



Gusto, agentes, espacios y saberes: la constitución de una "cultura musical" en la prensa de Buenos Aires de principios de siglo XIX

Taste, agents, spaces and knowledge: the constitution of a "musical culture"
in the Buenos Aires press at the beginning of the 19th century

Guillermina Guillamon¹

Recibido: 04/07/2020

Aceptado: 01/09/2020

Publicado: 09/11/2020

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar un conjunto de dimensiones propias de cultura musical del siglo XIX que son, en gran parte, consecuencia del abordaje de la prensa del período. Para ello, el texto está dividido en dos momentos. El primero, de carácter teórico-metodológico, da cuenta del potencial que tiene la prensa periódica para discutir formas de enunciar y comprender los fenómenos artísticos. En la segunda parte, de carácter empírico, se despliegan nodos problemáticos cuya delimitación y análisis está fundamentado en la prensa porteña: prácticas de gusto y afición, circulación de saberes, representaciones de género de mujeres músicas y la conformación de circuitos y escenarios artísticos. Por último, se realiza un balance del recorrido realizado y se proponen una serie de nuevos interrogantes en torno a la cultura artística.

Palabras clave

Cultura musical; prensa porteña; gusto; agentes; saberes.

Abstract

The objective of this article is to analyze a set of dimensions of the musical culture of the 19th century, product of the approach of the press of the period. For this, the work is divided into two instances. The first theoretical-methodological, gives an account of the potential that the periodic press has to discuss ways of enunciating and understanding artistic practices. In the second part, problematic nodes are displayed whose delimitation and analysis is based on the Buenos Aires press: practices of taste and hobby, circulation of knowledge, gender representations of women musicians and the conformation of artistic circuits and scenarios. In the conclusions, the route taken is systematized and a series of new questions about artistic culture are proposed.

Keywords

Musical culture; Buenos Aires press; taste; agents; knowledge.

¹ Doctora y Magister en Historia por la UNTREF y Profesora en Historia por la UNLP. Actualmente becaria posdoctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Estudios Históricos. Profesora adjunta en la carrera de Historia de la UNTREF. Su investigación se enfoca en las intersecciones de la historia cultural, historia de la música, sociología del gusto e historia argentina del siglo XIX. Actualmente se encuentra investigando la conformación de un circuito urbano artístico de consumos diferenciales entre mediados y fines del siglo XIX. Recientemente ha publicado el libro *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1836* (Prohistoria). Contacto: guillermina.guillamon@gmail.com



Introducción

El objetivo que persiguen estas páginas es presentar, de forma sintética, un conjunto de problemas ligados a la historia cultural de la música que, a su vez, emergen del análisis de la prensa de principios de siglo XIX. Así, si bien buscamos mostrar el potencial que tienen las prácticas artísticas como vector para analizar los procesos políticos, los proyectos políticos y los idearios estéticos a ellos asociados, pretendemos ahondar en lo que consideramos son dimensiones específicas de la música como objeto de estudio desde las ciencias sociales.

El recorrido que proponemos realizar se desarrolla en dos instancias: una teórico-metodológica, en la cual buscamos mostrar el potencial que tiene la prensa periódica para discutir formas de enunciar y comprender los fenómenos artísticos del siglo XIX y otra de carácter empírico, en la que se despliegan de forma sintética algunas dimensiones o nodos problemáticos cuya delimitación, pero también análisis, está fundamentado en gran medida en la prensa porteña.

El desarrollo del artículo busca, en suma, realizar un mapeo en torno a una selección de problemas que atraviesan tanto mi tesis de maestría y doctorado como los intereses actuales de investigación. Los cuatro apartados versan sobre: (1) los cambios en la programación musical, la afición y el gusto; (2) la circulación y apropiación de saberes e ideas; (3) las representaciones de género de mujeres músicas y (4) la constitución de un circuito artístico urbano diferencial. Por último, a modo de cierre se realizan una serie de reflexiones acerca del potencial de la prensa para iluminar la reconstrucción de las prácticas artísticas al tiempo que se esbozan nuevas preguntas asociadas a la cultura musical. Asimismo, nos interesa señalar que no priorizamos en este texto las referencias de bibliografía ni de corpus documental. Para saldar esta ausencia en cada apartado perteneciente a la segunda parte se indican los respectivos artículos publicados que dan cuenta del corpus bibliográfico y documental al que aquí remitimos.

