

## **Reflexiones sobre música y política: lo visible y lo invisible de la *cultura musical* en las fuentes de principios de siglo XIX**

Guillermina Guillamón\*

### **Resumen**

*El presente trabajo se propone mostrar cómo el abordaje de un heterogéneo corpus documental puede dar cuenta de las vinculaciones entre música, cultura y política. Para esto, se decidió dividir el trabajo en tres partes. En un primer momento, se señalan los aportes que la musicología y la historia de la cultura realizaron al analizar diversos objetos de estudios relacionados a la esfera musical. Posteriormente se comenta, sintéticamente, en qué se está pensando cuando se propone utilizar a la cultura musical como un concepto ordenador para el análisis de fuentes. Tomando como punto de partida estas reflexiones, se propone realizar un breve recorrido por un potencial corpus documental para mostrar cómo es posible indagar en dimensiones de la cultura musical mediante fuentes que no son partituras. El fin último reside, pues, en mostrar que lo musical va más allá de la efímera e intransferible performance y que, en consecuencia, existen otras fuentes que permiten abordar las relaciones entre música, política y cultura.*

Palabras clave: cultura musical - corpus documental - performance - política

### **Abstract**

*The aim of this work is show how the approach of a heterogeneous documentary corpus may account for the relations between music, culture and politics. For this, it was decided to divide the work into three parts. At first, shows the contributions of studies from the disciplines of musicology and cultural history. Subsequently we discussed, briefly, what they are thinking when there is proposed to musical culture as a concept for analysis of sources. Taking as a starting point these considerations, we made a brief tour of a potential documentary corpus to show how it is possible to investigate dimensions of musical culture through sources other than scores. The ultimate objective is to show that the musical goes beyond the ephemeral and non-transferable*

\* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF).

*performance and, consequently, there are other sources to analyze the relations between music, politics and culture.*

Key words: musical culture - documentary *corpus* - performance - politics

Fecha de recepción: 17/07/2014

Fecha de aceptación: 19/03/2015

## **Introducción**

Condicionada por un imperativo moral de montar guardia ante el olvido, la historia asume ese rol y se embarca en una reconstrucción –siempre problemática e incompleta– de lo que ya no es pero que dejó rastros.<sup>1</sup> A partir de estos rastros, entrecruzados, comparados, analizados, intenta reconstruir lo que pudo llegar a suceder y, por sobre todas las cosas, dar cuerpo a un conjunto explicativo.

En esta búsqueda, durante las últimas décadas los estudios socio-culturales han ganado un lugar importante en la historiografía argentina y en los estudios sobre el siglo XIX. Este avance –que es visto como un signo de vigor de la disciplina– lejos de ser totalizador se desarrolló dejando un tema pendiente: la historia de la cultura musical. Si bien la musicología demostró que el análisis de la esfera musical permite indagar espacios y prácticas pertenecientes a la esfera cultural,<sup>2</sup> la música no se incorporó como posible objeto de estudio desde una perspectiva propiamente historiográfica.

La propuesta del presente trabajo reside en mostrar la posibilidad que tiene la esfera musical para dar cuenta de diversos aspectos del ámbito cultural y político. Para esto se decidió dividir el trabajo en tres partes. En un primer momento, se señalan los aportes que la musicología y la historia de la cultura realizaron al analizar diversos temas relacionados a lo musical. Posteriormente se comenta, brevemente, en qué se está pensando cuando proponemos utilizar a la *cultura musical* como un concepto ordenador para el análisis de fuentes. Tomando como punto de partida estas reflexiones, se propone realizar un breve recorrido por un posible *corpus* documental para mostrar cómo es posible indagar en dimensiones de la *cultura musical* mediante fuentes que no

---

<sup>1</sup> Pierre NORA, *Lieux de Mémoire*, París, Gallimard, 1984.

<sup>2</sup> M. PLESCH y G. HUSEBY, “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”, José Emilio BURUCÚA (comp.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

son partituras. El fin último reside, pues, en mostrar que lo musical va más allá de la efímera e intransferible *performance* y que, en consecuencia, existen otras fuentes que permiten abordar las relaciones entre música, política y cultura.

