

**EL CANTO DE SAN MARTIN (1950) DE LEOPOLDO
MARECHAL Y SU PUESTA EN ESCENA**

Gloria Videla de Rivero

Universidad Nacional de Cuyo-CONICET

Resumen

Se analiza el Canto de San Martín, de Leopoldo Marechal. A la luz de crónicas periodísticas de la época se describe el acto en el cual la obra fue representada como cantata y se da información sobre los aspectos musicales de la misma. Se hacen consideraciones sobre el género, sobre el tono o los tonos de la obra (tanto literaria como musicalmente), se describe su estructura, se analizan brevemente las características y la funcionalidad de la versificación, se señalan algunos motivos que se reiteran en la obra y que se conectan con la obra total del autor.

Corría el año 1950, denominado entonces “Año del Libertador General San Martín”, en conmemoración del Centenario de la muerte del héroe. La Universidad Nacional de Cuyo adhirió a las celebraciones nacionales con dos acontecimientos: un Congreso de Historia Sanmartiniana y el estreno del *Canto de San Martín*, con música del maestro Julio Perceval y textos de Leopoldo Marechal, en el imponente escenario del anfiteatro que hoy se llama Frank Romero Day. La Universidad, cuyo Rector era Ireneo Fernando Cruz, proyectó el espectáculo artístico como cierre del año sanmartiniano y del Primer

Congreso de Historia del Libertador, que se desarrolló en Mendoza, en el Teatro Independencia, en los días previos al estreno de la *Cantata*.

La conjunción de un poema valioso y de una partitura de gran riqueza musical simbolizaban la hazaña épica a través de los Andes y rememoraban la vida y la muerte de un hombre que proyectó y vivió su vida más allá de sus propios límites humanos.

La representación artística se realizó el 30 de diciembre de 1950. En esa ocasión se hizo la inauguración oficial del Anfiteatro Griego, en el Cerro de la Gloria de Mendoza, para el que debieron construirse los caminos de acceso, el tendido para la iluminación y los desagües. Si bien las instalaciones habían sido construidas “hace años”¹, necesitaban reparaciones, terminaciones y se inauguraron para esta ocasión.

Con frecuencia se nombra a esta obra como *La cantata sanmartiniana* o el *Canto a San Martín*. Sin embargo, la edición realizada por la División Ceremonial y Prensa de la Universidad Nacional de Cuyo, sobre la cual trabajaremos, se titula *Canto de San Martín*² y así figura en las crónicas periodísticas de la época. Con ese título lo recoge también Pedro Luis Barcia en su edición del *Canto* incluida en *Poesía* (1924-1950), de Leopoldo Marechal³.

La edición universitaria mencionada es un folleto de 31 páginas, encabezado por un magnífico retrato del héroe: una xilografía del maestro Víctor Delhez, cuyo magistral juego de claroscuros confiere una especial luminosidad a las facciones y hace resaltar el perfil aguileño que, según los expertos en fisiognómica, es sugeridor de un carácter fuerte, de una firme determinación. En suma, es un retrato bello y dignificante⁴. El texto que introduce la obra dice:

La Universidad Nacional de Cuyo que primero pensó en el Congreso Sanmartiniano y que luego acogió jubilosa su organización [...] proyectó como acto culminante [...] el “Canto de San Martín” [...]

Entendía así la Universidad, que el monumento fundamental que debía erigirse en celebración del Héroe y su epopeya, debía investir un carácter esencialmente espiritual; un homenaje de la inteligencia y de la sensibilidad argentinas, que se moviliza en recuerdo del Héroe... (p. 9)

Como breve información, diré que Perceval nació en Bruselas en 1903 y realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de esa ciudad. Se radicó en Buenos Aires en 1926. Comenzó su carrera musical en el país como organista (en el Teatro Colón y en la Catedral). En 1939 fue contratado por la Universidad Nacional de Cuyo para organizar y dirigir el “Conservatorio de Música y Arte Escénico”, posteriormente “Escuela Superior de Música”, fue además un importante compositor⁵.

La edición del *Canto* que estamos describiendo trae además información sobre algunos de los artistas que participaron en la música, el canto y la puesta en escena de la obra. La sola enumeración de sus nombres evidencia que se trató de un proyecto ambicioso y de gran vuelo: masas corales de 700 voces, integradas por coros de la Universidad Nacional de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de La Plata, de la Universidad Nacional de Córdoba, de la Universidad Nacional de Tucumán, del Teatro Colón, del Teatro Argentino de La Plata, todos ellos dirigidos por grandes maestros; la coordinación general de los coros fue realizada por Luis Castellazzi, procedente de Tucumán. Participaron también cantantes solistas del Teatro Colón, como Nilda Hofmann, Carmela Giuliano, Humberto Di Toto, Virgilio Tavini, Carlos Giusti, Ángel Matiello, entre otros. Felipe Romito fue el *Reggisseur*, encargado de la puesta en escena y desempeñó el papel de “Cronista”. La Orquesta Sinfónica del Teatro Colón, la Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, constituidas por ciento setenta profesores, y fanfarrias militares, integraron también los conjuntos artísticos que se movilizaron: los mejores del país.