1. La cultura musical en la prensa porteña (*circa* 1820-1840)

a. Prensa y música: aportes para un análisis de sus vinculaciones

Fuente por excelencia de las investigaciones historiográficas, la prensa permite dar cuerpo a un objeto que –no obstante los avances en la historia cultural– ha sido analizada de forma tangencial por la historiografía: la música. Específicamente, el análisis de dicha fuente permite asir un objeto que, en una primera instancia parece imposible de aprehender; por esto se lo podría denominar como un doble preconcepto: por un lado, que la música es sonoridad y una performance, en consecuencia es solo aprehensible mientras sucede; por otro, que las partituras son la única fuente pasible de ser abordadas para dar cuenta de dicha sonoridad, pero la historia no cuenta con las herramientas teórico-metodológicas necesarias para analizarlas.

En este marco, la prensa emerge como un vector desde el cual se inaugura una cultura mucha más compleja, que no se reduce a simples prácticas de ejecución y escucha.² Su abordaje permite, entonces, analizar cómo las prácticas artísticas se vinculan con procesos políticos –con gobiernos en particular, aunque también con los idearios estéticos vinculados– pero, por sobre ello, restituir una dimensión ligada a la experiencia, a las subjetividades, a la sensibilidad: formas de entender y dar cuerpo a los vínculos sociales, a las formas de relacionarse con los

² Asimismo, debo agregar que en mi caso existe una vinculación necesaria con otras fuentes, como actas de policía, archivos judiciales y escritos de intelectuales. Es también, a través de la comparación, contraposición de las fuentes, que la prensa también cobra un valor especial.

objetos artísticos, de constituir modos de escucha, de configurar patrones de gusto, y de establecer mediaciones entre el sujeto y el objeto percibido.

La primacía de esta fuente durante la década de 1820 es consecuencia del impulso dado a la opinión pública en 1821 con la reimplementación de la Ley de Prensa que posibilitó la proliferación de publicaciones periodísticas, muchas de ellas promovidas y financiadas por el propio Estado. La consolidación de un régimen político moderno y estable supondría, necesariamente, la constitución de una esfera pública. Dicha ley, al tiempo que posibilitó la proliferación de publicaciones periodísticas, otorgó un amplio margen para el desarrollo de una labor publicitaria (en el antiguo sentido semántico del término) cuyo objetivo consistió en acercar a la sociedad porteña los ideales republicanos e ilustrados.

Aunque antes de la sanción de la ley diversos diarios se refirieron a la actividad teatral y musical, fue a partir de la década de 1820 cuando las actividades desarrolladas en el teatro Coliseo Provisional como en espacios de enseñanza comenzaron a ser promocionadas y reseñadas en diversos periódicos. A partir de la llegada de una amplia red de cantantes y músicos italianos, se sistematizó el anuncio de las actividades a desarrollarse en cada una de las funciones. Con la información provista por estos anuncios, se ha podido reconstruir gran parte de la programación musical entre 1821 y 1831, período en el cual se advierte un auge de la cultura musical, específicamente de aquellas prácticas relacionadas a la ópera italiana. Complementariamente, se evidencia en la prensa un especial interés por reseñar dichas actividades tanto para referirse a las actuaciones de los cantantes como a las prácticas de sociabilidad de los aficionados. En este sentido, se puede advertir que antes que un interés estético y crítico respecto de lo musical, prevaleció un análisis de la dinámica del público, las responsabilidades de empresarios y asentista, y un interés por comentar y reseñar el desempeño de músicos y cantantes arribados a Buenos Aires. También, debe agregarse a este impulso la publicación de avisos clasificados relativos a la venta de instrumentos, de canciones, odas, cancioneros, papel pentagramado, clases particulares música y otros servicios como afinadores y *luthiers*.

La fotografía que nos devuelve la prensa, entonces, obliga a superar una perspectiva que reduce el objeto a fin un político –al menos en los trabajos actuales en la historiografía latinoamericana–. Para ello, hemos tomado un concepto que fue operativizado metodológicamente a partir del análisis de las fuentes. De esta forma tomó cuerpo empírico el armazón teórico-conceptual con el que delineamos la noción de *cultura musical*, en el que la política se complementa –o más bien se ve atravesada– por los procesos conformación de gusto.