### **Un pendiente en la agenda: sobre las producciones musicológicas e históricas**

Tal como se afirmó, la musicología intentó acercarse al campo histórico. No obstante, esta vinculación sólo fue –y en muchos casos, sigue siendo– la consecuencia de una obligación académica de tener que contextualizar el tema de investigación. Pero más allá de su especificidad, sería inadecuado juzgar con nuestro riguroso método científico a un campo que está más cerca de la semiótica y la semiología que de la disciplina histórica.<sup>3</sup>

Sin embargo, la musicología cuenta con una larga tradición de estudios sobre el devenir de la música en el ámbito local. En este sentido, dicha disciplina erigió los trabajos de Vicente Gesualdo como fundacionales en los estudios de la historia de la música.<sup>4</sup> Las falencias de un relato cuyo interés principal era demostrar la evolución de la música hacia los parámetros de cánones y gusto europeos no condujeron a una reflexión temática y conceptual dentro de la musicología y, menos aún, a un interés historiográfico por adentrarse en dicho campo. Dos décadas después, trabajos musicológicos enmarcados en los tomos de *Historia del Arte en la Argentina* identificaron nuevas temáticas a ser analizadas.<sup>5</sup> Aunque la propuesta radicó en problematizar el aumento de la producción musical durante el siglo XIX –que conllevó una presencia activa de la música en la sociedad– y el desarrollo de ámbitos musicales de expresión identificables –el cívico, el salón, los conciertos y el teatro–, se continuó reproduciendo el discurso inaugurado por Gesualdo. Producto de ambas vertientes, se consolidó una narrativa que buscó identificar el origen del ámbito musical como esfera cultural distinguible, cuyo devenir estaría signado por una evolución teleológica que

---

<sup>3</sup> Kofi AWAKU, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

<sup>4</sup> Si bien la musicología cuenta con estudios previos a los trabajos de Gesualdo, actualmente se lo sigue erigiendo como el ABC de la historia de la música. Al respecto Vicente GESUALDO, *Historia de la Música en la Argentina*, t. 1, Buenos Aires, Beta, 1961.

<sup>5</sup> Juan Emilio JIMÉNEZ y Juan Andrés SALAS, “La interpretación musical”, *Historia general del arte en la Argentina*, t. IV, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

finalizaría a mediados del siglo XIX con la consolidación de un grupo de músicos profesionales.

A partir de 1990, diversos musicólogos decidieron alejarse del tipo de historiografía del arte constituido desde su disciplina para inaugurar el uso de componentes teóricos y estudiar problemáticas nuevas asociadas a ellos. En este contexto, consideraron la práctica musical, las actividades y los productos musicales que de ella se derivaron como herramientas constitutivas del proceso de formación de Estado, y con él, de un sentido de pertenencia a la Nación que logró homogeneizar la diferencia de intereses políticos.<sup>6</sup> Las biografías no construyeron estereotipos de grandes músicos ni buscan los orígenes de los *precursores*, sino que problematizaron la trayectoria de cada individuo y lograron relacionar sus composiciones con grandes movimientos estéticos, particularmente con el romanticismo.<sup>7</sup>

El conjunto de dichos trabajos pueden pensarse, entonces, como iniciadores de un proceso de apertura temática y, con éste, de la intención de dotar a la disciplina de rigor metodológico y teórico. No obstante, el uso de las fuentes que hicieron siempre estuvo condicionado por la búsqueda de contextualizar ciertos soportes, géneros, estilos y composiciones musicales.

También el teatro –en tanto espacio musical– configuró el objeto de estudio de diversos trabajos provenientes de la disciplina histórica. Por un lado, se encuentran aquellos que retomaron una perspectiva de larga duración para vincular a la cultura teatral con los intereses políticos.<sup>8</sup> Por otra parte, estudios recientes problematizaron la injerencia del poder político en dicho espacio. Demostraron así su función como herramienta de pedagogía cívica y de disciplina social a través de la cual se acercaron los valores republicanos y patrióticos a una sociedad mayoritariamente analfabeta.<sup>9</sup> Asimismo, otros trabajos propusieron pensar el teatro como un espacio creador de

---

<sup>6</sup> Esteban BUSCH, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994; Melanie PLESCH, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, núm. 1, 1997, pp. 57-69

<sup>7</sup> Bernardo ILLARI, “Volverse romántico (estudio preliminar)”, Juan Pedro ESNAOLA, *Cuaderno de Música*, La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009 [1844], pp. 15-52; Leonardo WAISMAN, “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Buenos Aires, núm. 23, 2009, pp. 177-194.

