolivia. Según Vega, civiles, militares y hasta párrocos bailaron la zamacueca, tanto en salones provinciales como en la campaña.

Sarmiento nos dejó testimonio de la popularidad de la zamacueca al año siguiente de las publicaciones que tratamos. Como varias danzas criollas en los países sudamericanos, la zamacueca ascendió a las tablas del teatro y se mezcló con las representaciones. En Bolivia:

“se ha visto, por ejemplo, que los niños de una compañía dramática extranjera, se lucían bailando la ‘zamacueca’, y que un bailarín ofrecía enseñar la coreografía de la ‘Gran zamacueca teatral’” (Soux, 1997, 232).

En *La zamacueca en el Teatro!*, publicada en *El Mercurio*,<sup>8</sup> cuenta que: “La zamacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia solo del modo. Los rústicos la bailan con un poco de naturalidad, lo que llamamos a todo trapo, pero así lo hacen todo; cuando se ríen lo hacen a carcajadas, si lloran lo aturden, si murmuran descuellan, si se enojan matan. Las gentes cultas se andan con más tiento en todo.”

“Ved una linda y apuesta joven que se para para bailar. Dobla graciosamente su blanco pañuelo, compónese y desarruga el vestido, echa miradas furtivas al círculo de espectadores; en un santiamén a (sic) contado los jóvenes que van a verla bailar, y visto el lugar que ocupa el predilecto. Sus mejillas se sonrojan, la sonrisa más dulce y más venenosa de que pueda disponer asoma en sus traidores y fementidos labios; principia el canto y se lanza como un cisne jugueteando en las aguas, como un esquife dorado; las gracias la acarician y mil amorcillos revolotean ahuyentados por las ondulaciones que el pañuelo describe; su lindo cuerpecillo va en sus graciosas vueltas y revueltas haciendo efectivo punto por punto este precioso verso popular, que es la pintura ideal de la zamacueca:

La culebra en el espino  
Se enrosca y se desaparece (sic):  
La mujer que engaña a un hombre  
Una corona merece.”

<sup>8</sup>Citado en *Índice*, op. cit., 23.

En estas apreciaciones sarmientinas aparecen explícitamente las oposiciones en que se mueve taxativamente el autor, y que contribuyen a caracterizar su estilo literario: las figuras femenina / masculina; los rústicos –fregona, roto, pobres– / las gentes cultas –damas, caballeros, ricos–; la sonrisa más dulce / más venenosa; linda joven / culebra.

La refalosa se conoció en Chile, Argentina y Perú –de donde proviene–. En nuestro país fue popular entre los federales, mulatos y nativos en la época de Rosas. Es danza vivaz de pareja suelta independiente, no tiene una coreografía absolutamente fijada ya que admitía ciertos cambios de figuras, como rasgo de la espontaneidad con que solía danzarse en zonas andinas o mediterráneas. Se complementa con castañetas y a veces con pañuelo. Su nombre proviene de ciertas “resbaladas” realizadas por los bailarines en la primera parte. El canto, de temática amorosa, se animaba en compás de 6/8 (a veces con una sección central en 2/4) y se acompañaba con guitarra.

La entrada del romanticismo musical en Chile y Argentina se vislumbró después de 1830, con fervor por la ópera italiana, la música y danzas de salón, lo que estimuló la aparición de teatros, salones y sociedades con fines artísticos. La rápida circulación internacional de la ópera italiana, merced a su atractivo escénico-musical y al desplazamiento de las compañías, provocó que obras del romanticismo italiano de la década de 1830 al poco tiempo se estrenaran en Sudamérica. Rossini, Bellini, Donizetti y Mercadante, se aplaudieron en ciudades latinoamericanas alrededor de 1840. Evidentemente la sociedad santiaguina era receptora de este arte musical.

El programa de la función descrita por Sarmiento había incluido la obertura de *Semíramis* de Rossini “a grande orquesta”, el drama *Una mancha de sangre* traducida por Vicente Fidel López (a la sazón exiliado como Sarmiento), un aria de Torcuato Tasso entonada por el señor Lanza, variaciones interpretadas por el señor Zapiola en clarinete (su instrumento predilecto), un concierto para violín y orquesta interpretado por el solista Guzmán, *La toma de Argel* (obertura militar) por un conjunto de sesenta y cinco “músicos de viento” conducidos por Zapiola. Es decir que se combinaban obras puramente escénicas con otras musicales, en largas veladas. Emerge la diferencia entre los músicos que tocaban los aerófonos en la obertura militar, “hombres de tan poco conocimiento”, y la interpretación destacada de un Guzmán, Zapiola o Lanza.