b. Entre el “campo” y el “mundo”: la especificidad de la cultura musical³

Entonces, volviendo al objeto, o más bien al fenómeno musical: ¿qué particularidad tuvo esta experiencia de la cultura musical entre 1820 y 1840? Específicamente, durante la década de 1820 se desarrolló un proceso de características inéditas no solo en Buenos Aires, sino en todo el continente americano (aunque tal vez comparable al caso del teatro de Nueva York): la representación de más de 30 óperas, con hasta 200 representaciones de cada una de ellas, aspecto que superaba la situación típica de una temporada lírica. Estos datos, que parecieran no ser más que algo anecdótico, evidencian un fenómeno de gran complejidad en que confluyen: *espacios* –asociaciones formales, teatro, plazas y salones privados–, *actores* –músicos de variadas trayectorias y relaciones con lo político, un público heterogéneo en gustos e intereses, intelectuales y figuras políticas, asentistas y empresarios–, *prácticas* –conciertos, clases,

³ Este debate ha sido abordado en profundidad en Guillamon (“Ni ‘campo’ ni ‘mundo’”).

reuniones, crítica y promoción en la prensa– y *saberes* –conceptos y tópicos predominantes en la crítica, géneros musicales y escritos particulares–.

Asimismo, al remitirnos a este concepto lo que buscamos poner en tensión o disputar es el uso, cuando no, anacrónico de términos teóricos: el campo bourdiano o el mundo beckeriano para nominar y comprender las prácticas artísticas. Como sucedió en otros ámbitos –tal vez el más significativo haya sido el de las letras y el de la medicina, del que da cuenta el trabajo de Mariano Di Pasquale– resulta imposible analizar lo musical como un campo en el sentido propuesto por Pierre Bourdieu (135-140) –en tanto poseería límites delimitados y sería autónomo de la política con sus propias “reglas de juego”, conllevaría saberes propios, instituciones capaces de profesionalizar la práctica– sino hasta fines del siglo XIX. Para disputar el término de campo, mi trabajo doctoral estuvo fuertemente inspirado en el concepto de “mundo del arte” propuesto por Howard Becker en tanto que habilita a pensar la música como un producto colectivo resultado de la organización social, de la cooperación de todas aquellas personas que intervinieron, directa o indirectamente, en su configuración. Sin embargo, en el caso abordado no se evidencia sistematización ni convenciones duraderas que permitan que el ámbito de lo musical se consolide y logre proyectarse de forma continua y estable durante todo el siglo. En consecuencia, entre el “campo” y el “mundo”, el abordaje de la prensa nos muestra un universo de prácticas y representaciones que se desarrolla niveles de consistencia específicos, que no se recorta en su autonomía ni se cristaliza en convenciones, pero que se condensa en lo que se definió como una “cultura”.

En esta línea, el cruce de los aportes desde la sociología permite comprender los bienes culturales como algo más que formas simbólicas de distinción social o herramientas de dominación política. Si bien se evidencia un uso político de la música hacia principios del siglo XIX, no es menos cierto que hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX todas las dimensiones de lo social, económico y cultural estuvieron atravesadas por la política. De aquí la imposibilidad, tal como ya se señaló, de utilizar el concepto de campo bourdiano.

Abordar las prácticas de escucha, ejecución, gusto, crítica, regulación y normativización en una sociedad de transición entre el Antiguo régimen y formas de organización políticas modernas se vincula, principalmente, con aquellas representaciones que fueron impulsadas tanto desde la esfera discursiva como desde las mismas obras musicales. Complementariamente, dichas prácticas deben estar en diálogo permanente con los objetivos perseguidos por los proyectos políticos, específicamente con el afán por civilizar, en tanto condición necesaria para la modernización y el progreso de Buenos Aires.

Pero, más allá de ello, se propone pensar que existió un margen para que diversos grupos sociales con heterogéneos intereses se apropiaran de la cultura musical e intervinieran activamente en ella. En suma, emerge la agencia de los individuos, que al tiempo que están inmersos en una trama social más compleja, están vinculados con dichos bienes por una multiplicidad de mediaciones materiales, discursivas y simbólicas.

En consecuencia, este posicionamiento deriva en otro supuesto, a saber, que poner el foco en la relación entre los sujetos y los bienes o prácticas culturales conlleva una complejidad del concepto mismo de cultura musical. En diálogo con los aportes de la historia cultural, puede pensarse a esta como un entramado de objetos, prácticas y representaciones que estuvieron vinculados y movilizados por heterogéneos intereses. Asimismo, permite entender a la cultura musical no como un campo con límites claros y autónomos de otros ámbitos, sino como un mundo del arte del cual participaron diversas organizaciones y grupos sociales. En este sentido, debería matizarse el concepto de cooperación para, en su lugar, pensar en la confluencia o convergencia de diversas prácticas que tuvieron a la música como propósito de acción.

Esta diversidad se vincula con otro objetivo que aquí se persigue: indagar sobre qué hicieron los sujetos con ella, qué significado le atribuyeron, en síntesis, qué habilitó la cultura

musical. Por ello, y retomando la especificidad del uso de la prensa como fuente fundamental para desarrollar el abordaje de la cultura musical, pero también para dar cuerpo a este tipo de debates teórico-metodológicos, a continuación se desarrollan un conjunto de problemáticas que toman consistencia al realizar un abordaje sistemático de la prensa porteña. Situándonos en la sociología de la música posbourdeana, muchas veces deudora de un enfoque más pragmático, retomamos el concepto de *habilitación* o *affordance* (De Nora *After Adorno*):⁴ una cualidad específica de la práctica que le permite a los actores hacer cosas con ella, modelar subjetividades, relaciones sociales, imaginarios en torno al género y estructuras de gusto. La música sería así, no solo una práctica sino base para otras prácticas, recurso para la acción.

El énfasis que la socióloga deposita en la idea de la música “en acción” implica que la música es una práctica, que se constituye como una base para la práctica social y como un medio sobre el cual se construyen las relaciones sociales (De Nora, “La música en acción” 190-191). Sin embargo, lejos de ser el propio objeto aquel que estructura la acción, la habilitación –permisión para la acción– depende de las formas y modalidades en las que los sujetos se apropien de ella. Ello nos remite a la conceptualización que la prensa porteña realizó de la música como herramienta para la acción: podía civilizar al hombre, convertir sus malos hábitos y gustos en buenas –y modernas– costumbres, alejarse del pasado caracterizado por la subordinación española, el atraso y la lucha facciosa. En suma, habilitaba formas de sentir, pensar y actuar en lo que se presentaba como un régimen político moderno.

2. La música como *habilitación*: desafíos y nuevas líneas de investigación en torno a la cultura musical

Situándonos en el potencial de la prensa para indagar acerca de la especificidad de la experiencia artística de la escena musical en Buenos Aires, la pregunta que surge es la siguiente: ¿qué habilitó la música en la sociedad porteña de principios de siglo XIX? A continuación, desarrollaremos un conjunto de problemas que, creemos, son iluminadores respecto del potencial de la prensa para inaugurar nuevas problemáticas asociadas a las prácticas artísticas del siglo XIX.

a. Cambios en la programación, el gusto y la afición musical⁵

A partir de la sistematización semanal de un recorte temporal de once años –de 1821 a 1832– de los principales diarios rivadavianos es posible establecer patrones de repetición de ciertos soportes –arias y óperas–. Ello permite, a su vez, indagar sobre el proceso de educación de la escucha y al tránsito/cambio en el gusto: de las tonadillas y sainetes españoles, ejecutados hacia fines del período colonial y las dos primeras décadas del siglo XIX, a óperas bufas italianas –representadas desde la década de 1820 hasta mediados de 1830–. Consecuentemente, ello permite analizar cómo se producen los procesos de afición hacia un producto cultural, qué normas y dinámicas conllevan. A fin de trabajar el proceso de educación en la escucha, la

⁴ El “nivel adecuado” de generalidad consiste en enfocarse en la música como práctica y en la música como base para la práctica. Se trata de la música como un medio formativo en relación con la conciencia y la acción, como un recurso para –en lugar de un edificio medio sobre el mundo–. Dentro de esta concepción dinámica del carácter social de la música, el enfoque se desplaza de lo que la música representa, o lo que puede ser “leído” como decir sobre la sociedad, a lo que lo hace posible. Y hablar de lo que la música hace posible es hablar de lo que la música *afford* (De Nora *After Adorno*: 4. Traducción propia).

⁵ Este tránsito de gusto y afición ha sido trabajado en Guillamon (“De la programación”). Asimismo, para comprender el declive del auge de la ópera, véase: Guillamon (“Tener amor”).

emergencia de prácticas de afición y de transformación en el gusto, hemos indagado en torno a las implicancias de dos grupos de actores/agentes de la escena musical porteña.

Por un lado, la prensa permite realizar un seguimiento del grupo de músicos y empresarios; específicamente, posibilita reconstruir algunas dimensiones de sus trayectorias y estrategias de acción desplegadas para poder regular su labor, generar dinámicas de vinculación y organización entre ellos mismos –por ejemplo, la formación de compañías líricas–, pero también relacionarse con el poder político, tanto con el gobierno como con el Departamento de Policía, encargado de regular las actividades musicales. Este análisis muestra que, lejos de ser una imposición política de un gobierno provincial que buscaba modernizar sus hábitos y costumbres, la consolidación de la ópera fue también consecuencia de la intervención directa de los actores de la cultura musical, muchas veces alejados del poder político.

De forma complementaria, las fuentes en cuestión nos posibilitan restituir la dimensión del público, en su progresiva transformación en aficionados de la ópera *buffa* italiana, específicamente de aquellas pertenecientes a G. Rossini. A través de los libros de gastos y datos –presentes en los Papeles del Teatro del AGN– es posible advertir cómo sectores especiales del teatro son apropiados por diferentes grupos sociales y quiénes de ellos –a partir de este análisis cuantitativo– constituyen la mayoría de este público. Así, si bien la prensa repara constantemente en la referencia a la élite porteña –específicamente al remitirse a sus pautas y conductas hacia el interior del Teatro Coliseo Provisional–, se advierte que la mayoría del público era conformado por los sectores bajos que asistían a la cazuela, paraíso o gallinero. Asimismo, a través de estas fuentes, es posible ver que al sector que la prensa remite, y al que están destinados sus esfuerzos por regular y normar sus conductas, es el grupo social que más deudas tienen por el alquiler de palcos o por la compra de las temporadas.

b. La circulación y apropiación de saberes e ideas⁶

Utilizados para promocionar, impulsar, reseñar, diversos conceptos son sistemáticamente utilizados en la prensa para remitir a las experiencias artísticas y estéticas. No obstante de esta utilización inicial, posteriormente van a ser empleados como estrategias demarcadoras y clasificatorias de prácticas ligadas a la alta cultura y a la cultura popular. Asimismo, en relación con lo primero, es evidente también la apropiación de ciertos conceptos ligados al ideario ilustrado, específicamente al sensualismo, tal como lo es el concepto de buen gusto. Dicho concepto predominará en las reseñas musicales durante ambas décadas y, por lo tanto, coexistirá con otros términos asociados al Romanticismo –tales como genio, pueblo, sueño– fundamentales en la prensa ligada a la generación del 37, cuyos representantes reflexionan sobre música pero también la escribe y la ejecuta.

Particularmente, aquí nos interesa hacer referencia al concepto de buen gusto, en tanto que fue un término fundamental desde el cual reseñar y promocionar las óperas, y para censurar e intervenir aquellas que se considerasen de mal gusto y que atentasen contra la moral –que, a partir de 1820, se esperaba que estuviese alejada de la herencia española–. Paulatinamente, el uso del concepto que realizó la prensa comenzó a vincularse con la formación de los juicios estéticos. Así, además de la referencia a las prácticas sociales –particularmente a la sociabilidad y la civilidad urbana– el concepto aludió a un valor y virtud en sí mismo: el gusto estético. Por lo tanto, el concepto de buen gusto supuso un doble uso semántico.

Por un lado, buscó dar cuerpo al tiempo que regular la experiencia musical en sí misma: cómo escuchar, cómo y cuándo hacer silencios, cómo aplaudir, cómo manifestar interés o

⁶ Para ahondar en los conceptos, ideas y saberes en circulación entre 1820 y 1830 véase Guillamon (“Gusto y buen gusto”; “El buen gusto”; “Todo se dice en música”).

desagrado hacia cierta ejecución musical. Por el otro, funcionó performativamente, al tener como horizonte lograr normar las prácticas sociales dentro y fuera de los espacios: qué hacer y qué no dentro del Teatro –no fumar, no abuchear, no entrar con niños, no comer, aunque sí hacerlo frente al disgusto de una obra–, cómo debería intervenir la policía frente a disturbios, robos e incendios, y cuáles deberían ser las entradas y los horarios para ingresar y salir luego de la representación.

Asimismo, si extendemos el análisis de los discursos acerca del buen gusto en la prensa porteña –perspectiva que constituye uno de mis intereses actuales–, es posible establecer un proceso de constitución de gusto de más largo plazo. Este abordaje nos permitiría discutir la cronología que lo sitúa hacia fines de siglo XIX, en tanto que representaría un intento de demarcación de una elite amenazada ante el ingreso de las masas a la vida pública y política. De forma contraria, creemos que tomar la prensa entre las décadas de 1820 y 1850 mostraría que la preocupación por el gusto ya estuvo en los programas reformistas y modernizadores de la década del 20 pero también presente en décadas posteriores en otras formas artísticas y manifestaciones culturales. De forma complementaria, la reseña de estas prácticas –música, pero también circo, ejercicios ecuestres, bailes pantomímicos y gimnasia– evidencia una tensión –nunca resuelta, pero siempre presente– en la elite porteña entre monopolizar y hegemonizar aquello que, que se supone discursivamente, como alta cultura.

c. La circulación de imaginarios en torno a las representaciones de género⁷

La reconstrucción de los discursos sobre mujeres cantantes y hombres músicos y empresarios nos permite indagar en la dinámica social de la escena musical: la presencia de cantantes que fueron erigidas como auténticas primeras figuras, la capacidad de esas cantantes para autogestionar su labor y crear estrategias de supervivencia profesional, el conocimiento sobre sus derechos y obligaciones contractuales, la habilidad para recurrir a la justicia y litigar, entre otros. Específicamente, hemos trabajado dos casos con un corpus documental diferencial: mientras que para el caso de Angela Tanni se trabajó con prensa (1823-1832), hecho que da cuenta de su predominio como *prima donna*, para referirnos a Julieta Anselmi (1822-1835) hemos abordado un juicio que tuvo cause por el Tribunal Civil.

Asimismo, las dimensiones de acción de las cantantes a las que remitimos previamente son pasible de ser vinculadas con las estructuras narrativas de las principales óperas en las cuales desarrollaron su labor. En consecuencia, es posible pensar las vinculaciones entre la construcción textual de la agencia –en las óperas de Rossini– y la agencia en la concreción de proyectos personales –en los casos de ambas cantantes–, pues emerge una posible consideración: las estructuras narrativas brindan guiones culturales de acción.

La capacidad de agencia en torno a su propia profesión –tanto sobre ellas mismas como con su entorno– nos permite retomar el concepto de “habilitación” que nos muestra que la música también constituye una permisión para construir imaginarios sobre el género. Siguiendo esta premisa, la música en particular –y específicamente las relaciones entre el objeto y los sujetos– habilita formas específicas de hacer, pensar y sentir. La música se constituye, al mismo tiempo, como práctica social y medio sobre el cual se construyen las relaciones sociales.

A esta relación entre agencia textual y personal debe sumarse un aspecto propio de su condición social. En este sentido, la historiografía local es un segundo escollo para pensar a las mujeres de sectores populares ligados al arte. Si bien tampoco es vasta la bibliografía acerca de la mujer en las primeras décadas del siglo XIX, la mayoría de ella focaliza en la mujer de élite

⁷ Un primer análisis de esta problemática puede verse en Guillamon (“Qué bien conoce...”).

y, específicamente, analiza las vinculaciones entre vida pública-política, vida privada y cultura. Por el contrario, las mujeres aquí trabajadas tienen una triple condición que, en un primer momento, podría considerarse como limitante de su acción: son extranjeras, desarrollan una profesión que es monopolizada a nivel empresarial por hombres y carecen de una estabilidad laboral, propia de espacios en transición de regímenes políticos.

Las complejas y dinámicas trayectorias deben, necesariamente, insertarse en una escena musical inestable y en incipiente configuración. Sin embargo, lejos de obstaculizar el desarrollo profesional de las mujeres cantantes, las dotó de autonomía y flexibilidad respecto de los casos de compañías europeas, en donde la asignación de roles dentro de los cuerpos vocales y de los teatros mismos estuvo firmemente estipulada contractualmente y, por ello, marcada y jerarquizada.

Por último, este trabajo inicial nos abre nuevas preguntas y perspectivas de análisis que, necesariamente, debe complementarse –y compararse– con otras trayectorias tanto femeninas como masculinas. Con ello nos referimos a la deconstrucción de una perspectiva que homologa procesos de modernidad –cuando no de modernización– en diferentes campos de lo social, estableciendo una especie de visión teleológica siempre dominada por una cronología política. En consecuencia, un análisis cultural de lo social brindaría nuevas claves para pensar solapamientos, continuidades, tensiones y rupturas de lo que se denomina como proceso de modernidad.

d. La emergencia y consolidación de circuito urbano artístico diferencial⁸

A partir del impulso otorgado por el programa reformista del gobierno rivadaviano, diversos espacios asociados a la experiencia musical se fundaron y se consolidaron. En consecuencia, siguiendo las reseñas y avisos en la prensa es posible advertir un primer momento, ligado a la eclosión de la experiencia asociativa pero, por sobre ello, a la experiencia teatral en tanto institución o medio pedagógico por excelencia para una mayoría analfabeta y para la ambición de difundir ideas/ideales ilustrados y republicanos.

A partir de 1816, el Teatro Coliseo Provisional fue objeto de preocupación del Directorio. Si bien la política había tenido amplia injerencia sobre el Teatro y ámbitos artísticos desde la época colonial, ahora tomaría un rol mucho más activo. Además de la intervención que la Policía realizó en torno al control de su infraestructura, diversas figuras que luego conformarían el denominado “grupo rivadaviano” constituyeron la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, espacio que tuvo un notable protagonismo en la prensa a través de la intervención del Fray Camilo Henríquez. El principal objetivo que se propuso dicha institución consistió en erigir al Teatro como una herramienta difusora de ideas ilustradas, capaz de transformar las costumbres de los ahora ciudadanos porteños. Poco tiempo después, en el marco de las reformas rivadavianas y en el notorio impulso a los espacios públicos y formas asociativas, se inauguraron la Academia de Música y la Escuela de Música, y se volvió a impulsar la Sociedad Filarmónica, creada en 1819. Aunque comenzaron siendo espacios promovidos por particulares, también el poder político intervino y avaló su dinámica. Sin embargo, tanto por discrepancias internas como por el creciente protagonismo del Teatro y de la compañía lírica que allí trabajaba, dichos espacios no tuvieron una larga trayectoria.

Más allá de la breve existencia de los espacios de carácter asociativos, la retórica que los promocionó y los impulsó fue aquella que se utilizó durante toda la década para referirse a la cultura musical: habilitar la construcción de nuevos vínculos de interacción y de prácticas sociales que, a su vez, superasen las antiguas divisiones dentro del grupo de elite. De forma

⁸ Una primera aproximación a este tema puede leerse en Guillamon (“Espacios musicales”).

complementaria, esto solo sería posible si se despojaba al teatro y a la música de viejas influencias y se modernizaba su programación. Mientras que el Teatro fue un medio pedagógico para una mayoría aún analfabeta, la música constituyó una práctica que, tanto en su ejecución como en la escucha, era capaz de suavizar las costumbres transformar el gusto cultural.

No obstante, el impulso de la opinión pública y del poder político provincial, la experiencia de la ópera bufa duró poco más de un lustro. Hacia principios de 1830, las compañías líricas, empresarios asentistas y espacios de ejecución que habían sido centro y promotores de la europeización del repertorio porteño, enfrentaron una reducción notable de su actividad. Si bien el declive de la ópera en Buenos Aires fue la consecuencia de una coyuntura político-social que obstaculizó su desarrollo, la carencia de funciones no devino en la ausencia de espectáculos ni de espacios dispuestos para tal fin. Circos, prácticas ecuestres, bailes pantomímicos, títeres y otros espectáculos al aire libre fueron desarrollados en espacios abiertos y espaciosos –que remitirán a los jardines públicos de Londres del siglo XVIII– tales como el Vauxhall o Parque Argentino, en el Jardín de la Calle Esmeralda pero también en el Teatro Coliseo, de la Victoria, del Buen Orden y de la Federación. Enmarcadas en el período de retracción de las funciones líricas en el Teatro, estas actividades establecieron relaciones, apropiaciones y tensiones entre ellas mismas, algunas veces como consecuencias de compartir el espacio, otras veces por depender del mismo empresario o pertenecer a la misma compañía artística.

En este sentido, actualmente mi trabajo se centra en realizar una primera aproximación a las diferentes “diversiones públicas” desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires a partir de la década de 1830 hasta 1850. Si bien el recorte temporal evidencia una necesaria diacronía, se busca priorizar un abordaje que, de forma sincrónica, permita reconstruir el circuito urbano de producción y recepción de espectáculos y diversiones al tiempo que esbozar las relaciones, apropiaciones y tensiones que surgieron entredichas actividades. En relación con ello, este trabajo se inscribe en un proyecto de más largo aliento que busca indagar en torno a un doble proceso estrechamente vinculado: por un lado, la emergencia discursiva de una distinción entre un arte culto/alto y un arte popular/bajo que no habría tenido un necesario correlato en la escena material de la cultura porteña; por otro, se pretende profundizar un punto ciego de la reflexión historiográfica: los procesos de constitución del gusto, que tienden a estar asociados –de manera necesaria, cuando no mecánica– con los efectos de la emergencia de la sociedad de masas.

3. A modo de cierre

El objetivo de este trabajo fue realizar un recorrido por un conjunto de problemas que, vinculados al estudio de la cultura musical, encuentran en la prensa una fuente vital para indagar sobre ellos. Por esto, antes que reponer una extensa bibliografía acerca del tema, priorizamos realizar un mapeo que muestre cómo a través de la prensa periódica porteña es posible indagar en temas escasamente abordados por la historiografía local. En este sentido, creemos que es necesario señalar que aún existen una serie de interrogantes vacantes al que la prensa podría otorgar nuevas respuestas, tales como los procesos de constitución del gusto, la constitución de representaciones de género, la circulación de saberes e ideas asociadas a las prácticas artísticas y la configuración de espacios diferenciales de espectáculos culturales.

Asimismo, al indagar en las dimensiones que constituyeron a la cultura musical desde la prensa emerge una cronología que no hace hincapié en los cambios y rupturas políticas y estéticas, sino que evidencia continuidades y solapamientos. La conceptualización de la música como una práctica capaz de civilizar a los ahora ciudadanos y como una herramienta para pulir y suavizar costumbres fueron algunas de las premisas siempre presentes en las fuentes analizadas. Desde esta perspectiva, las reseñas y promociones en los diarios porteños muestran

que el gusto y afición por ciertas prácticas y soportes musicales constituyó un indicador de que la modernización y el progreso de Buenos Aires se desarrollaban a nivel material y cultural.

Así, en tanto una práctica artística por excelencia, la música permitió a Buenos Aires, al menos en el plano discursivo, compararse con las principales ciudades europeas –que conformaron el ideal a imitar, incluso para la joven generación romántica–, establecer una independencia –ahora cultural– respecto del pasado ligado a la dominación española y, por último, erigirse como un modelo a seguir por las provincias del interior. Pero dichos objetivos no solo correspondieron a la presencia de un correlato unidireccional entre las voluntades políticas y la circulación de idearios estéticos. En este sentido, la prensa nos muestra que la conformación de la “cultura musical” dependió, en buena medida, iniciativas particulares, tanto de músicos y cantantes como de empresarios teatrales. Por ello, creemos necesario hacer hincapié en la idea de que la prensa nos permite reconstruir y analizar la dinámica del escenario de la cultura musical, y también reponer una serie de agentes musicales cuyas acciones resultaron fundamentales en dicho proceso y que, bajo la sombra de los actores de la política, han sido escasamente analizados.

Obras citadas

- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, UNQUI, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, 1990.
- De Nora, Tia. *After Adorno. Rethinking music sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- De Nora, Tia. “La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810”. En C. Benzecry, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Guillamon, Guillermina. “De la programación miscelánea a la consolidación de la ópera. Devenir y conformación del gusto musical en Buenos Aires (1821-1828)”. En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, número 15, 2015, 1-19.
- Guillamon, Guillermina. “Tener amor es morir. Poesía, música y romanticismo en El Cancionero Argentino (Buenos Aires, 1837-1838)”. En: *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 5, núm. 10, 2016a, 61-74.
- Guillamon, Guillermina. “El buen gusto como ideario normativo: el caso de la cultura musical durante el periodo rivadaviano (1820-1827)”. *Cuadernos del sur. Historia*, núm. 43, 2016b, s/p.
- Guillamon, Guillermina. “Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838)”. *Revista Humanidades*, vol. 6, núm. 1, 2016c, 1-40.
- Guillamon, Guillermina. “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (1820-1828)”. En: *Prismas. Revista de historia intelectual*, Centro de Historia Intelectual, núm. 21, 2017, 33-51.
- Guillamon, Guillermina. “¡Qué bien conoce la escena! ¡Cómo siente la fuerza de cada nota!: Mujeres cantantes, agencia y representaciones sociales en Buenos Aires (1820-1830)”. *Cuadernos Fhycs-Unju*, núm. 53, 2018a, 143-166.
- Guillamon, Guillermina. “Espacios musicales y teatrales en la ciudad de Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural a principios del siglo XIX (1804-1840)”. *Revista de Historia*, núm. 19, 2018b, 167-191.
- Guillamon, Guillermina. “Ni ‘campo’ ni ‘mundo’: Aportes y herramientas para historiar la cultura musical de principios del siglo XIX en Buenos Aires”. *RevHisto*, núm. 30, 2019, 287-312.