La crónica del diario *Los Andes* del Domingo 31 de diciembre de 1950 se titula “Brillante estreno tuvo anoche el *Canto de San Martín*”, se refiere a los “despliegues de magnificencia” con que se desarrolló el acto y menciona entre los factores la presencia del Presidente de la República y su esposa, de las autoridades de la Provincia y de la Universidad, el espléndido escenario natural, el motivo central del espectáculo, la densa muchedumbre (se calcularon 20.000 personas más las que ocuparon los cerros aledaños) y el entusiasmo reinante.

En el escenario, separado de las plateas por un amplio espejo de agua, se ubicaron el sitial destinado al director de la orquesta y en planos sucesivos, hacia el fondo, se distribuían los integrantes de la orquesta y

los miembros del coro. Un gran panel adosado a la parte posterior del escenario servía de fondo. Al centro, exornado por banderas con los colores patrios, pendía un gran retrato del General San Martín⁶. En la parte anterior del escenario, sobresaliendo en cada uno de sus vértices, ubicábanse dos grandes lámparas votivas, de las cuales emanaba “un sutil incienso”. La visión y la audición, según la crónica, fueron excelentes, por una bien coordinada instalación de altavoces: “Si de todas partes se veía, de todas partes se oía con nitidez”. No debemos olvidar el carácter experimental de este estreno, no sólo de la obra, sino también del anfiteatro y sus posibilidades. Hoy, cincuenta y cuatro años después, se poseen numerosas experiencias -sobre todo en relación con la Fiesta Nacional de la Vendimia- acerca de las posibilidades auditivas del anfiteatro, auxiliadas por la más moderna tecnología. Entonces, hasta pocos días antes del espectáculo, se postuló la posibilidad de prescindir de amplificaciones, apostando a la buena acústica natural del lugar⁷.

El espectáculo fue precedido por la entonación del Himno Nacional. Con respecto a los aspectos musicales del poema, breves noticias aparecidas en *Los Andes* en días previos al estreno, dan cuenta de que ya se habían hecho anticipos para limitados auditorios y había trascendido que se trataba de algo excelente. El 21 de diciembre, como actividad cultural de apoyo al congreso Sanmartiniano, se estrenaron dos fragmentos titulados “El Ande” y “La Mar”, interpretadas por algunos de los cantantes del Colón arriba mencionados⁸.

En cuanto a la determinación del género del espectáculo, los autores la calificaban, en el momento de su estreno, como “epopeya poético musical”⁹. Ya centrándonos en el texto marechaliano, éste fue denominado por su autor como “cantata”, es decir, una “composición poética cantable”. En este caso, si bien el poema tiene toques de la epopeya (por su tema heroico), es altamente lírico y -a mi entender- con algunas connotaciones de la tragedia griega. Lamentablemente no hay grabación de la obra: nos queda el texto por una parte, la partitura musical¹⁰ por otra, las crónicas periodísticas y el anfiteatro que todos los mendocinos conocemos. En suma, hay que hacer un esfuerzo de imaginación para integrar en ella esos elementos e intuir la grandeza de su conjunto¹¹.

Nos detendremos en el texto. Ya en una primera lectura, y aun con escasos conocimientos musicales, puede observarse que el texto del

Canto de San Martín supone la música, pueden intuirse cambios de ritmos y de registros, intuición reforzada en algunos casos por breves acotaciones musicales (a la manera de las acotaciones teatrales): por ejemplo: “coro de niños vocalizando”, “soprano”, “contraltos”, “tenor”, “bajo”, etc. La pregunta que se impone es: ¿cómo trabajaron los autores, uno habitante de Buenos Aires, otro de Mendoza? ¿se reunieron? ¿partieron de bases acordadas?

Sabemos, sí, por un testimonio de Elbia Rosbaco, que los autores se reunieron durante los ensayos finales¹²:

En 1950 [...] Leopoldo compuso su *Canto a San Martín*, un oratorio con música de nuestro gran amigo y compositor [...] Julio Perceval [...]. Con Leopoldo asistí a los preparativos orquestales y corales, bajo la batuta de nuestros más grandes maestros, y Mendoza se convirtió en un centro musical, donde a cada paso uno podía encontrarse con figuras representativas del teatro Colón, la Sinfónica del Estado, cantantes y músicos que se dirigían a, o regresaban de los ensayos, muchos de ellos con sus respectivos instrumentos.

Después de medianoche acompañábamos a Felipe Romito y a su esposa Telma a la Plaza Independencia, donde el admirable bajo repasaba su letra¹³.