<sup>8</sup> Beatriz SEIGBEL, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002; Osvaldo PELLETIERI (coord.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: período de constitución del teatro argentino (1700-1840)*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

<sup>9</sup> Klaus GALLO, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827”, Graciela BATTICUORE, Klaus GALLO y Jorge MYERS (comp.), *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005, pp. 121-134.

vínculos específicos de sociabilidad, en tanto sinónimo de civilidad y de distinción social de la elite porteña.<sup>10</sup>

Sin embargo, es necesario agregar que el teatro sólo fue uno de los tantos espacios en los que se consolidó la *cultura musical* porteña. Diversos musicólogos visibilizaron la particularidad de la sala burguesa, con el minué –en tanto competencia de música y danza– como eje articulador de la tertulia, las prácticas musicales en las plazas, su relación con las bandas militares y marchas cívicas y la especificidad de la música eclesiástica en las Iglesias.<sup>11</sup> Pero dichos abordajes, además de constituir estudios meramente descriptivos, continuaron erigiendo a la *cultura musical* como sinónimo de prácticas de ejecución y escucha, carentes de ideología y tensiones políticas y reduciéndolas a los espacios mencionados. Otros ámbitos, tales como sociedades y academias quedaron por fuera del interés musicológico y fueron mencionados por trabajos históricos sólo de forma tangencial, como ejemplos complementarios de otros ámbitos de sociabilidad mucho más conocidos o como espacios en donde comenzaron su formación los denominados músicos *precursores*, tal el caso de Juan Pedro Esnaola.

En este marco, la propuesta a continuación reside en pensar cómo analizar lo musical desde el campo histórico. Para ello señalaremos brevemente en qué se está pensando cuando proponemos utilizar a la *cultura musical* como un concepto ordenador para el análisis de fuentes.

### **La *cultura musical* como concepto ordenador para el análisis de fuentes**

Con la ampliación de objetos de estudios posibles de ser estudiados, el *corpus* documental cobró una relevancia aún mayor: la fuente ya no representó tan sólo el medio de la investigación sino que, en muchos casos, se convirtió en el objeto de estudio. Si bien la lejanía temporal obliga a hacer de los documentos escritos la única variante posible de ser analizada y problematizada, el origen y carácter de los mismos

---

<sup>10</sup> Jorge MYERS, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”, Fernando DEVOTO y Marta MADERO (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. I, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 113-145

<sup>11</sup> Juan María VENIARD, “El Minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el Río de la Plata”, *Latin American Music Review*, vol. 13, Universidad de Texas, 1992, pp. 195-203; Diana FERNANDEZ CALVO, “La música militar en la argentina durante la primer mitad del siglo XIX”, *Revista Digital del INUM*, núm. 1, Buenos Aires, 2009, s/p; Juan María VENIARD “*Música en la iglesia: las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires 1536-2000*”, Buenos Aires, CIAFIC, 2011.

ha variado notoriamente. La información histórica que de ellas se desprende obliga a realizar algo más que una somera lectura y posterior transcripción de los datos: es la intención de resolver un problema de investigación aquella que nos muestra que “la relación entre temas y fuentes es siempre dialéctica y es ella la que explica y condiciona el diseño de la investigación.”<sup>12</sup>

Sin embargo, si nos referimos a la historia de la música es necesario hacer referencia a dos problemas que emergen en aparente contradicción con el impulso de las producciones locales asociadas a la historia cultural. Por un lado, aquello que podría pensarse como un desentendimiento para con el campo musical y, por otro, una preconceitualización de los límites que le impone la única fuente posible para su análisis: las partituras.

Excusándose que dicha área posee sus propios estudiosos del tema –los musicólogos– la historiografía argentina anuló toda posibilidad de establecer un balance que deconstruya lo hasta entonces producido, revise conceptos, establezca carencias teórico-prácticas y proponga nuevas formas de problematizar un mismo tema de estudio.<sup>13</sup> Asimismo, la idea –tan positivista como el fetiche por el documento escrito– de que lo musical se reduce a la información plausible de ser extraída de las partituras, obstaculiza aún más el acercamiento a un campo temático para el cual la historia no cuenta con las herramientas teóricas para concretar dicho análisis.<sup>14</sup>

La única evidencia posible en relación a la *performance* en sí misma sería, entonces, la partitura. El abordaje de diversas y heterogéneas fuentes, lejos de reforzar la imagen que la musicología construyó de las actividades musicales –en tanto simples prácticas que se reducen a la música escrita– evidencia un contexto artístico de mayor complejidad. Lejos de reducirse a la ejecución y escucha, es posible pensar a lo musical como una cultura que habilita diversas prácticas sociales, tales como nuevos vínculos de interacción social y hasta como determinantes de las relaciones de género.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> José ARÓSTEGUI, *La investigación histórica. Teoría y método*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 396.