Una diferencia entre Sarmiento y Schumann fue la valoración de la ópera italiana. Mientras el sanjuanino hacía una apología de las representacio-

nes santiagueñas de compañías europeas ambulantes, Schumann lidiaba contra la hegemonía histórica que había logrado el género meridional en Alemania y defendía la idea de una ópera enteramente alemana.

Pero hay un rasgo romántico compartido, la idea del artista-intérprete como "héroe", logrando hazañas virtuosísticas que cautivan al público. Sarmiento jerarquiza la tarea del intérprete musical en las figuras del violinista Guzmán, del cantante Henry Lanza y de un clarinetista Zapiola. Lanza, nacido en Londres de padres italianos, había alcanzado cierta notoriedad en Europa como maestro de capilla. Se radicó en Santiago hacia 1832, donde se desempeñó como maestro de capilla y profesor de música de la Catedral santiaguina. Fue cantante, luego se transformó también en actor y desplegó una labor activa en lo artístico y docente. Sarmiento le dedicó dos artículos más en *El Progreso* (1842-43) además de estas menciones en la carta de Rosa.

La Catedral de Santiago de Chile había sido un importante centro musical desde la época colonial. En su seno hubo actividad creativa, una práctica vocal-instrumental continua y una educación musical eficaz al modo de las capillas musicales europeas. Se destacaron maestros de capilla como José Bernardo Alzedo y José Zapiola. La música religiosa ya tenía tradición secular y una producción propia, por lo tanto aventajaba la música creada en la sociedad civil. Tal vez este músico Zapiola fuera el beneficiario de la función lírico-dramática descrita en la carta de Sarmiento. Las funciones de beneficencia daban ocasión de organizar un espectáculo que atraía con entusiasmo.

“La concurrencia era numerosa, y esto nos manifiesta que se ha extendido mucho de poco tiempo acá la afición a la música.”

Con el siglo XIX llegaron a Santiago músicos inmigrantes y se formaron asociaciones musicales que estimularon más la interpretación que la creación. Por esta razón probablemente Sarmiento encontró:

(...) “que nuestro Chile produce menos cabezas musicales que literatas.”

En 1822 se instaló la familia de músicos Guzmán en Valparaíso, procedente de Mendoza. Según los datos que ofrece el Dr. Luis Merino, siete hijos y varios nietos del pianista y violinista mendocino Fernando Guzmán desarrollaron una intensa actividad como intérpretes y profesores, algunos de ellos también fueron compositores. El más destacado internacionalmente fue un nieto de Fernando, Federico Guzmán Frías. El Guzmán

que menciona Sarmiento como un joven y virtuoso violinista pudo ser alguno de los tíos de Federico: Víctor Guzmán Molina (nacido en Mendoza en 1818) o su hermano Francisco (que fue violinista en las orquestas de las compañías líricas que arribaban a Santiago).

“La culpa es del papel que todo lo admite” refrenda Sarmiento. Tanto Sarmiento como Schumann acudieron a la ficción en la crítica musical para enfrentar la sociedad. Dialogaron consigo mismo y comunicaron sus opiniones, juicios, laudas y condenas, haciendo participar activamente a los lectores en ellos.

Rosa forma parte de la sociedad santiaguina; las máscaras sirvieron a Sarmiento para presentarse e inmiscuirse en un país extranjero como un igual, y también en un área cultural en la que no fue formado sistemáticamente, el arte. No había timidez en el sanjuanino, sólo una estrategia discursiva y fina percepción de la realidad social y artística. Una lectura renovada de sus cartas nos ha permitido indagar aspectos socio-musicales de los ámbitos chilenos de su exilio, situarlo en las corrientes ideológicas de su tiempo y profundizar en sus ideas estéticas.

A Schumann, músico creativo y avezado, el enmascaramiento le sirvió para clarificar su personalidad polifacética, “buscar su norte” como él confesó; a su vez, Florestán y los Davidbündler son un recurso literario de choque contra una realidad que no toleraba.