Es muy probable que se hayan efectuado reuniones previas entre los dos autores. Según dice el Diario *Los Andes*, Perceval -autor de la iniciativa-¹⁴ trabajó la composición musical “en base a los textos poéticos de Marechal”¹⁵. Por otra parte, los expertos en historia de la música confirman que es el modo como generalmente se trabaja. Pero, si éste fue el orden: primero el texto, después la música, es evidente que Marechal concibió los textos con imaginación que integraba lo lingüístico, conceptual, afectivo y simbólico, con lo musical. El texto literario interactúa con los aspectos musicales: es imposible aislarlos, el lector más ingenuo advierte que no se trata de un texto literario musicalizado ni de una obra musical a la que se le ha dado letra, sino de una concepción unitaria. La crónica del Diario *Los Andes*, poniendo el acento en lo musical, dice que la obra “supera la definición de *Cantata* que se le asignó. Tiene sin embargo mucho de ella, como también tiene de los oratorios y de los motetes. Se escalona en las formas anotadas y desemboca en plenitud como poema heroico”¹⁶.

El texto se estructura de la siguiente forma: un “Prólogo” (precedido musicalmente por: un “Preludio sinfónico”¹⁷), una primera parte titulada “El llamado” (también iniciada por un “Preludio sinfónico”), una segunda parte titulada “La gesta de la montaña” (musicalmente: “Poema sinfónico”), una tercera parte llamada “El Libertador”, una cuarta parte llamada “El renunciamiento” (precedida por un “Preludio sinfónico”), una quinta parte llamada “La muerte”, que consta a su vez de varios momentos musicales, el primero “salmodiado” (a la manera del canto gregoriano), el segundo: “rapsódico”¹⁸, en el tercero, se alterna la voz del cronista con los cantos de coros y de solistas. Me parece muy interesante señalar que esta parte incluye la siguiente acotación: “Lo que sigue ha de ser una Rapsodia en crescendo, tumultuosa y rápida, hecha con fragmentos de las partes anteriores, y que se supone desfila en la imaginación del héroe agonizante” (p. 28). La rapsodia sugiere lo que sucede en la imaginación del agonizante.

Aunque había sido ensayado en su totalidad, el *Canto* no se representó íntegramente. Según la crónica de *Los Andes*, se suprimieron la noche del estreno la segunda y la tercera parte (“La gesta de la montaña” y “El Libertador”). No se dieron explicaciones sobre la causa, aunque el Diario presume que fue para abreviar. Tal vez las autoridades llegaron muy tarde (el Diario consigna que llegaron a las 10 y 35 de la noche y el espectáculo estaba previsto para las 21 horas¹⁹).

Si focalizamos principalmente lo literario, advertimos, en primer lugar, que el estilo es -en general- elevado. Las antiguas retóricas establecían que para las diversas índoles de los diversos temas existían géneros, estilos, tonos, vocabulario, sintaxis y figuras pertinentes. Los antiguos distinguían tres estilos o tonos elementales: el simple, el templado o mediano y el sublime. Si para la narración de la vida de un campesino convenía el estilo simple, para cantar las proezas de un héroe, como hace Virgilio en la *Eneida*, convenía el estilo grave o sublime. Marechal opta en general por un estilo elevado para cantar al héroe argentino, salvo en algunos fragmentos en los que funcionalmente se justifica un estilo más popular. El resultado de esta mezcla tiene, por momentos, un sabor lúdico²⁰, que comentaremos al analizar la versificación.

Decíamos antes que, desde el punto de vista literario, el texto tiene algunos ecos de la tragedia griega, aunque sin identificarse con ella pues, entre otras diferencias, no hay actuación dramática²¹. Pero sí hay reminiscencias de la función del coro, representada por su director o “corifeo”, que consistía en la tragedia en actuar como un público ideal, que se interesaba por las incidencias del drama, observaba la acción y a veces intervenía para aconsejar, consolar, exhortar o advertir. En la obra marechaliana el coro se divide en dos hemicoros, dirigidos por sus respectivos corifeos, aparece un “Cronista”, que se corresponde con el “recitador” antiguo, y diversos personajes, a cargo de cantores con diversos registros de voces (la Gloria, el Ángel, la Montaña, la Mar...). Los coros cantan a veces alternadamente, en forma dialógica, otras conjuntamente. Es de hacer notar que el personaje principal, el General San Martín, no aparece nunca representado en primera persona, sino siempre en las voces de quienes lo observan o lo interpelan (en tercera o en segunda persona, es un “él” o es un “tú”).

