

**XXVII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2015**

Paul Groussac, crítico de ópera

Alejandro Romagnoli

Hace algunos años Pola Suárez Urtubey llevó a cabo la afortunada tarea de reunir textos que Paul Groussac escribió en medios y momentos diversos sobre temas musicales, la mayoría nunca antes recogidos en libro. El tomo *Críticas sobre música* (2007) contiene los textos de crítica de ópera que Groussac escribió para los diarios *Sud América* en 1884 y para *La Nación* en 1886, además de otros como el que recuerda su “primera campaña” en el diario de Mitre, la respuesta a una encuesta que da pie a un estudio del repertorio wagneriano, un soneto a Beethoven y la conocida conferencia sobre Bizet, recogida en la primera serie de *El viaje intelectual* (1904). El tomo *Paradojas sobre música* (2008) traduce los artículos de óperas y conciertos publicados por Groussac en *Le Courrier Français* durante 1894 y 1895.

Como parte de un proyecto de investigación que indaga en Groussac como figura clave en la emergencia y consolidación del discurso de la crítica literaria en Argentina, nos acercaremos a esos textos (en muchos casos “los más efímeros” de su producción literaria, al decir del autor¹) con el objetivo de analizar el lugar de enunciación y algunas de las principales operaciones que lleva adelante Groussac como crítico de ópera.

El artista crítico

Imposible sería explorar todas las inflexiones con que aparece la silueta del crítico y su tarea: la crítica como asistemática (Groussac, 2008: 47)², independiente (2007: 100, 64, 115, etc.), poseedora de una misión de justicia y de verdad (Groussac,

¹ En la primera serie de *El viaje intelectual*, Groussac incluye un artículo sobre Sara Bernhardt y anota a pie de página: “No sé si recogeré algún día mis folletines teatrales que, aun podados de sus detalles alusivos a la representación, constituyen sin duda lo más efímero de mi producción literaria” (Groussac, 1904: 277).

² En virtud de que adoptaremos con insistencia la cita textual como recurso analítico y expositivo, en adelante las referencias a nuestras dos principales referencias primarias solo constarán del año y el número de página. Las cursivas no nos pertenecen, a menos que se indique lo contrario.

2007: 159, 175), muchas veces bajo la forma de “consejos” a los intérpretes (2007: 94, 176, 232); el crítico como aquel que gusta de formar parte de un nosotros de “críticos gruñones” (2007: 141, 162), de la ironía mordaz³, incluso de las convenciones de los “folletines palpitantes” y su continuará (2008: 203), y que si, por un lado, reconoce “acometer con atrevimiento irrespetuoso, digno de estudiantes de filosofía, la empresa de hacer crónicas musicales” (2007: 127), por el otro, afirma no ser sino “un *doctus cum libro*” que aún para escribir diez renglones sobre una ópera que conoce de memoria necesita rodearse de libretos, partituras y escucharlas en el piano una o dos noches (2007: 198).

Sin embargo, en dos de las crónicas aparecidas en 1886 en *La Nación* Groussac se detiene particularmente sobre el tema. En “*Mefistofele* en Colón” (*La Nación*, N° 4763, jueves 10 de junio de 1886), busca delimitar la figura del crítico. A diferencia del “artista creador” y del “sabio inventor”, el crítico moderno es definido como un “artista crítico” (2007: 215) cuya función principal es “el examen y clasificación de los *fragmentos de civilización* que le vienen a mano” (2007: 214). La figura por excelencia es Goethe: no solo porque sus obras son “deducciones filosóficas revestidas de una forma perfecta” (2007: 214), sino por ser poseedor de una curiosidad que, advierte Groussac, no debe confundirse con el “dilettantismo” (sic) y que sirve de cualidad definitoria: el crítico de literatura o arte, además de su especialidad profesional, debería ser capaz de “interesarse por todas las manifestaciones científicas, artísticas y hasta industriales de la humanidad” (2007: 214).

Ahora bien, si esa es la tarea de la crítica en general, la crítica de ópera sería uno de los lugares de su mayor exigencia y realización. En efecto, ninguna otra manifestación artística pareciera reunir mayor complejidad, y es por eso que, después de señalar la necesidad de “conciencia” y “sinceridad” en cualquier “fabricación literaria” y de admitir que “las mejores críticas musicales son las de los literatos que tienen pasión por la música” (2007: 198) (y no la de los músicos), agrega en “Entreacto” (*La Nación*, N° 4754, domingo 30 de mayo de 1886):