Reunir a Sarmiento y a Schumann sólo parecía ser posible en la misma dimensión ficcional que ellos produjeron. Sin embargo, ambos, cada uno en su contexto, manifestaron rasgos en cierta manera comparables, como el amor por la música y la palabra escrita, el interés por su sociedad, el espíritu inquieto, imaginativo, enfático y filantrópico, la afición a las máscaras, la solución de denunciar, educar y movilizar a sus lectores a través de la crítica periodística.



## Bibliografía

**Aretz, Isabel**

El Folklore Musical Argentino,  
Buenos Aires, Ricordi, 1980, 5ª edición.

**Bagú, S. y Weinberg, F.**

"La sociedad argentina", en Historia integral argentina, Buenos Aires, CEAL, 1970, tomo 2: De la Anarquía a la Organización Nacional, pp. 253-264.

**Bagú, Sergio**

"El orden internacional":  
1815-1880, pp. 1-5, en De la anarquía a la organización nacional, pp. 29-176.

**Benvenuto, Eleonora Luisa**

Danzas folklóricas argentinas,  
Buenos Aires, Cesarini Hnos., 1965.

**Boucouchiev, André**

Schumann, Barcelona, Bosch, 1981.

**Carpentier, Alejo**

La música en Cuba,  
La Habana, Letras cubanas, 1988.

**Fubini, Enrico**

La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Madrid, Alianza, 1993.

**Haraszi, Émile**

"La critique musicale hors de France", en Histoire de la Musique, Encyclopédie de la Pléiade (Director Romain Rolland), Paris, Gallimard, 1963, tomo II, pp. 1621-4.

**Kleingut de Abner, Berta y Castañeda, Alicia**  
"Sarmiento y el teatro", en ¿Algo más sobre Sarmiento?, San Juan, FFHA, UNSJ, 1989, pp. 165-174.

**Magrassi, Alejandro**

"Las mujeres en la vida de Sarmiento", en Revista Sarmiento, San Juan, n° 33, año XI, oct/nov/dic 1962, p. 28.

**Mariel Erostarbe, Juan**

El epistolario íntimo de Sarmiento,  
San Juan, EFU, UNSJ, 1997.

• "La ficción en el discurso periodístico de Sarmiento (Dos máscaras femeninas para dar cuenta de lo irónico de la existencia)", en ¿Algo más sobre Sarmiento?, San Juan, FFHA, UNSJ, 1989, pp.157-164.

**Merino, Luis**

Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente, Santiago, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1993.

**Peñafort, Eduardo**

"Las ideas estéticas del joven Sarmiento", en ¿Algo más sobre Sarmiento?, San Juan, FFHA, UNSJ, 1989, pp. 35-44.

**Rosa, José María**

Historia Argentina, Buenos Aires, J. C. Granda, 1965, tomo IV: Unitarios y Federales (1826-1841).

**Sarmiento, D. F.**

"La zamacueca en el Teatro", Transcripción del art. publicado en el Mercurio (Valparaíso) el 19 de febrero de 1842, en *Revista Índice*, nº 35, año XVI, San Juan, Cuadernos Tradicionalistas, julio de 1968, pp. 22-23.

**Schonberg, Harold**

*Los virtuosos*, México, Vergara, 1987.

**Schumann, Robert**

*Consejos a los jóvenes estudiantes de música*, Buenos Aires, Ricordi, 1955.

**Segreti, Carlos (Comp.)**

*La correspondencia de Sarmiento, Primera serie: tomo I, años 1838-1854*, Córdoba, Poder Ejecutivo de la Provincia, Comisión de Homenaje a D. F. Sarmiento, 1988.

**Soux, María Eugenia**

"Música de tradición oral en La Paz: 1845-1885", en *Música en la Colonia y en la República*, *Revista DATA*, nº 7, La Paz, Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos, Universidad Andina Simón Bolívar, 1997, pp. 219-247.

**Suárez Urtubey, Pola**

*La música en el ideario de Sarmiento*, Bs. As., Polifonía, 1970.

**Suárez Urtubey, Pola**

"La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*, nº 5, Buenos Aires, UCA, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1982, pp. 7-30.

**Vega, Carlos y Pietro, Aurora de**

*Danzas Argentinas*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

**Vega, Carlos**

*La Ciencia del Folklore*, Buenos Aires, Nova, 1960.

**Weinberg, Félix**

"La Asociación de Mayo y el Dogma Socialista", en *Historia integral argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1970, tomo 2, pp. 121-140.