“Prólogo”

El "Prólogo" comienza con el canto de un hemicoro (coro de niños vocalizando) que presta sus voces al poeta. Como lo hacían los poetas clásicos que invocaban al comenzar su obra a las musas pidiendo inspiración -tradición luego cristianizada y que está presente en nuestra literatura gauchesca: “Pido a los Santos del cielo/ que alumbren mi entendimiento”, dice Martín Fierro. Siguiendo esa tradición, el poeta suplica a la Virgen su asistencia. El matiz que lo diferencia de los antiguos y de sus predecesores criollos es interesante, porque, con actitud de espiritualidad profunda, pide que su canto no sea para su propia gloria, para su propio orgullo, para su prestigio, sino para la alabanza de la Patria:

¡Dueña de los ejércitos australes,
altísima Señora de las armas
que a través de los Andes condujiste
la bandera de amor, celeste y blanca,
inspira nuestro canto, reverdezcan
los añosos laureles de la Patria
en la sien de sus héroes y en el himno

que pronuncia mi voz enamorada!
 ¡Madre de Cristo, no el brutal orgullo,
 sino la Gloria de sutiles alas
 enardezca las vías del recuerdo
 y haga puro el sabor de mi alabanza!

A lo largo de todo este prólogo introductorio, a través del diálogo entre hemicoros y sus respectivos corifeos se plantea el propósito de la empresa poética: el canto al héroe. La presencia de la Virgen, a quien San Martín entregara el bastón de mando -dato no explícito en el poema, pero sí implícito-, da unidad al prólogo, que se abre y se cierra con su presencia. La acotación final dice: “Los coros mixtos entonan el ‘Magnificat’, cantando el coro de niños en forma alternada el ‘Ave María’”²².

Primera parte

En la primera parte: “El llamado”, que se introduce como dijimos con un “Preludio sinfónico”, la narración de la infancia y juventud del héroe se va alternando en labios de un “Cronista”, del coro, y de dos personajes abstractos: la Gloria (representada por una soprano) y el Ángel (un tenor). Estos dos personajes representan las fuerzas contrapuestas que luchan en el corazón del héroe, sus conflictos interiores, de alguna manera esquematizados.

El “Cronista” (representado por la voz hablada, no cantada, del bajo Felipe Romito) abre esta parte, con alguna connotación de la gauchesca, connotación que anticipa el resultado de la lucha vocacional de un hombre que deberá optar entre servir a España o servir a la causa americana:

CRONISTA
 ¡Atención pido, señores!
 En las entrañas de América
 nació aquel gran Capitán
 artífice de la guerra.
 El viento meció su cuna,
 lo arrullaron las florestas,
 y los ríos le enseñaron
 sus canciones de pelea.

Marechal nos presenta pues, un primer conflicto en el corazón del héroe: servir a España o servir a América. El Cronista narra la actuación militar de San Martín en España:

Las legiones castellanas
quieren tomarlo por hijo
laureles curva la gloria
para su frente de niño.

y se establece entre el coro y el cronista un diálogo que introduce el tema patrio:

CORO
¿Y la Patria?

CRONISTA
Está naciendo
junto al anchuroso río.
La Patria es un gran amor
que llora recién nacido.

Este motivo: el de la Patria niña y joven, gestada por los patricios y los héroes -tanto los conocidos como los anónimos- se reitera como *leit motiv* con gran valor rítmico y lírico, no solo en labios del Cronista, sino también del coro. El motivo marechaliano de la Patria recién gestada, o permanentemente gestada, constituye no sólo un *leit motiv* en esta parte del *Canto*, sino que se reitera en la obra total marechaliana, véase, por ejemplo el poema “De la Patria joven”, en *Odas para el hombre y la mujer* (1929):

La infancia de la Patria se prolonga
más allá de tus fuegos, hombre, y de mi ceniza.
La Patria es un dolor
que aún no tiene bautismo:
sobre tu carne pesa lo que un recién nacido.

o el Capítulo XX de *Adán Buenoasayres* en donde el tema se presenta en forma narrativa²³.

Éste es un ejemplo -podrían señalarse otros- de relaciones intertextuales entre el *Canto de San Martín* y otros textos marechalianos. La vasta obra del poeta, como la de Borges, es un cosmos organizado, pleno de enlaces y de correspondencias, de motivos literarios que -como las células de un organismo vivo- reiteran sus patrones y emergen aquí y allá. Volviendo a la primera parte del *Canto*, el conflicto se personifica, como anticipamos, en dos personajes que hacen oír su voz: la Gloria, que incita a perseguir lo heroico, no importa dónde, y la voz del Ángel de América, que llama a cumplir un destino americano. Si la Gloria, con su voz de soprano, canta:

¡Niño, las armas relucen al sol
y los caballos galopan al viento
¡Cae la espada segando laureles,
grita al clarín su aeluya de bronce!
Porque la gloria es el pan del soldado
y la batalla su campo de trigo.

el Ángel, con su voz de tenor interpela:

San Martín, hijo nuestro, si tu cuna
fue un pedazo de tierra americana,
y si la Gloria de brillantes ojos
te ha rendido su voz enamorada,
¡ven a este mundo nuevo! Aquí la Gloria
también ciñe laureles y la espada
no es metal que ha trabajado el odio,
sino un peso de amor en la balanza²⁴.

El conflicto planteado se resuelve con el triunfo del Ángel. Aparece el motivo de la Patria como novia (“y le tiende la Patria/ sus dos brazos de novia”), también presente en otras obras marechalianas²⁵.