La ópera es una combinación compleja de elementos históricos, filosóficos, literarios y musicales; fuera de los secundarios y accidentales que se refieren al desempeño escénico. Para juzgar de los últimos basta tener sentido crítico y oído ejercitado; pero para juzgar los primeros con igual autoridad sería menester una preparación enciclopédica y una abertura de espíritu

³ “Su desempeño artístico no merece crítica: no existe”, sobre el barítono Sivori (2007: 230); “el matusalénico tenor”, sobre tenor Stagno (2007: 188); “cuando canta, nos recuerda las personas que hablan comiendo”, sobre Verdini (2007: 80).

poco comunes en todas partes y que, seguramente, quien las poseyera no habría de congregarse sino por excepción a la confección de crónicas diarias (2007: 199)

Por lo demás, estas figuraciones del crítico y de su tarea, que no escapan a la asumida inmodestia de Groussac⁴, lo llevan a establecer variopintas discusiones⁵ que pueden agregarse a las polémicas a través de las cuales, según Paula Bruno, nuestro autor buscó ganarse un lugar en el universo cultural porteño (Bruno, 2005:121).

La gran aldea

El público aparece de variadas maneras. Suele Groussac establecer distinciones, como en la descripción de tono costumbrista del entreacto que hace el jueves 22 de julio de 1886 en *La Nación* (2007: 239). En ocasiones aparece con carácter netamente positivo (2007: 82, 225), incluso como portador, junto con la crítica especializada, de un necesario “correctivo” para los compositores (2007: 264).

Sin embargo, la imagen que predomina otra, y se relaciona con lo que Oscar Terán ha calificado como cultura “estético-humanista”, que, aunque impulsora de las reformas modernizadoras, se vuelve crítica de la modernización⁶. En este sentido, de este público calibanesco⁷ (2007: 325), “filisteo” (2007: 147) y de “no entendedores” (2007: 64), dirá Groussac también que se asemeja a la masa “obediente y dócil” del “eterno sufragio universal” (2007: 64). Y sentenciará: “Así como es cierto que los pueblos tienen los gobiernos que se merecen, también es cierto que los públicos y los teatros se valen recíprocamente” (2007: 129).

Las referencias pueden multiplicarse. Con el anuario estadístico municipal en mano (la crónica es del miércoles 5 de junio de 1895; *Le Courier Français* N° 258), repasa la escasa convocatoria de las comedias y las óperas frente a los “*dramas criollos*” (Juan Moreira especialmente) y las zarzuelas no serias, entre las que se destacan las

⁴ “Toléreseme lo mismo a mí, sacristán indigno pero fervoroso del culto musical, ya que no podría decir *modesto* sin ser acusado de inmodestia” (2007: 182).

⁵ En las que también puede leerse el eco de otras más resonantes, como la establecida desde *Sud América* con los voceros del pensamiento católico en *La Unión* (2007: 110).

⁶ “Se edificaron argumentaciones que lamentaban la irrupción caótica de las masas en la escena política, o el peso privilegiado que las prácticas económicas habían alcanzado en la sociedad” (Terán, 2008: 20). Es el mismo Terán quien señala la obra de Groussac, después de la de Miguel Cané, como terreno privilegiado para seguir tales referencias (Terán, 2008: 24).

⁷ Para un análisis del papel de Groussac en la construcción de Calibán como ideograma funcional a relatos de signo diverso, véase “El triunfo de Calibán y el discurso latino” en Colombi (2004: 95-104).

quinientas sesenta y dos representaciones de *La Verbena de la Paloma*: “el Ogro, el que se lo tragó todo” (2008: 131).

Se impone, por lo tanto, la formación del público, y en varias oportunidades las crónicas convocan la atención al respecto (2008: 85, 129, 161, 187). Y es que, para Groussac, “la gran ciudad [...] no será verdaderamente una metrópolis sino el día en que la vida intelectual y artística tenga las mismas facilidades que la vida material [...]. Mientras esto no suceda, Buenos Aires seguirá siendo *la gran aldea*...” (2008: 200).

El romanticismo ha muerto

Es sobre todo en las campañas de *Sud América* y de *La Nación* que Groussac se centra en la crítica literaria de las óperas⁸ –en *Le Courrier Français*, como ya lo notó Suárez Urtubey, ocupan comparativamente mayor lugar la crítica a los cantantes (Groussac, 2008: 28)–. Evidentemente, es imposible reducir a unas pocas líneas la multitud de aspectos en los que Groussac se detiene al respecto; analiza la adaptación de Boito de *La Gioconda*, a partir de una obra de V. Hugo, o la adaptación de *Fausto* de Goethe para *Mefistofele*, por mencionar dos casos.