<sup>13</sup> Una breve reflexión sobre el desencuentro entre ambas disciplinas ya ha sido esbozado en Guillermina GUILLAMON, “La práctica musical a comienzos del siglo XIX: Consideraciones críticas de las producciones histórico-musicológicas”, *Actas de las I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*, IDAES-UNSAM, abril 2013.

<sup>14</sup> Con esto nos referimos a la lectura de música escrita. Si bien existen metodologías respecto al análisis de diversos soportes artísticos –un claro ejemplo lo constituye la metodología del análisis de soportes visuales– el lenguaje musical no cuenta con una forma de análisis proclive de ser enseñada. Depende, en última instancia, de la trayectoria personal de quien pretende abordar lo musical.

<sup>15</sup> Tia DENORA, “La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena”, C. BENZECRY, *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Quilmes, UNQ, 2012, pp. 157-212.

A fin de presentar una perspectiva superadora de las falencias antes señaladas, se propone aquí comentar brevemente un posible *corpus* documental con el objetivo de rastrear información que permita dotar de cuerpo conceptual a la noción de *cultura musical*. Sus dimensiones dependen, entonces, de la información no siempre explícita que las fuentes seleccionadas proporcionan en un primer abordaje.<sup>16</sup>

En este marco, es necesario agregar que cuando hacemos referencia a *cultura musical* se está pensando en un concepto cuyas dimensiones están constituidas por prácticas, actores, espacios y saberes musicales que derivan, a su vez, en normas, costumbres y estilos propios y específicos de cada sociedad.<sup>17</sup> Asimismo, se retoma la idea de *hibridación musical*, en la que cada *cultura musical* lejos de ser homogénea y original, se configura de la imitación y adaptación surgida de la circulación cultural de los saberes musicales como también de las limitaciones del ideario político en desarrollo.<sup>18</sup> Los saberes musicales, en tanto dimensión fundamental de dicha cultura, suponen la circulación y apropiación tanto de un capital cultural adquirido, mediante el aprendizaje, como de un capital cultural simbólico, formado por las categorías de percepción y juicios que permiten definir y legitimar valores y estilos culturales, morales y artísticos. Por otra parte, se propone pensar la *cultura musical* como un subcampo que, inserto en el campo cultural, está en estrecho contacto con el campo político. Como sucedió en otros ámbitos –tal vez el más significativo haya sido el de las letras– resulta imposible analizar el campo cultural como un campo autónomo de la política sino hasta fines del siglo XIX.

De esta forma, además de dotar de cuerpo teórico al concepto de *cultura musical* se pretende demostrar que las fuentes –que se señalarán brevemente– dan cuenta de las relaciones con la política, especialmente con un programa cultural que, siendo deudor de varios de los supuestos del ideario ilustrado, caracterizó el período, y particularmente al gobierno rivadaviano.

---

<sup>16</sup> La noción de concepto ordenador es deudora de Homero SALTALAMACCHIA, *Los datos y su creación*, Puerto Rico, Kryteria, 1997. Al permitir la fusión y reelaboración de diversas teorías, el “concepto ordenador” permite abordar la problemática desde diversas facetas y ópticas, acción que no sería posible si se dispone de un marco teórico rígido y estático.

<sup>17</sup> John BLACKING, *How musical is man?*, Seattle, Universidad de Washington Press, 1973.

<sup>18</sup> William WEBER, *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, F.C.E., 2011.

## Música, política y cultura en las fuentes de principios de siglo XIX

La prensa especializada, o aquella que de forma miscelánea publicó canciones y partituras, no surgió hasta 1837 con el *Boletín Musical* y en 1838 con *La Moda*.<sup>19</sup> Varios estudios desde la musicología –particularmente los trabajos críticos que introducen la edición facsimilar– los analizaron a fin de demostrar cómo ambos representaron el hito más claro de la profesionalización de lo musical. Sin embargo, aún no se ha realizado una lectura que haga hincapié entre la relación de esta esfera con lo político.