Segunda parte

En la segunda parte: “La gesta de la montaña” aparecen el Cronista, la Montaña, el Ángel y los dos hemicoros. También se presenta un conflicto antagónico: esta vez, entre la Montaña y el Héroe. El Cronista y los coros observan y describen los preparativos del Ejército

sanmartiniano y presentan a la Montaña, personificada y manifestada por la voz de un bajo:

¡Un fragor de metales castigados
turba el duro silencio de mi piedra,
sacude la raíz de mis abismos
y alborota mis águilas! [...]
¡Alguien conspira en la hondonada
contra mi altivo corazón!

Los dos hemicoros comentadores se presentan también como antagonicos; uno defiende la majestad de la montaña:

¡Han profanado el silencio
que necesitan las nieves
para tejer el ovillo
de sus ensueños celestes!

El otro hemicoro defiende y hace un acto de fe en la hazaña sanmartiniana:

¡Con hombres y caballos,
mi vida,
pondrá en las nieves
el fuego de la enseña,
blanca y celeste!

El conflicto entre la montaña y el héroe se corresponde con un duelo moral, con una indagación sobre la índole de las posibles motivaciones sanmartinianas, planteadas en un fino nivel ético: ¿es la suya una empresa movilizadora por el orgullo, por la vanagloria? Así lo cree la Montaña y uno de los coros. El Ángel y el otro hemicoro, creen sin embargo, en la pureza de los impulsos libertadores. Finalmente convencida, la Montaña cede en su lucha:

¡Que rompa mis entrañas!
Porque, desde mis rocas,
yo también soy la Patria.

Creo importante señalar algunos aspectos formales, además de los estructurales binarios que he ido analizando. El poema tiene una gran riqueza de ritmos métricos y estróficos que se adecuan perfectamente a los contenidos del poema y a los ritmos musicales. Aunque no he tenido la partitura en mis manos, ni sabría interpretarla sino muy primariamente, desde la métrica poética puede adivinarse la alternancia de ritmos de la música europea entremezclados con otros folklóricos americanos de raíz hispánica. En el nivel poético-lingüístico pueden observarse estrofas de versos endecasílabos o heptasílabos o con la combinación de ambos; otras están compuestas con los tradicionales versos octosílabos del romance hispánico e hispanoamericano o con otra variante de la métrica popular tradicional: la seguidilla que alterna versos heptasílabos y pentasílabos y a veces intercala entre uno y otro un estribillo de tres sílabas:

¡En el llano y la sierra,
 mi vida
 tu patria joven
 lucha con todo el fuego,
 mi vida,
 de sus varones! (p. 21, 1a. parte, Coro 1°)

Si bien no es mi intención la de hacer un estudio métrico pormenorizado, dejo sentadas algunas observaciones formales que manifiestan la presencia de un gran poeta: las narraciones del Cronista se expresan siempre con versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, a la manera de los viejos romances hispánicos. Las voces más solemnes, como la del Ángel, se expresan con versos endecasílabos o heptasílabos o con la combinación de ambos, a semejanza de la poesía culta del Siglo de Oro español, y acordes con la intencionalidad épica. Las voces del coro o del hemicoro que toma partido por la causa americana se expresan con frecuencia a través de ritmos ligados con las coplas folklóricas, como las arriba transcritas. Son éstas sólo algunas observaciones métricas, que podrían ampliarse y profundizarse en un estudio pormenorizado desde este ángulo analítico. La intercalación de las coplas quiebra el estilo solemne, añade -como dijimos- toques lúdicos, pero es funcional.

Estas variantes o mezclas métricas y estilísticas observables en el nivel del texto literario tuvieron su correlación en la expresión musical.

Algunos comentarios de testigos del espectáculo dicen que Perceval tuvo algunas críticas no escritas (las escritas son siempre laudatorias), por haber mezclado estilos musicales, desde el gregoriano a reminiscencias de Tchaicovsky, Debussy, Prokofiev, Stravinski, pasando por Bach y otros autores clásicos y contemporáneos, dando lugar además a los ritmos folklóricos (zambas, bagualas, cielitos). Perceval fue un músico de extraordinario talento y quiso, seguramente, como Marechal, hacer una obra no del todo convencional, rapsódica, experimental, de avanzada artística.

En el nivel literario predomina el tono de grandeza y de celebración del héroe, tono que absorbe y eleva las variantes estilísticas americanistas. Esta intención engrandecedora sortea el riesgo del "pastiche", del emparejamiento de palabras o estilos de distinto nivel o registro cuyo efecto de extrañamiento puede causar una impresión paródica o satírica²⁶. En este caso, la mezcla del registro culto con el popular no sólo se corresponde con las fuerzas que conflictúan al San Martín de la *Cantata*, sino que responden a una concepción artística muy libre y experimental que venía ensayando Marechal desde *Adán Buenosayres* (1948), novela en donde las mezclas y contrastes de estilo están mucho más acentuados, desde los fragmentos de canciones populares intercalados hasta el estilo alegórico elevado del "Cuaderno de tapas azules", sin olvidar el aporteñado tono coloquial de los cinco primeros libros (presuntamente el manuscrito de Adán Buenosayres) y del Séptimo, correspondiente al "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia". Con este ejercicio previo, no es de extrañar la mezcla estilística en la *Cantata*.

Tercera parte

La tercera parte del poema, titulada "El Libertador" está protagonizada por los dos hemisferios, el Ángel, el Cronista y La Mar. Esta parte tiene dos núcleos temáticos: la batalla y el triunfo de Maipo y la continuación de la campaña libertadora por mar, rumbo al Perú. El poeta recurre a la síntesis lírica y narrativa para presentar dos momentos que en la realidad histórica estuvieron separadas por un hito temporal. Reaparecen aquí rítmica y líricamente motivos de la primera parte, que se constituyen así en pequeñas unidades, entretrejidas con otros motivos también reiterados a lo largo de la obra. Estos motivos se utilizan como

medios técnicos de construcción y de composición (seguramente acompañados por la música), con función vinculadora y de intensificación lírica: por ejemplo la metaforización de la batalla como un campo de trigo que se ha de segar y cosechar: “¡Como la hoz en un campo de trigo / se adelantaban, cortando y cortando!”

Es el Cronista quien nos narra la expedición marítima al Perú:

Señores, por los caminos
está la epopeya en marcha:
recorrió los de la tierra
y busca ya los del agua.
El mar lo está convidando
con su palabra salada.

Como la montaña, el mar (la Mar) aparece también personificado e invita al héroe: “¡Ven a las naves, domador de alturas/ y de horizontes!”. Con gran capacidad de síntesis lírica, alude Marechal a la continuación de la Campaña Libertadora en el Perú, reiterando otro motivo lírico e interpretativo del *ethos* sanmartiniano: el del amor como fundamento de sus acciones:

CORO 1°
Y era guerra de amor
la que traía el hombre
del Atlántico verde.

CORO 2°
¡Y era guerra de amor!

Cuarta Parte

La cuarta parte, titulada “El Renunciamiento”, es breve. Está precedida, como dijimos, de un “Preludio sinfónico” e íntegramente puesta en boca del Cronista, quien presenta, también en forma de conflicto interior, un doble llamado que debió experimentar San Martín, según la interpretación marechaliana, basada a su vez en versiones historiográficas de la vida del héroe. Se trata del conflicto entre la opción “por el vino del triunfo” y el renunciamento que pedían las circunstancias. Nuevamente la Gloria y el Ángel (esta vez intermediados

por el Cronista) entablan un duelo, del que sale otra vez vencedor el Ángel:

La Gloria lo está invitando
con sus terribles palabras.
“¡No te detengas -le dice-,
no desampares las armas!
¡Halcón de la guerra, busca
tu embriaguez en la batalla!”
San Martín llenó la copa
con el vino de la hazaña:
es la hora de los héroes
en que luchan vino y alma.
Pero el Ángel ya le dicta
su razón de oro y de plata:
“San Martín -le dice el Ángel-,
la hermosura de la espada
vale menos que la rosa
del amor en la balanza!”.

Es probable que tanto en ésta, como en otras partes del *Canto*, los requerimientos de los planteos poéticos en los que Marechal ha optado por las estructuras binarias y antitéticas, hayan simplificado los conflictos que debió resolver San Martín, quien tuvo que evaluar circunstancias históricas y personales complejas antes de tomar cada decisión. El héroe debió enfrentarse a un destino muy singular, hecho de situaciones extremas y difíciles. Esta parte se cierra con una intervención del coro total.

Quinta parte

La quinta y última parte presenta “La muerte” de San Martín. El coro (salmodiando) nos narra esta circunstancia: “San Martín está cruzando/ los umbrales de la muerte”. Luego, rapsódicamente, se recogen tanto fragmentos poéticos como musicales presentes en las cuatro partes anteriores. Los coros, la Montaña, el Ángel, la Mar, la Gloria y el Cronista, son algunos de los personajes que presentan el final del héroe, que ha vendimiado “las uvas del destierro”, que ha cosechado “trigales de amargura”. Sin embargo, su gran triunfo es el del justo:

Fructificó en la historia
la gran lección del justo:
disminuir en la tierra
para ganar en cielo.
San Martín ha triunfado
negándose. ¡Aleluya!

Teniendo como intertexto a *El Santo de la Espada*, de Ricardo Rojas, Marechal habla del “Justo de la Espada”. Varios motivos marechalianos -según la técnica compositiva ya señalada- reaparecen en esta parte. Destaco de entre ellos el del dolor y el amor, que son valiosos en la balanza divina (ya hemos aludido *supra* a la interrelación con la “balanza de oro” del soneto “Del admirable Pescador”, incluido en los *Sonetos a Sophia*). El coro final que cierra el poema dice:

¡Que fecunde los tiempos
y viva en la mañana
del Gran Amor que ríe
sobre justas balanzas!

La crónica de *Los Andes* describe así el final musical de la obra: tras el último duelo entre la Gloria y el Ángel y el triunfo de éste “se levanta el himno de los coros celestes (coros de niños acompañados por coros mixtos a boca ‘chiusa’)”, hay cantos de aleluya y “con este estado de gozosa disposición, hay un preludio apoteósico y una final intervención del coro, rubricada por la orquesta que repite el tema central”.

Como síntesis final, diré que el tono celebratorio del poema silencia la derrota de Cancha Rayada, omite consignar, salvo en el balance final de la vida -en donde se alude al destierro y las ingratitudes- las mil dificultades sufridas, la enfermedad, los vómitos de sangre, el retorno a la Argentina desde Chile en parihuela a causa de los dolores, la pérdida de miles de hombres por causa de las batallas o por causa de las enfermedades, la existencia de enemigos personales, sufrimientos todos que, en realidad, otorgan al José de San Martín hombre una dimensión trágica. Marechal se refiere sólo a los momentos más relevantes de la vida del héroe y de la campaña libertadora, elude instancias intermedias (como el regreso a la Argentina antes de continuar la campaña hacia el

Perú) y da preferencia al tono enaltecedor (con la salvedad de los momentos lúdicos ya señalados).

La obra pone el acento en la entrega a la causa libertadora y en la realización espiritual del héroe, que debe ir haciendo opciones entre el egoísmo o la abnegación por amor. De allí la abundancia de expresiones como “hay otro amor allá lejos”, “como una ofrenda de amor”, “amor a la libertad”... En la interpretación marechaliana, si la Campaña fue empresa de amores, también lo fue el renunciamento.

Es el *Canto de San Martín* un aporte a la épica nacional, un poema logrado que supera los riesgos de la obra de circunstancias, se integra coherentemente con la creación total del autor, reelabora y refuncionaliza motivos literarios constantes en su universo estético.

NOTAS

¹ Cf. "Brillante estreno tuvo anoche el *Canto de San Martín*". En *Los Andes*. Mendoza, Domingo 31 de diciembre de 1950, p. 6.

² En la portada: San Luis-Mendoza-San Juan, Universidad Nacional de Cuyo, 1950, 31 p. En pie de imprenta: Buenos Aires, Guillermo Kraft, diciembre de 1950. Gestionó la impresión la División de Ceremonial y Prensa de la UNCuyo. (Trabajo sobre esta edición).

³ Buenos Aires, Ediciones del 80, pp. 211-246. Pedro Luis Barcia da datos de otras reimpresiones: Buenos Aires, Castañeda, 1979; Cuadernos del Azor, 5. Informa además que "Marechal había publicado una selección de este canto: el prólogo y las partes primera y quinta. 'Cantata sanmartiniana. Versos de Leopoldo Marechal', en *Sexto Continente; Revista de Cultura para América Latina*. N° 5. Buenos Aires, septiembre de 1950, pp. 21-32. El texto completo se publicó además en edición de la Comisión Auxiliar Organizadora del Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín, *Boletín Informativo*. Mendoza, Año I, N° 5, noviembre de 1950. (*Ibid.* p. 211). En esta edición, el texto está precedido de una conceptuosa información sobre el *Canto*, escrita por Francisco Villamil.

⁴ Cf. A diferencia de la posmoderna caricatura degradante que apareció cincuenta años más tarde, el 17 de agosto del año 2000 en algunos periódicos, especialmente en el Suplemento Cultural del Diario *Clarín* de esa fecha, dedicado a la conmemoración del Sesquicentenario de su muerte. En este año, el General José Francisco de San Martín, el Libertador, se convierte en *Don José* o en *Pepe el Pancho*.

⁵ Su labor como compositor es muy amplia, destacándose sus dos suites para órgano, los "Cantares de Cuyo" (Premio Nacional de Cultura 1941), "Te Deum laudamus", N° 1 (Premio Nacional de Cultura 1945), "Te Deum laudamus", N° 2, "Cantata del Cuarto Centenario de la Fundación de Buenos Aires", "Misa breve", "Poema criollo".

⁶ A los costados, los retratos de Perón y de Evita, ponían la nota política o propagandista, muy propia de la época.

⁷ Cf. *Los Andes*. Mendoza, 29 de diciembre de 1950, p. 4 (“*El Canto de San Martín* se dará a conocer mañana”).

⁸ *Los Andes*. Mendoza, 22 de diciembre de 1950, p. 3 dice: “Concluyó anoche el ciclo de conciertos organizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, en adhesión al Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín. Se destacó en el programa el estreno de *El Canto de San Martín*, de Perceval y Marechal. Las partes brindadas, de calidad musical y poética, son las de ‘La Mar’ y ‘El Ande’”. (Se enumeran a continuación otras obras del repertorio clásico ejecutadas). Las interpretaciones estuvieron a cargo de Nilda Hofmann, Carmelo Giuliano, Humberto Di Toto, Ángel Matiello, secundados en flauta por Ángel S. Martucci y al piano por Emilio Dublanc y José Miguel Aulicini. Participó también el Coro de Niños del Colegio Don Bosco de San Juan, dirigido por José Chiesa.

⁹ Cf. *Los Andes*, artículo citado.

¹⁰ En poder de la viuda de Perceval.

¹¹ Quizás aminorada por los aspectos políticos del acto.

¹² Los ensayos parciales -según testimonios de participantes- duraron muchos meses. En el último tiempo se hizo la coordinación general.

¹³ Elbia Rosbaco Marechal. *Mi vida con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Paidós, 1973, p. 31.

¹⁴ Así se afirma en el artículo “Obra poético musical *El Canto de San Martín*”, en *Los Andes*, sábado 30 de diciembre de 1950, p. 2.

¹⁵ Cf. *Cien años de vida mendocina, Centenario del Diario “Los Andes”, 1882-1982*. Mendoza, Los Andes, 1982, p. 132.

¹⁶ “Brillante estreno...”, *Los Andes*, 21 de diciembre de 1950, p. 6. Continúa: “Perceval ha volcado en ella [...] toda su experiencia y saber musical. Inspirado con acento de cantor de gesta, llegó a la traslación que supera la anécdota y se alzó en alegoría, que es suprema reseña por vía de sugerencia. Estados y esencias místicas, afán místico se vuelca en su creación y suele traducirse por vía del canto gregoriano y en general por el religioso. Vibran el alma del pueblo y el mandato telúrico dictándole vuelcos de zambas, bagualas, cielitos... Neoclásico el estilo, se manifiesta el canto con sólida construcción, lógica polifonía, aprovechamiento de lo moderno, con muy logrado ajuste en materia de

armonización y orquestación. Robusta de elementos expresivos, si lleva con frecuencia un clima místico arrollador, nunca pierde elegancia ni claridad, ni está exenta de levedad y gracia en pasajes como los de cuño folklórico”.

¹⁷ Preludio: “composición musical independiente o que precede a una representación”.

¹⁸ Rapsodia: “composición musical constituida por fragmentos de otras varias”.

¹⁹ Cf. el aviso-invitación en *Los Andes*, 29 de diciembre de 1950, p. 3.

²⁰ Graciela Maturo dice que “la obra da lugar al estilo rapsódico de Marechal combinando lo grandilocuente con algún toque burlesco”. Cf. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 97.

²¹ Recordemos que aquélla, en sus inicios, surge en relación con el ditirambo lírico, cantado y danzado por coros. Luego se introducen recitados dramáticos entre los coros, a cargo de un recitador que usaba diversas máscaras, más tarde participa un actor, número que posteriormente se incrementó. Alternancia, pues, de cantos corales, de recitados y de actuación dramática.

²² Es por lo menos curioso que esa presencia celestial haya inaugurado nuestro anfiteatro y se haya constituido en insoslayable en los actos principales que se representan en él. Es por lo menos curioso que cada año, cuando se celebra allí la Fiesta de la Vendimia, la aparición de la imagen de la Virgen descendiendo de los cerros bajo una de sus advocaciones, se haya constituido en el momento más emotivo de la Fiesta, cuando todo el público, formado por pobres y por ricos, por creyentes, por indiferentes y también por ateos, se pone de pie. Es por lo menos curioso en esta “edad de hierro” (para usar una metáfora cara a Marechal) o de descenso de creencias y de valores, que el único año en que no se cumplió con ese rito, el público quedó tan descontento que ningún gobierno se atrevió en lo sucesivo a eliminar esa secuencia de la Fiesta. Es por lo menos curioso, tal vez, misterioso.

²³ Véase, por ejemplo “Descubrimiento de la Patria”, en *Heptamerón* (1966). Ya he comentado este motivo en otras publicaciones. Véase mi artículo “Metáforas de la Argentina”, en *Letras*. N° 37. Buenos Aires, enero-junio 1998, pp. 9-18.

²⁴ En este texto también pueden reconocerse parentescos con el poema “De la Patria joven”: “Yo no calcé su pie ni vestí su costado/ No la cubrí de plata festiva para el gozo/ ni la calcé de hierro/ para la grave danza de la muerte./ [...] / ni dije

su alabanza con la voz de las armas”. En el último verso hay intertextualidad con otros textos marechalianos, por ejemplo, con dos versos del soneto “Del admirable Pescador”. “¡Quién me dijera / que pesarías en balanza de oro!”. *Sonetos a Sophia* (1940).

²⁵ Véase “Descubrimiento de la Patria”, en *Heptamerón* (1966): “La Patria no ha de ser para nosotros / [...] ni siquiera una novia que nos pide la sangre/ de un clavel o una herida”.

²⁶ Cf. Ángel Marchese, Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989, pp. 312-313.