**Weintraub, Karl J.**

"Autobiografía y conciencia histórica", en *29/Suplementos*, Anthropos, pp. 18-33.

**Zea, Leopoldo**

*América Latina y el Mundo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.

**Carta de dos amigas. Rosa a Emilia<sup>1</sup>** (El Progreso, 16 de noviembre, 1842)

Si bien recuerdo, querida mía, es una regla de buena educación no dar repentinamente una noticia que puede causar gran sorpresa; pero esto de reglas es ya muy clásico y nos huele mal. Te daré sin preámbulo una portentosa. Anoche asistí a un concierto de aficionados. Me parece que oigo tus aspavientos, y que decís: ¡un concierto de aficionados en Santiago!, éste es un acontecimiento notable y digno de las efemérides de Museo.

No quiero describirte la parte musical porque te conozco aficionada, y naturalmente desearías oírla, cosa ya imposible. Aquí, amiga, cuando se hace algo bueno, no se repite, para dejarnos la facultad de desear. Las señoras que asistieron son bastante aficionadas a ese arte divino que tanto dice a un alma sensible. Por medio de él se daba a entender Paganini de la Princesa Elisa, a quien amaba mucho.

En cuanto a Carta de dos amigas. los hombres, creo que la mayor parte tienen en blanco el órgano musical, por lo menos si así no es, empeño tienen en hacerlo consentir, y nosotras, dóciles por naturaleza, no tardamos en convenir con ellos. La mayor parte asistieron con la esperanza de bailar una contradanza y aplaudir una resbalosa; ¡cuál fue su sorpresa al entrar al salón y encontrarlo perfectamente preparado para un concierto! ¡Qué cruel desengaño! Pero ya no había remedio y era preciso oír tres horas de música. A las ocho y media dió principio la función, a las nueve ya dudábamos que los caballeros que habíamos visto entrar fuesen los mismos que teníamos presentes, pues el disgusto les había dado una expresión tan desagradable que les desfiguraba completamente. Advierte que todos eran jóvenes de aquellos elegantes que creerían manchar su delicado gusto si dijese no me agrada la música. Son muy disimulados, no lo dicen; pero lo dan entender. Si les hubieses visto te habrías divertido tanto como yo; uno se movía; otro

<sup>1</sup> Mariel Erostarbe, Juan. *El epistolario íntimo de Sarmiento*. San Juan, Editorial fundación Universidad (EFU) UNSJ, 1997, pp 168, 170. Anexo de su Tesis Doctoral, Academia de Ciencias de Moscú.

los pies para distraerse con esa música que la creía mejor que las grandes composiciones de un Bellini, de un Mercadante; otro miraba a una joven, y presto le cansó porque observaba en ella atención al objeto que allí nos había reunido. En fin, todos decían muy despacito, como quien teme despertar a un viejo regañón, ¡qué horas mortales son éstas! ¿Cuándo se acabará? ¿Cuánto mejor sería una zamacueca, una resbalosa, que toda esta algarabía que nos destroza el alma, nos estrecha nuestros deseos, nos impide dar un tijeretazo a aquella que tenemos al frente, y casi hasta la respiración nos priva, pues de necesidad hemos de atender silenciosamente por tal de pasar por personas de buen tono! Esto y algo más puede suceder al que sin ser quiere parecer. ¡Cuidado con caer en la tentación!

Después de concluído el concierto, nos juntamos varias niñas a comunicarnos las observaciones que habíamos hecho sobre el gusto de los hombres por la música. No dejaron de darnos material para divertirnos un buen rato, y por último convinimos en que nuestro Chile produce menos cabezas músicas que literatas. En efecto, la literatura ha tomado posesión en todas las mentes masculinas, y por fortuna con muy buen éxito según dicen.