La presencia de redactores que fueron políticos, músicos e integrantes de la Sociedad Literaria de 1837 invita a indagar –tal es el caso de Juan Bautista Alberdi, Juan Pedro Esnaola, Fernando Cruz Cordero, entre otros– sobre los vínculos establecidos entre aquellos que fueron opositores al régimen rosista y los que se manifestaron a favor de él una vez instaurado el segundo gobierno. Asimismo, tanto las partituras como comentarios críticos publicados en ambos diarios pueden dar cuenta de las vinculaciones entre el programa rosista y el ideario romántico, así como la presencia y continuidad de tópicos neoclásicos –tal como el concepto de *buen gusto*– asociados al régimen rivadaviano.

No obstante, es necesario agregar que, aunque de forma discontinua, diversos diarios publicaron secciones dedicadas a la propaganda y crítica de lo musical, refiriéndose tanto al ámbito teatral –el Coliseo Provisional– como a las instancias asociativas de origen privado.<sup>20</sup>

Las secciones publicadas en el diario *El Censor* durante 1817 evidencian algunos tópicos que, además haber sido constantes durante el ciclo directorial, tuvieron continuidad en la promoción y crítica teatral y musical durante el período rivadaviano (1821-1827). En este aspecto, puede señalarse que el teatro apareció relacionado –aunque no siempre de forma explícita– con la incidencia de efectos residuales que, siendo característicos del período colonial, obstaculizan su modernización. La barbarie, el antiguo régimen, el ideario barroco y el despotismo se opusieron a la civilización, el régimen directorial, el paradigma neoclásico, la libertad y republicanismos que era

---

<sup>19</sup> *El Boletín Musical*, La Plata, Asociación Amigos Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2006 [1837]; *La Moda. Gaceta semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011 [1838].

<sup>20</sup> Se aclara que los periódicos aquí mencionados fueron consultados en la Sala Seda perteneciente a la Hemeroteca de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata.



menester consolidar. En consecuencia, cabría al teatro –particularmente a obras representadas y géneros musicales ejecutados– configurarse como una herramienta capaz de irradiar civilidad e inaugurar un nuevo tiempo político, social y cultural. Pero por sobre todas las cosas se esperó que contribuyera al progreso colectivo de la sociedad: al tiempo que habilitó atributos y capacidades derivadas del pleno ejercicio de la razón, canceló aquellas que, según consideró *El Censor*, obstaculizaban el camino hacia un nuevo orden político-institucional.

Asimismo, desde 1823 *La Gaceta Mercantil* sistematizó la difusión de la programación musical. En todos sus números promocionó el repertorio ejecutado y realizó extensas críticas a las óperas representadas. Más allá de los datos estrictamente musicales que se desprenden de dichas reseñas –relacionados con los soportes y géneros que se ejecutaron en el teatro Coliseo Provisional–, la continuidad de la propaganda muestra el dinamismo que poseía la *cultura musical* hacia fines del primer cuarto del siglo XIX.

El caso más representativo de propaganda y crítica musical lo constituyen las secciones de *El Argos de Buenos Aires*,<sup>21</sup> diario en el que intervinieron no sólo políticos reconocidos de la escena porteña adherentes a la política rivadaviana, sino parte de la elite letrada que eran, a su vez, miembros de la Sociedad Literaria. Estas vinculaciones entre una sociedad paraestatal y los redactores del diario evidenció la identificación de *El Argos* con el régimen de Rivadavia y, en consecuencia, de sus redactores con el ideario neoclásico.

Dichos apartados, además de posibilitar una reconstrucción de la programación musical y teatral, evidencian cómo el grupo social de elite se convirtió en el receptor del impulso que el grupo rivadaviano otorgó al ámbito musical y teatral. La *sociabilidad* que emergería en las instancias promocionadas –La Academia (1823) y la Escuela de Música (1823) y la Sociedad Filarmónica (1822)–, en tanto sinónimo de una interacción *civilizada* y de *buen gusto*, se constituyó en *El Argos* como un ideal normalizador del deber ser al tiempo que como una herramienta que, de concretarse, posibilitaría a la elite porteña consolidarse y distinguirse como grupo. Lejos de ser una apropiación consciente, el discurso allí difundido los erigió como destinatarios y poseedores de un

---

<sup>21</sup>Guillermina GUILLAMON, “Las actividades culturales como herramientas de la Ilustración. Crítica y propaganda musical en *El Argos de Buenos Aires*. (1821-1825)”, María Adriana VALOBRA (comp.) *Historia y análisis del discurso: aproximaciones metodológicas*, La Plata, Laboratorio de Estudios de la Comunicación, Política y Sociedad-Centro de Historia Argentina y Americana, 2014, pp. 13-35.

capital heredado –asegurado por la familia–, de un capital adquirido –a través del tránsito por los espacios de enseñanza musical– como de un capital simbólico –en tanto su percepción y juicio legitimaba sus elecciones culturales.