Aquí solo nos detendremos en un elemento que se repite: el romanticismo como “movimiento artístico irremisiblemente muerto” (2007: 162). El ejemplo por antonomasia es *Lucrezia Borgia*, tanto la obra de Víctor Hugo como la de Donizetti⁹:

El Romanticismo ha muerto en literatura y pintura. Esa prosecución del rasgo excepcional y enfermizo, del desequilibrio y de la aventura; ese desdén soberbio por la vida ordinaria y ponderada; ese incesante y afectado anhelo del artista hacia lo desconocido, extraordinario y fatal: todas esas actitudes y rebuscamientos han concluido, a Dios gracias, para siempre (2007: 123).

Desde ya que este juicio no equivale a tener en menos la figura de Víctor Hugo, por la que Groussac sintió gran admiración. Es necesario, además, notar que la relación de Groussac con el romanticismo no es de un solo tinte; sus famosas conferencias sobre “El romanticismo francés” –pronunciadas en la Facultad de Filosofía y Letras en 1920, y reunidas en *Crítica literaria* en 1924–, en las que pasa revista a diferentes

⁸ Para Groussac, carece de sentido preguntarse si “conviene para libreto de ópera un argumento extractado de alguna obra maestra, o el inventado a ese solo objeto por el colaborador del músico”: “Venga [...] un buen *libretista*, ya sea un verdadero poeta como Metastasio o Boito, ya un simple *carpintero* inteligente y experto, como Scribe o Carré, y tendremos armazón bastante a soportar la música de una obra maestra, si el compositor se llama Rossini o Mayerbeer” (2007: 149).

⁹ La idea vuelve aparecer a propósito de otras óperas, por ejemplo, *La Favorita* (2007: 228).

manifestaciones del movimiento (lírica, teatro, novela, historia, oratoria) son el espacio privilegiado para comprobarlo¹⁰.

Para atenernos a la imagen que del romanticismo se desprenden de estas intervenciones sobre ópera, quizá habría que puntualizar, como lo hace Groussac en una ocasión, que las críticas se dirigen a un “falso romanticismo elegíaco y banal” (2007: 228). Un falso romanticismo que es sinónimo de desvalor a tal punto que, salvo para aquellos grandes creadores del “verdadero drama lírico” (como Wagner y Boito) que parecen ir más allá de la norma, para Groussac la primera condición de un buen poema de ópera estribaría en definirse a contrapelo del romanticismo, es decir, en “una ocasión sencilla y fuerte, toda por fuera, sin complicaciones ni peripecias debidas a un nombre, una carta, una palabra que el espectador quizá no pueda oír” (2007: 165).

Los libretos, por otra parte, no son los únicos que adolecen de romanticismo. Con la música ocurre otro tanto. En efecto, Groussac insiste en discutir esa “arqueología romántica” (2007: 257) que sostiene la existencia del color local en la música: nadie discute ya, ejemplifica, que exista música alpina en *Guillermo Tell*, ya que sería igualmente bella y eficaz al adaptarse a un poema sobre la conquista de México (2007: 257). También pertenece a esa *arqueología romántica* la creencia de que la música es un medio de interpretación de las emociones¹¹. El lenguaje de la música nada expresa (Groussac acuña un neologismo: más que expresiva es *impresiva*) y si llega a suscitar emociones, se trata más bien de efectos secundarios, propios de cada oyente. Dicho por Groussac: “Cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella” (2007: 259).

Ópera nacional

A pesar de la reiteración con que la tesis del color local es recusada por Groussac a lo largo de crónicas y estudios diversos, en una única ocasión afirma censurando: “Del carácter local que pudo pintar la música, mejor no hablar. Esto puede ocurrir en China tanto como en Paraguay” (2008: 168). La referencia es a *Taras Bulba*, ópera de Arturo Berutti¹², con libreto de Guillermo Godio, y la hace en una crónica

¹⁰ Al final de la segunda conferencia puede encontrarse una apretada síntesis de lo que, para Groussac, define al romanticismo (Groussac, 1985: 114-115).

¹¹ Para este punto, remitimos al análisis de Suárez Urtubey en el que señala el influjo crítico de Eduard Hanslick (para quien la belleza de la música, inseparable de las características particulares de su técnica, era de naturaleza diferente a la de las otras artes) en nuestro autor.

¹² Groussac lo escribe con una sola “t”.

dedicada a examinar particularmente la partitura (*Le Courier Français*, N° 296, sábado 20 de julio de 1895). La excepción se vuelve mucho más sugestiva cuando, cuatro días después, vuelve a escribir sobre la ópera, ahora para tratar otra cuestión, especialmente cara al romanticismo: el supuesto carácter *nacional* de la obra de Berutti.