Ejerce tanto influjo sobre sus attachés que es preciso confesar que se ha hecho un rival temible de las mujeres. Voy a probártelo. La misma noche del concierto había dos jóvenes cerca de mí, de aquellos que darían un palmo de lengua por saberlo todo sin estudiar. Aprovechándose de un intervalo de música, le preguntó uno al otro: ¿Siempre conservas el mismo entusiasmo por N? ¡Qué linda está esta noche! Enfurecido le contesta: ¿En dónde tienes tus sentidos? ¿Crees acaso que yo pueda partir mis afecciones? ¡Pues no sabes mis nuevos compromisos? Admirado el compañero de esta versatilidad le dice: No ha dos meses que me has hablado con un fuego que temí te ardieses, y ahora ... Ha dos meses, amigo, le responde, no conocía a Víctor Hugo, ni a Dumas, Soulié, Bouchardie, etc., que ahora componen mi sociedad, y estoy tan íntimamente unido a ellos, que han reemplazado generosamente a N. A decirte verdad, no me hace falta el no verla, bien al contrario, nunca estoy mejor hallado que ahora. Te diré lo que hago. Salgo a las doce del día, después de haber dormido apaciblemente, porque el estudio no me quita el sueño; corro la ciudad de punta a cabo, y vuelvo a mi casa; tomo a Víctor Hugo, no lo rehúsa, a pesar de que sabe que no le hago honor con tenerlo en mis manos, ni pregunta de dónde vengo, ni que he hecho; no bien lo he abierto que me quedo dormido; tampoco me despierta. No saca provecho de su lectura, tampoco me toma

cuenta de ello. Sea verdad, ¿no es envidiable la libertad de que gozo con haberme hecho miembro a la violeta de la literatura?

El amigo que le había escuchado atentamente, concluyó en decirle, que si a tan poca costa había conseguido alguna reputación, sin consulta de nadie, iba a seguir su plan de estudios. Sentí aquí que tuviese fin un diálogo que ya empezaba a interesarme, porque tenía la esperanza de oír grandes novedades. Entre tanto yo decía para mí, que la literatura es como la planta silvestre que brota, crece y se aumenta por donde menos se piensa.

Tengo el orgullo de mandarte algunos números de el Semanario, y el gusto de pensar que me lo agradecerás mucho; sin esta condición no me lo admitas, te aseguro que hago un sacrificio en deshacerme de ellos; pero mayor sería si no pudiese hacerte gozar de su lectura, y tu no pudieses dar amplitud a tu facultad de admirar lo bueno. Quisiera que cada artículo fuese firmado por su autor; de ese modo no sólo estimarías los pensamientos, si que también al que los creó. Esto es probablemente lo que ellos temen. ¡Son tan humildes nuestros paisanos que gustan duden de sus conocimientos!

Muy largas e insustanciales te parecerán mis cartas. La culpa es del papel que todo lo admite, y de la mucha indulgencia que le concedes a tu amiga.

Rosa.

### **Segunda carta de Rosa<sup>2</sup> (El Progreso, 18 de noviembre, 1842)**

Santiago, noviembre 16 de 1842.

No hubieras sentido mayor placer al anunciarnos mi visita a tu actual residencia, y mucho más si fuese acompañada de aquella persona de quien tanto gustas, que el que sentí yo al anunciar para el quince de este mes una función lírico-dramática a beneficio del señor Zapiola. Su nombre solo, querida mía, al lado de este anuncio bastaba para hacernos esperar momentos deliciosos.

Casi siempre la esperanza de satisfacer un deseo nos trastorna de tal modo que no podemos darnos cuenta de si somos felices o desgraciadas con ello. Así pasó ese día en una agonía desesperante, mil inconvenientes imaginarios se me aglomeraban en la cabeza, envidiosos, sin duda, del placer que iba a gozar. ¿Lo creerás? Llegué a pensar que podía morirme antes de las ocho de la noche, y lo sentía en el fondo de mi alma. Me hubiera sido menos sensible dejar esta miserable tierra a la salida del

<sup>2</sup> Idem, pp. 170-3

teatro, por lo menos habría llevado a la eternidad una memoria agradable, e igual noticia les habría dado a los aficionados que allí me esperan.

Por fin llegó la hora deseada, y estaba viva, viva todavía y con un porvenir de melodía.

Salí de casa sin mirar para atrás temiendo se cruzase algún obstáculo que me impidiera llegar a la puerta del teatro; allí encontré una inmensidad de gente agrupada, estrechándose el paso más y más por abrir camino, como si hubiesen temido que les usurpasen los asientos que a tiempo tenían contratados; cada uno creía que muchos se les habían anticipado, y que ya no habría lugar para más. Ciertamente no sucedió lo que temían, pero sin duda que la educación podía impedir ciertas producciones del entusiasmo. La concurrencia era numerosa, y esto nos manifiesta que se ha extendido mucho de poco tiempo acá la afición a la música.

La función dió principio con una obertura de la Semíramis a grande orquesta, obra maestra del inmortal Rossini, en la que desplegaron los músicos todo su saber. El señor Lanzat tocó el andante en un pequeño órgano que hizo un efecto prodigioso. En seguida se representó un hermoso drama titulado Una mancha de sangre o sea un borrón de familia, traducido por don Vicente López. No es posible que el original tenga más bellezas que la versión. Nada puede decirse en su obsequio que cada uno no haya pensado ya. Tú que nada has dicho porque no lo has visto, acuéstate a dormir con el ánimo de soñar que también fuiste espectadora, y seguramente aumentarás el número de los que con tanta justicia elogian su mérito. Nada te hablo de su ejecución porque temo (prudentemente) caer en más defectos de los que se observaron. Lo que podré decirte es que nunca han estado mejor repartidos los papeles y más bien desempeñados.

Jiménez no cayó en aquellos extravíos bruscos y poco finos, que tú le afeabas antes, y la Miranda llevó a tal grado de verdad la ternura apasionada de su amor, que si no fuera por la naturalidad de tales acciones, me habría alarmado fuertemente. Fedriani recobra todos los días un poquito del favor del público, y todos deploran que Alonso no tenga una voz de más cuerpo y se robustezca del pecho, para prometerse en él un actor nacional de mérito.

Concluído esto, ejecutó el señor Guzmán un concierto de violín acompañado por la orquesta. Es admirable el adelanto progresivo de este jóven, y mucho más lo es sabiendo que no tiene estímulo, pues siendo el primero aquí en este dificultoso instrumento, no tiene a quien imitar, y de consiguiente nada habría que extrañar de que permaneciese estacionario; pero

su talento sobresaliente nos proporciona cada vez que le oímos un nuevo placer, y una ocasión de complacernos de los que es y de pensar lo que será. Presiento su porvenir. ¿Te lo digo? Sí, será un digno imitador de Paganini. Quizá dirás que es un entusiasmo exagerado; pero te equivocas si así lo piensas. Atiende a sus pocos años, a la falta de maestros, luego calcula su saber, y juzga después si pienso acertadamente. La brillantez y suavidad con que nos hizo oír los rebeldes sonidos de ese instrumento cuando no son bien dados, nos hacía gozar creyendo que ya no oiríamos tocar de otro modo. ¡Nos acostumbremos tan pronto a lo que nos causa placer, que en esos momentos desconocemos del todo a su antagonista!

Después de las dulces emociones que nos causó esta ejecución, pasamos a sentir otras no menos agradables, inspiradas por un aria de Torcuato Tasso, cantada por el señor Lanza, quien nos hace conocer nuevas bellezas cada vez que le oímos la voz y su estilo, pues se ha apoderado de todas las perfecciones del arte para encantarnos de una vez con ellas.

Lo que hasta aquí habíamos oído, bastaba para quedar satisfechas, pero esperábamos ansiosa oír ejecutar en el clarinete unas variaciones al señor Zapiola ... Su nombre sólo le sirve de apología. Suficientemente conocido es su talento y su saber, para que mi débil pluma sea capaz de describírtelo. Desde su aparición en el proscenio fue una novedad que impresionó generalmente, pues hace dos años que no le oíamos tocar en su instrumento favorito, según dicen, porque sufre del pecho. Así, pues, no sólo tenemos que agradecerle el completo espectáculo que nos presentó, sino la generosidad de exponer su salud por satisfacernos y agradarnos. Unánimemente debemos pedirle que la conserve a toda costa, primero por su propio interés, y después por el del público que tanto admira y aprecia su talento.

La obertura militar titulada La toma de Argel cerró la función. Fué ejecutada por sesenta y cinco músicos de viento. Es preciso confesar que la desempeñaron muy bien, y en esto se conocía el trabajo esmerado que ha tenido el señor Zapiola en hacerla estudiar a hombres de tan pocos conocimientos. No puedo juzgarla imparcialmente porque no me gusta la música militar, soy más tímida que un gusano de seda, y cuando la oigo quisiera meterme bajo de la tierra.

Sin embargo, creo que tocada en un campo de batalla, sería cosa de inspirarle valor al más cobarde. ¿Qué más quieres que te diga? ¿Que me vine a casa contenta, y que luego me dormí, y que ahora mismo tiene ganas de hacer otro tanto tu amiga? Todo queda dicho, y yo casi roncando.

Rosa.