Por último, *The British Packet and Argentine news* también ofrece –específicamente a partir de 1827– datos que dan cuenta de diversas actividades musicales. A diferencia del resto de los periódicos, las secciones de *The British* se asemejan más a la crónica que a una reseña crítica, razón por la cual sus escritos poseen un matiz narrativo. Asimismo, esta particularidad permite encontrar datos que exceden los espacios de sociabilidad de la elite porteña y refieren a otros espacios compartidos, tales como las plazas, las iglesias así como los festejos de fechas cívicas y religiosas.

Asimismo, muchos de los datos a los que la prensa hizo referencia pueden ser confrontados o complejizados con la información que brindan las Actas de Policía del período. Desde que la Policía se hizo cargo de la censura de obras musicales y teatrales a desarrollarse en el teatro Coliseo Provisional, este órgano dejó constancia en sus actas de cuáles eran los criterios en los que se basaron para prohibir el desarrollo de cierto repertorio musical, teatral y operístico.<sup>22</sup> No sólo refieren exclusivamente a la actividad teatral, sino que permiten reconstruir datos relativos a formaciones de compañías, alquileres de temporadas, empresarios intervinientes, precios de entradas, músicos arribados e inauguraciones de espacios formales de prácticas –ejecución y clases– musicales.

Respecto a las fuentes que pueden brindar indicios sobre la dinámica particular de cada espacio asociativo es menester señalar los reglamentos de sociedades. Hasta el momento se han encontrado dos: la introducción del correspondiente a la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro (1817) y el perteneciente a la Sociedad Filarmónica (1823).<sup>23</sup> Una rápida lectura permite visibilizar la función que tanto la propia sociedad –en este caso, un grupo reducido de ella– le asignó a las instancias asociacionistas y, paralelamente, la relación entre dichos espacios y los programas políticos. En ambos emerge una constante referencia a la construcción de nuevos vínculos de sociabilidad,

---

<sup>22</sup> Las actas de Policía se encuentran disponibles en el Archivo General de La Nación. Asimismo, el Índice del Archivo del Departamento General de Policía ofrece una síntesis de cada acta, aunque no siempre exacta

<sup>23</sup> Si bien se anuncia la redacción de un reglamento que normase a la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, sólo contamos con una introducción que se asemeja más a un manifiesto político-cultural que un instructivo normativo. Se publicó en *El Censor*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1817, núm. 102. Por otra parte, el único ejemplar del reglamento de la Sociedad Filarmónica se encuentra disponible en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

en tanto sinónimo de una interacción civilizada. El reglamento de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro permite ver la continuidad de los preceptos normativos que se prolongaron, por un lado, en el reglamento de la Sociedad Filarmónica y, por otro, en las actas de censura de la Policía. Asimismo, el hecho de que muchos de los integrantes de la Sociedad del Buen Gusto se encontrasen, posteriormente, en la Sociedad Filarmónica lleva a indagar sobre las continuidades discursivas de dichos reglamentos tanto en lo relativo a los fines perseguidos como a las vinculaciones entre los programas políticos del directorio y del rivadavianismo.

En esta misma jerarquía deben situarse los fragmentos y adaptaciones de obras teatrales y las diversas partituras conservadas de las actuaciones en el Coliseo Provisional, sociedades y academias.<sup>24</sup> Si bien aquello que Pierre Bourdieu denomina *código especializado*, en tanto adquisición de un capital cultural que permita interpretar y disfrutar –o no– de determinados géneros musicales, recién se está configurando a principios de siglo XIX, el abordaje de partituras y adaptaciones de obras teatrales musicalizadas permite pensar las implicancias sociales y políticas del proceso de conformación del gusto musical. Por lo tanto, si dicho proceso se entiende como una puja en el campo de los grupos sociales dominantes es posible visualizar la tensión generada entre la ejecución de géneros estrechamente vinculados con el ideario ilustrado y la permanencia e introducción –siempre conflictiva– de otros relacionados ya sea con los sectores populares como con cultura hispánica –específicamente de sainetes y tonadillas.

Por último, los diarios de viaje, relatos de cronistas y diplomáticos así como memorias y autobiografías constituyen textos mediante los cuales reconstruir dimensiones de la *cultura musical*. Una breve selección debe tener en cuenta, al menos de forma general, los textos de Santiago Wilde, Juan Manuel Berutti, José Luis Busaniche, Santiago Calzadilla, John Murray Forbes, Samuel Haigh, Ignacio Nuñez y José Antonio Wilde.<sup>25</sup> Si bien es necesario advertir que muchos de ellos constituyen

---

<sup>24</sup> Las partituras y diversas adaptaciones no están centralizadas en un archivo único. Por el contrario están tanto en el Archivo Documental del Instituto Nacional de Estudios de Teatro y en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Se debe agregar que muchas de las tonadillas, sainetes y óperas representadas deben ser consultadas en sus originales por falta de fuentes que den cuenta de posibles adaptaciones y recortes.

<sup>25</sup> Hacemos referencia a los siguientes textos: Juan Manuel BERUTTI, *Memorias curiosas*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A., 2001; José Luis BUSANICHE, *Estampas del pasado: lecturas de historia argentina*, Buenos Aires, Hachette, 1959; Santiago CALZADILLA, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1919; John Murray FORBES, *Once años en Buenos Aires 1820-1831: Las crónicas diplomáticas*, Buenos Aires, Emecé, 1956; Samuel HAIHG, *Bosquejos de Buenos*

relatos posteriores al período aquí referido –y, por esto, cargados de un halo nostálgico de una sociedad que se desvanecía en el proceso de modernización urbana– no por esto dejan de evidenciar ciertos aspectos –tales como ciertas prácticas, costumbres y espacios relacionados a la presencia de la *cultura musical* en la sociedad porteña.

### **A modo de cierre**

La propuesta de repensar el *corpus* documental suele ser una etapa obligada al momento de indagar las posibilidades de concretar el abordaje de nuestro problema de estudio. Al contrario, pocas son aquellas en las que el análisis de las fuentes responde a la necesidad de hacer operativo un concepto. Por lo tanto, la invitación de realizar un breve recorrido por un ecléctico *corpus* documental supuso, en un primer momento, el ejercicio de pensar cómo éste puede dotar de dimensiones específicas al concepto de *cultura musical*. 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, etc.– y prácticas –conciertos, clases, reuniones, crítica y promoción en la prensa– emergen como dimensiones a las que el presente *corpus* hace referencia.

Asimismo, las reflexiones iniciales señalan la necesidad de visibilizar un campo con el cual la historia –y específicamente la historia cultural– ha mantenido, sino nulos, pocos contactos. En este sentido, puede pensarse que la razón de dicho desentendimiento se fundamentó en la construcción que realizó la musicología de lo musical: una práctica constituida por los actos de ejecución y escucha. De esta forma, la característica principal sería, debido a lo efímero de la *performance*, la imposibilidad de que dichos actos se transmitan por otro medio que no fuese la partitura. Todo intento acercarse a la historia estuvo condicionado por el objetivo de explicar trayectorias de músicos reconocidos, contextualizar idearios estéticos y, en los casos más innovadores, mostrar las conexiones entre espacios y determinados géneros musicales. Por el contrario, el breve recorrido intentó mostrar la posibilidad que ofrece lo musical para

---

*Aires, Chile y Perú*, Buenos Aires, Vaccaro, 1920; Ignacio NUÑEZ, *Noticias históricas*, t. II, Buenos Aires, O.C.E.S.A., 1945; José Antonio WILDE, *Buenos Aires desde Setenta Años Atrás*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

indagar en torno a las vinculaciones entre la esfera cultural y la política a principios del siglo XIX

En este marco debe señalarse que, dada la carencia de estudios que aborden la problemática aquí propuesta, la configuración de un *corpus* documental que responda a los objetivos perseguidos supone no sólo un acto creativo sino una tarea de búsqueda más amplia que el común trabajo de archivo. El concepto de *cultura musical* responde no sólo al universo dinámico y complejo que las fuentes evidencian sino a la necesidad de pensar una propuesta capaz de superar las limitaciones que tanto la musicología como la historia realizaron de ella: una actividad de ocio y entretenimiento carente de tensiones sociales, políticas y culturales.