Lo llamativo no es que Groussac declare como una idea demasiado barroca el querer construir una ópera argentina con una historia de Ucrania –“artificial y torpemente byroniana”, para colmo (2008: 175)– y que es el equivalente, para los rusos, a “La cautiva”, de Echeverría, para los argentinos, agrega Groussac (2008: 175). Lo que llama la atención, por lo que creemos representa una nota disonante dentro de su obra, es que considere como válida y digna de apoyo la búsqueda de una literatura con perfil propio. Recordemos brevemente la famosa polémica con Rubén Darío acerca de la posibilidad o imposibilidad de construir una tradición original en América Latina: mientras que el nicaragüense confiaba en la capacidad del escritor latinoamericano para innovar en la tradición universal, Groussac consideraba que este se veía de momento constreñido a un camino de imitación de los modelos europeos (Siskind, 2010: 369)¹³. En esta crónica operística, por el contrario, leemos: “Los pueblos nuevos, cuya civilización aún está forjándose, han hecho un esfuerzo por agrupar sus legítimas aspiraciones a la personalidad, al *ser*, en torno a una producción artística que se origine en el territorio nacional” (2008: 174).

Más aún. Como *artista crítico*, Groussac propone un tema para una ópera nacional. Su elección es todo menos obvia: ni la carente de pintoresquismo conquista en el Plata¹⁴, ni menos aún la era colonial o la etapa de la independencia; tampoco la pampa de “La cautiva”. El tema nacional que postula es quizá el menos esperablemente nacional, eso sí: se trata de Esteco, “extraña capital del antiguo Tucumán” destruida en el siglo dieciséis (2008: 177). Un tema, por otra parte, del que también podría decirse que, por su “exotismo pintoresco” (Groussac, 1985: 115), es romántico. En efecto, en ese “paraíso”, “Los Césares tenían ojos azules y pelo rubio; hablaban un idioma mezcla de español antiguo, de indio y de otras palabras ininteligibles; iban maravillosamente vestidos y se morían de viejos rodeados de lujo y opulencia, con muchos esclavos indios a su servicio” (2008: 177-178).

¹³ A propósito, véase Groussac (1963). Otra referencia a estas ideas sobre la literatura americana puede consultarse también en Groussac (2006: 470-475)

¹⁴ Y que Groussac contraponen al color que sí tuvo la conquista en México o Perú. A propósito, Groussac había escrito, en una crónica aparecida en *La Nación*, haber soñado con un drama de Víctor Hugo o una ópera de Meyerbeer sobre la conquista de México y la figura de Hernán Cortés (2007: 234).

A modo de conclusión

Reparar en estos textos aparentemente menores no es pecar de parcialidad e incluso podríamos agregar –esperamos haber contribuido a mostrarlo con esta exploración de las operaciones groussaquianas en el ámbito de la crítica de ópera– que estas fuentes resultan imprescindibles para comprender de manera más compleja a nuestro autor. La reflexión en torno a la actividad del cronista de ópera como una de las formas más exigentes de la crítica; la manera en que su conceptualización del público se relaciona con esa cultura definida por Terán como “estético-humanística”; los dispares vínculos que a lo largo de su *viaje intelectual* Groussac estableció con el romanticismo, algunos de los cuales se evidencian en estas páginas; y la afirmación de una literatura nacional, cuando tal postura es discutida por el mismo Groussac en sus textos más difundidos, dan clara cuenta de tal carácter imprescindible.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

- Groussac, Paul (1904), *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte. Primera serie*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- (1963), *Dos artículos sobre Darío* (prólogo y notas de Antonio Pagés Larraya), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas”.
- (1985) [1924], *Crítica literaria*, Buenos Aires, Hispamérica.
- (2006), *Del Plata al Niágara*, Buenos Aires, Colihue.
- (2007), *Críticas sobre música* (estudio preliminar de Pola Suárez Urtubey), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- (2008), *Paradojas sobre música* (estudio preliminar y notas de Pola Suárez Urtubey), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Secundaria

- Bruno, Paula (2005), *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Colombi, Beatriz (2004), *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Plesch, Melanie y Gerardo V. Huseby (1999), “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”, en Burucúa, José Emilio (director de tomo), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política. Volumen I*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Siskind, Mariano (2010), “Paul Groussac: El escritor francés y la tradición (argentina)”, en Laera, Alejandra (Dir. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina: el brote de los géneros* (Dir. Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé.
- Terán, Oscar (2008), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Vitagliano, Miguel (1999), “Paul Groussac y Ricardo Rojas o el lugar de los intelectuales”, en Rosa, Nicolás *et al.*, *Políticas de la crítica: historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos.