



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución - No Comercial – Sin Derivar 4.0 Internacional

Prensa y cultura musical: los casos del Boletín Musical y La Moda (Bs. As.1837-38)

Guillermina Guillamon

Oficios Terrestres, (N.º 37), e015, julio-diciembre 2017. ISSN 1853-3248

<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres>

FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

La Plata | Buenos Aires | Argentina

Prensa y cultura musical: los casos del Boletín Musical y La Moda (Bs. As. 1837-1838)

Guillermina Guillamon

guillermina.guillamon@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8097-5593>

Instituto de Estudios Históricos

Universidad Nacional de Tres de Febrero - CONICET | Argentina

Resumen

A partir del siglo XIX, la prensa constituyó por excelencia el medio a través del cual promocionar, criticar y reseñar diversas actividades musicales como también regular gustos, usos y costumbres. En este marco, el presente artículo se propone indagar en torno a la función social, política y estética atribuida a la música en el diario *Boletín Musical* (1837) y en *La Moda* (1837-38), soportes vinculados al accionar de la denominada «joven generación romántica».

Palabras clave

prensa siglo XIX, cultura musical, Romanticismo, Generación del '37

Abstract

From the nineteenth century, the press was the medium through which to promote, critique and review various musical activities as well as establish tastes, practices and customs. In this context, the aim of this article is to investigate the social, politic and aesthetic function attributed to music in the *Boletín Musical* (1837) and *La Moda* (1837-38), newspaper linked to the actions of the so-called «young romantic generation»

Keywords

Press Nineteenth Century, musical culture, Romanticism, «young romantic generation»

Recibido: 12-07-2017

Aceptado: 20 -08-2017

Introducción

Fuente privilegiada de la reconstrucción histórica, la prensa porteña constituyó un medio a través del cual promocionar, criticar y reseñar diversas actividades musicales, músicos y obras pero también normar y censurar gustos, usos y costumbres. Principalmente *La Gaceta de Buenos Aires*, *El Argos de Buenos Aires* y *The British Packet and Argentine News* y, en menor medida, *El Censor*, *El Teatro de la Opinión*, *El Centinela*, *El Argentino* y *El Americano*, fueron aquellos diarios que dedicaron varias secciones a la propaganda musical. En el afán de erigirse como verdaderos *connoisseur*, su crítica se basó en los supuestos estéticos del paradigma ilustrado antes que en la apreciación de la ejecución instrumental y vocal. Mediante el concepto de «buen gusto» la prensa se refirió a las pautas de interacción y a las aficiones musicales que podrían ser consideradas como «civilizadas»¹. Así, lejos de haber constituido simples actividades ocio y recreación, la cultura musical era, para la década de 1830, una de las esferas artísticas más activas en la escena cultural ciudad de Buenos Aires.

Aunque a principios de 1830 las compañías líricas dejaron Buenos Aires, la música siguió generando producciones en torno a sus principales actividades y soportes². En este marco, el presente trabajo busca indagar en torno a la función social y estética atribuida a la música en el diario *Boletín Musical* (1837) y en *La Moda* (1837-38), soportes vinculados al accionar de la denominada «generación del '37». Dicho objetivo pretende, a su vez, mostrar cómo en el discurso de la prensa predominaron ciertos tópicos románticos que, utilizados para referirse a lo musical como una práctica social y artística, fueron fundamentales en la constitución de un nuevo orden político³. La hipótesis que guía este trabajo es que, al describir la capacidad musical como una posesión natural y no como la consecuencia de un proceso de aprendizaje racional, la música resultó ser una práctica inclusiva, al alcance de un pueblo que se pensaba, a su vez, como destinatario de un programa civilizador.

Para concretar dichos objetivos, se organizó el trabajo en tres apartados. En un primer momento se comentan, brevemente, algunas particularidades de la prensa periódica durante el período rosista al tiempo que busca indagar en torno a la circulación de revistas y soportes literarios, así como en espacios y trayectorias relativas a la denominada «generación del '37» que, desde inicios de la década de 1830, habilitaron la existencia de ambos diarios. Luego, se analizan particularidades de edición y tirada de ambos diarios. Posteriormente, se indaga en torno a recurrencias temáticas en ambos diarios: la referencia a músicos y música europea mediante el uso de los tópicos de genio y pueblo; y la alusión a los músicos locales y a la necesidad de generar un arte local y, derivado de ello, un nuevo orden musical.

Prensa y cultura impresa durante el «período rosista»

La publicidad irrestricta, y con ella la idea pilar del rivadavianismo de que la pluralidad de opiniones fortalecería el régimen político, se topó con su primer recorte en 1828, durante el gobierno de Dorrego. Al prohibir los ataques a la religión y ciertos materiales considerados obscenos, se inauguró un proceso transicional en el cual el Estado tendría cada vez más poder de control sobre la prensa. Esta primera modificación dio paso a un proceso de progresivo -y hasta poco perceptible- recorte legal de la libertad de prensa entre 1829 y 1834. Finalmente, a partir de 1835 el Estado ejerció un control y censura sobre la prensa: la vía para concretar el bien común sería la unanimidad de las voces. Empero la proliferación de medidas restrictivas orientadas a «reducir en la práctica el mundo de la opinión a la propaganda gubernamental o, en todos los casos, a consolidar los medios de control sobre la opinión impresa» (González Bernaldo, 2008: 168-169) el período iniciado en 1828 también evidencia la aparición de numerosos diarios.

No obstante la censura ejercida en temas referidos a la política -particularmente en torno a aquellas opiniones disidentes con el programa federal- en los aquellos ligados a la esfera literaria y cultural no se había concretado una clara pauta de censura. La emergencia de *La Aljaba*, *Boletín Musical*, *La Moda*, *El Museo Argentino*, *Libro de todo el mundo*, *El recopilador*, *Museo Americano* muestran, siguiendo a Jorge Myers, «la continuidad -al menos en un sentido acotado- de aquella embrionaria esfera pública inaugurada en 1820» (2002:31). Fue esta persistencia de cierto margen de acción en lo relativo a temas culturales, aquella que permitió que, durante 1830, y acorde a lo sucedido en el continente, surgiera en la prensa porteña un nuevo género: «la amena literatura». Esta nueva forma de escritura tuvo como principal objetivo el incentivar la lectura al tiempo que instalar en el escenario una nueva corriente estético- literaria: el romanticismo (Pas, 2013: 18). Asimismo, fue bajo este género que la música encontró un marco para alejarse de reseñas y críticas de actuación para dar lugar a la circulación de saberes e ideas referidos a músicos y músicas europeas.

Sin embargo, la presencia de lo musical en la prensa porteña se debe insertar en un marco más amplio, a saber, en la especificidad que supusieron las publicaciones relacionadas a lo musical durante las primeras décadas del periodo pos independentista en las principales ciudades americanas. Por un lado, se debe señalar que lejos estuvieron de ser espacios de crítica musical sino que, por el contrario, constituyeron reseñas musicales con una narrativa descriptiva y, hasta en ocasiones, banales. Estas reseñas tuvieron como principal objetivo «juzgar la música europea en sus aspectos formales e interpretativos como un procedimiento

de mimetismo ideológico artístico [...] eran ejemplares, eran el modelo a seguir» (Meierovich, 2010: 344).

Al mismo tiempo, la opinión que vertieron en torno a los músicos locales y las obras se caracterizó por la arbitrariedad. Tanto las obras como las actuaciones resultaron «halagadas hasta el exceso por quienes se adherían y simpatizaban con las modalidades estéticas y expresivas representadas por determinados compositores e intérpretes locales, mientras que sus adversarios -con criterios carentes de objetividad- tendían a la detracción» (Meierovich, 2010: 344). A ello debe agregarse el interés por referirse al comportamiento del público en el proceso de recepción o escucha musical, ya sea para criticarlo y normarlo como para halagar y complacerse con ciertas prácticas.

Pero el destinatario y lector de dichas reseñas musicales no era un público conocedor, razón por la cual el crítico debía actuar como un portavoz a fin de influir en la opinión pública. Empero, los escritores tampoco fueron críticos musicales, si por ello se entiende una percepción experimentada de un hecho musical. En casi la totalidad de los escritos musicales presentes en la prensa de principios de siglo XIX, los responsables de promocionar y reseñar las actuaciones musicales fueron los mismos editores y colaboradores de los diarios quienes, a su vez, al constituir el grupo de la elite letrada estaban estrechamente vinculados con el poder político.

La música tuvo, así, una clara función social en términos ilustrados: civilizar al hombre, convertir sus malos hábitos en buenas -y modernas- costumbres. Pero también tuvo una intención política ya que, tal como señala Moreno Gamboa (2009: 65) para el caso de México, la prensa del siglo XIX antes que responder a un ideario artístico, estético y musical, obedeció al proyecto político y social de las élites gobernantes. El adelanto musical concluiría, así, en el desarrollo social y ayudaría al progreso material y moral del país.

Así, por un lado, el discurso emerge como una herramienta performativa, capaz de regular y normar actitudes, costumbres, pensamientos y sentimientos. Es decir, no sólo nos interesa saber qué se dijo y por qué, sino qué se estaba haciendo al escribir sobre música. En este sentido, el discurso es entendido como una práctica social que, en este caso en particular, posibilita indagar en torno a la circulación y apropiación de diversos saberes y no desde la predominancia o discontinuidad de un determinado ideario (Chartier, 2012:50-53). Si bien se tiene en cuenta que dichos tópicos se encuentran enmarcados en un entramado de significados previamente establecidos, también se considera que éstos son apropiados y resignificados en base a necesidades y objetivos intelectuales (Di Pasquale, 2011: 87). De ello se deriva que muchas de las veces, la presencia de la música en los diarios estuvo en relación con un programa político y estético antes que con un ideario artístico.

Por otro lado, la música, al igual que la actividad teatral, se constituyó durante las primeras décadas del siglo XIX como una práctica social necesaria y constitutiva en lo que se presentaba como un régimen político moderno. La pertinencia de abordar la función asignada a ciertos conceptos dentro de la promoción y crítica musical se fundamenta en que éstos se remitieron a la música como habilitación: al tiempo que constituyó una práctica en sí misma que fue base para la práctica social. En este sentido, la propuesta completa se basa en los lineamientos expuestos por Tia De Nora en tanto que la música es un acontecer y acción que puede penetrar y estructurar la vida social. El aporte esencial -y radical- reside en pensar que la música habilita cuando «el receptor no limita su percepción al reconocimiento del contenido social (como representación de la realidad o realidad imaginada) sino que actúa sobre él, es decir, cuando la música pasa a servir de algún modo como material organizador para la acción, la motivación, el pensamiento, la imaginación y cosas semejantes» (De Nora, 2012: 190).

Por último, debe reflexionarse, al menos brevemente, sobre la injerencia de la denominada «joven generación romántica» en el ámbito más general de cultura impresa durante la década de 1830, y de los diarios aquí analizados en particular. Formados en las instituciones creadas durante el período rivadaviano, tales como el Colegio de Ciencias Morales y la Universidad, los integrantes de la denominada «generación del '37» se erigieron a sí mismos como hijos del proceso revolucionario iniciado en 1810. Serían, en consecuencia, los encargados de realizar la siguiente fase en tanto una «renovación de ideas que debía suceder a la revolución por las armas y cuyo sentido central sería definir la nueva identidad nacional en términos de los valores revolucionarios» (Myers, 1998: 384). Esta renovación cultural tendría, a su vez, como marco referencial a la sensibilidad francesa: a partir de dicho país se miraría al resto de las culturas europeas.

La búsqueda de una cultura local y la consolidación de una literatura nacional –crítica mediante, de la herencia española pero también a la formación y accionar del grupo rivadaviano, en tanto que elite alejada de las necesidades del pueblo– se convirtieron en los ejes de su praxis intelectual. Dado que según los lineamientos de la generación era menester lograr una independencia cultural, el arte y la literatura fueron prácticas pensadas desde una concepción utilitaria y social. La intelectualidad ya no se basaría en una creencia ciega en la capacidad de la racionalidad, sino en la fuerza productora de lo social con la misión de civilizar.⁴ Un arte nuevo y original, fundamentado en las particularidades y necesidades locales, sería el encargado de educar y moldear las costumbres.

Sin embargo los autores, libros y revistas extranjeras con los cuales la generación configuró y cimentó su ideario fueron la consecuencia de un proceso de circulación de saberes que se desarrolló con anterioridad a 1837. Asimismo, el inicio de 1830 no sólo hace referencia al

regreso de Esteban Echeverría de París –considerado el mentor romántico de la generación– sino a la posibilidad de lectura de diversos autores sensualistas y románticos que los jóvenes encontraron en los gabinetes de lectura (Weinberg, 1958: 17-18). A partir dicha década, la circulación de ideas políticas, literarias, económicas y estéticas se materializó en nuevas librerías Buenos Aires, que ofrecieron un catálogo más novedoso que el de la Biblioteca Pública y un acceso más flexible al material. Mediante la incursión a dichos lugares, los estudiantes del Colegio de Ciencias Morales y de la Universidad pudieron apropiarse del pensamiento de diversos autores sensualistas y románticos tales como Lerminier, Saint Simon, Guizot, Jouffroy, Mme de Staël, Hugo, Tocqueville y de revistas como *Revue de Paris*, *Revue des Deux Mondes*, *Revue Britannique*, *Revue Encyclopédie* y *The Edinburg Review*.

Si bien este recorrido da cuenta de una relativa libertad de prensa en el espacio porteño, el entredicho con Francia a inicios de 1838 llevó a que la facción adherente a Juan Manuel de Rosas mirara con desconfianza a la generación romántica. La antipatía hacia todo aquello que pudiese estar relacionado con la cultura francesa –especialmente hacia los jóvenes que vestían frac y leían a pensadores franceses– llevó a que el régimen conceptualizara al conjunto de los intelectuales como traidores a la confederación, simpatizantes de las ideas unitarias. La respuesta inmediata ante la tensionada situación fue el cierre de la Sociedad –con la consecuente venta de la biblioteca de Sastre– y el cese de la publicación de *La Moda*. Con ello, se vieron obligados a abandonar la esfera literaria para accionar en la política, hecho reflejado en la fundación de la, aunque efímera, Asociación de la Joven Generación Argentina y en el posterior exilio de muchos de ellos.

Así, el –breve– recorte temporal que aquí nos ocupa ha sido considerado como el momento en el cual los principales integrantes de la «joven generación» publicaron sus ensayos intelectuales y establecieron un programa con problemáticas centrales (Myers, 1998: 383-384). Por otra parte, fue durante dicho período cuando se sistematizaron saberes e ideas en torno a la cultura musical y se proyectaron en la publicación del *Boletín Musical* y *La Moda*.

La divulgación de la cultura musical en la prensa porteña:

el *Boletín Musical* y *La Moda*

Aunque durante los últimos años el abordaje de los periódicos del siglo XIX ha contribuido a una renovación de la historiografía política, aún no se ha sistematizado una metodología que permita analizar los diarios como objeto de estudio en sí mismo. Asimismo, esta falencia se acompaña de una particularidad de los diarios aquí analizados que dificulta un análisis convencional, a saber, que están enmarcados en aquello que puede denominarse como

periodismo cultural, en tanto que son soportes que responden a intereses de lectura que exceden lo político, al menos en lo que al nivel de denotación se refiere.

Así, el ecléctico contenido -crónicas, comentarios críticos, poemas, ensayos literarios, artículos de costumbres y de novedades- intenta abarcar todo «un nuevo público, no reconocible ya en el horizonte de los escritos de corte doctrinal o político»(Pas, 2013: 14). Esta variedad en los temas abordados y la escasez de producciones locales, obligó a los editores a transcribir, a veces con adaptaciones, artículos provenientes de revistas europeas que ya se encontraban circulando en la sociedad porteña. En este sentido, debe resaltarse que todo análisis estructural de la prensa debe tener en cuenta que toda pieza lingüística o conjunto enunciativo es interdependiente del contexto en el que emerge, circula, se recepciona y se apropia.

Sin embargo, más allá de esta especificidad, se hace necesario sistematizar y contextualizar los contenidos presentes. Por un lado, se deben analizar los materiales discursivos, tales como la tipografía utilizada, la variación en los encabezados y los emplazamientos de los artículos en el diario. Pero, por otra parte, se debe analizar la estructuración de los materiales discursivos. Si bien los principales aportes metodológicos respecto del análisis de prensa fueron realizados de cara a los diarios del siglo XX, es posible retomar algunos lineamientos para aplicarlos al temprano siglo XIX. Particularmente, el análisis de la estructuración del espacio discursivo se puede dividir en dos categorías de análisis: la topografía y la taxonomía.

El primero refiere al orden o jerarquía del tema que se aborda, es decir, la presentación, fragmentación y relación de los espacios. Es en esta categoría de análisis donde también se insertan los posibles recursos paratextuales, en tanto aquellos elementos que exceden al cuerpo del texto. En el caso de los diarios que nos ocupan, dichos elementos son verbales e icónicos: títulos, subtítulos, imágenes litografiadas que, en ciertas ocasiones, se encuentran acompañadas de sus respectivos epígrafes (Verón, 1983).

Por otra parte, la taxonomía, se define como el sistema de clasificación utilizado por el medio, sirviendo como un tablero semántico. Refiere, entonces, a las estrategias que utiliza un determinado diario para ordenar el material que expone. En este sentido, puede señalarse que, previamente a la emergencia de los diarios aquí analizados, las secciones relacionadas a lo musical siempre se encontraban hacia el final del ejemplar, aunque antes de los clasificados o anuncios.

Considerado como un emprendimiento de la generación, el *Boletín Musical* funcionó como un espacio en el cual debatir y difundir ideas musicales bajo un formato literario. Si bien su editor fue Gregorio Ibarra -responsable de su publicación en la Imprenta Argentina, de su propiedad- los datos sobre el redactor son más escuetos. Sin embargo, la predominancia de las

composiciones de músicos locales -casi todos ellos pertenecientes al Salón Literario- permite inferir el vínculo entre el diario y la generación del '37.

El primer número fue anunciado en el *Diario de la Tarde*,⁵ periódico que hizo hincapié en las piezas de canto y baile que se publicarían en el *Boletín* todos los lunes. Aunque su tirada se informó como regular, tuvo diversas fluctuaciones a lo largo de los diecinueve números publicados, iniciándose el 28 de agosto de 1837 y finalizado el 3 de diciembre del mismo año.⁶ Pero, más allá de las intermitencias en los días, el *Boletín* fue constante respecto a su taxonomía: sus páginas eran inauguradas con secciones que versaron sobre diversos aspectos de la cultura musical y, hacia el final del diario, se publicaban partituras musicales, tanto de compositores locales como extranjeros. Su abrupta finalización fue fundamentada por Ibarra en la necesidad de poder reunir nuevas piezas musicales con el objetivo de crear un diario en el que sólo se publicaran composiciones locales.

La incorporación de partituras fue una novedad no sólo por el esfuerzo litográfico que supuso tal empresa sino porque de las treinta y cinco composiciones publicadas, treinta correspondieron a músicos locales, casi todos ellos pertenecientes al Salón Literario.⁷ Asimismo, de la simplicidad de las composiciones se deduce la intención de que el diario funcionase, realmente, como difusor de la música local, ahora ceñida al ámbito privado. En consecuencia, predominó el vals y el minué, aunque también se publicaron canciones y cuadrillas, siendo estas últimas adaptaciones de obras de compositores italianos.

Sin embargo, esta originalidad temática no se tradujo en una innovación en la materialidad del diario sino que fue excesivamente austero en lo relativo a su topografía, particularmente en lo que al diseño y tipografía se refiere. Además, se debe señalar la notoria diferencia de tamaño entre el folletín escrito y las partituras que doblaron a las primeras y que, generalmente, ocuparon dos carillas internas de las dos últimas hojas. Por último, debe agregarse la inserción de tres imágenes: de V. Bellini, G. Rossini y una ilustrando a dos mujeres «porteñas» a caballo en un paseo por San Isidro⁸.

Debe señalarse que el diario no tiene encabezado en el cual se explicita su título ni el número que le corresponde a cada ejemplar⁹. Por el contrario, la primera hoja sólo contiene la fecha de tirada. Asimismo, la escritura del folletín se desarrolló en una sola columna y mayoritariamente las divisiones entre las diferentes secciones están demarcadas con una raya o guion. Si bien a lo largo de los dieciséis números se pueden advertir títulos sobrios, también hay secciones que, tal como se dijo previamente, no poseen titular.

Por su parte, *La Moda* es considerado por numerosos trabajos historiográficos como el diario representativo del ideario de la generación del '37, en tanto se puede ver en él los tópicos de su programa restaurador: la crítica y la modernización de las costumbres, el impulso a la

configuración de una literatura nacional y el anuncio de un nuevo tipo de arte¹⁰. De esta forma, el arte socialista fue pregonado como estandarte de una generación que pretendía, particularmente en la esfera de las letras, superar la influencia del ideario clásico y romántico en tanto no se adaptaban a las necesidades locales. En consecuencia, el arte socialista fue entendido como sinónimo de una práctica revolucionaria pero también democrática, en tanto que posaba su mirada por sobre la sociedad e intentaba comprenderla.

Iniciando su publicación el 18 de noviembre de 1837 y finalizando el 21 de abril de 1838, sus primeros tres números se superpusieron a los dos últimos ejemplares del *Boletín*. Si bien predominaron los artículos relacionados a las tendencias literarias, ideas filosóficas y costumbres, no fue casual que en su subtítulo se haya anunciado como *Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*. De sus veintitrés números publicados, diecisiete contaron con partituras de origen local y con once secciones dedicadas a músicos y compositores extranjeros y locales, habiendo una relativa paridad entre valeses y minués.

En relación a sus características físicas, los ejemplares mantuvieron -a excepción de tres números -una cantidad de cuatro hojas para el folletín escrito.¹¹ Por otra parte, cuando se incluyeron partituras, éstas se anexaron en una quinta hoja que ocupó una carilla.¹² Asimismo, la distribución de la información a nivel topográfico, siempre se realizó en dos columnas y las secciones allí dispuestas contaron, mayoritariamente, con titulares y con subtítulos o epílogos. Dentro de este marco de análisis, se deben indicar algunas particularidades de los elementos paratextuales. En cuanto al diseño del logotipo, éste varió: mientras que desde el primer número (18 de abril de 1837) hasta el número 20 (31 de marzo de 1838) se conservó una tipografía simple para el nombre del diario, a partir del 7 de abril se reemplazó la M de Moda por una imagen que, según puede inferirse, representa a la musa de la música. No obstante, la información técnica dispuesta en el encabezado del título -día de impresión, precio, lugares de venta, fecha y número- se mantuvo estable. Por último, cabe destacar que la expresión ¡Viva la Federación!, símbolo de la adhesión al gobierno de Rosas, estuvo presente en todos los números.

Más allá de sus características físicas, ambos diarios funcionaron, antes que como medios de crítica y análisis musical, como herramientas de civilización y difusión de ideas relativas a la música y compositores. Su abordaje, al tiempo que permite indagar en torno a especificidad de la cultura musical a fines de la década de 1830, abre nuevas líneas de interpretación para analizar la composición del ideario intelectual que caracterizó al romanticismo rioplatense. Así, tal como ya se ha expuesto, el presente trabajo busca indagar en torno a los tópicos presentes en los apartados musicales de ambas revistas que fueron considerados, particularmente en el caso del *Boletín*, como los primeros soportes especializados en música.

Recurrencias temáticas: de la música europea a la necesidad de la constitución de un nuevo orden musical local

El abordaje de las secciones que ambos diarios dedicaron a la música europea como a la local permite ver que, por detrás de las estrategias narrativas utilizadas, prevalecen ciertos tópicos románticos. Para ello, el presente apartado indaga en torno a tres ejes. Por un lado, se analiza la predominancia de dos conceptos románticos que normaron la referencia a la música y a los músicos europeos: pueblo, genio y sueño. Luego, se abordan las referencias a los músicos locales y a la música como un atributo que, lejos de ser entendido como una práctica racional, fue pensando como natural e inconsciente. Por último, se examinan los lineamientos y propuestas defendidas por ambos diarios a fin de generar un arte local y, derivado de ello, constituir un nuevo orden musical, necesario para inaugurar un nuevo momento político.

Contrariamente a lo sucedido durante la década de 1820, cuando se impulsó la enseñanza musical mediante la fundación de diversos espacios, ninguna de las secciones dedicadas a los músicos acusó al aprendizaje musical como base para la composición o la ejecución.¹³ La aptitud para la música estuvo, así, estrechamente ligada a cualidades innatas y, derivado de ello como una habilidad natural. De forma complementaria, en el *Boletín* y en *La Moda*, el significado de músico estuvo asociado a los conceptos de pueblo, genio y sueño, que a su vez bien pueden pensarse como característicos del ideario cultural de la generación del '37. Por lo tanto, se busca aquí indagar en torno a la predominancia de dichos conceptos románticos que normaron la referencia a la música y a los músicos europeos.

La particularidad de ambos diarios reside en que, tal como se señaló previamente, no recurrieron a la crítica musical para referirse a músicos e instrumentistas europeos. Especialmente en el *Boletín*, las secciones se presentaron como cuentos y crónicas de revistas extranjeras-a veces explícitamente adaptados o de autoría desconocida.¹⁴ Al tiempo que repararon en las dotes musicales, éstos siempre derivaron de la homología realizada entre las características físicas y los rasgos del carácter. En consecuencia, dado su escaso contenido teórico los diarios estuvieron lejos de ser formatos especializados en crítica musical.

La referencia al pueblo como un genérico que era el destinatario natural de la música apareció en varios de los relatos. Valga recordar que dicho concepto, en su acepción abstracta -es decir, concebido como una totalidad-se convirtió en el elemento constitutivo de la nación durante el romanticismo. Sin embargo en el caso rioplatense, y más allá del complejo derrotero que dicho término posee, el pueblo como genérico compuso el objeto de la regeneración social, el destinatario de los valores de la civilización (Terán, 2012: 93). Si bien sería complejo dar cuenta

de las múltiples acepciones del concepto de pueblo una vez iniciado el proceso independentista, sólo pretendemos señalar que fue durante el rosismo cuando una semántica de pueblo, similar a la actual, emergió como fuente del poder y origen de la legitimidad del gobierno (Goldman; Di Meglio, 2008: 139).

En el caso que nos ocupa, el pueblo constituyó la fuente de inspiración de los compositores: su éxito musical radicaría, así, en la aceptación popular. Retratando una conversación ficcional entre Napoleón Bonaparte con Luigi Cherubi, el *Boletín* se apartó de la crónica y, en primera persona, advirtió que «Nosotros, como el primer Cónsul y como el pueblo, amamos la música monótona, es decir, la música simple en el canto como en el acompañamiento. Por lo cual amamos la música de Rossini sobre todas las músicas: es el glorioso músico del pueblo y este título lo realza sobre todos los músicos» (*BM*, 23/09/1837, N 5). La simplicidad de su música lírica -en tanto predominio de la melodía por sobre la armonía- llevó al diario a preguntar y responderse «¿Por qué Rossini es el Príncipe de los músicos de este siglo? Porque es popular» (*BM*, 23/09/1837, N 5). Derivado de este posicionamiento, el diario agregó que «Aconsejamos a los jóvenes talentos, que nunca se alejen del pueblo, y lejos de preciarse de ser inteligibles para él, cifren toda su gloria en ser entendidos y buscados por todo el mundo. El genio es luz, no oscuridad» (*BM*, 17/09/1837, N 4).

Siendo producto del ideario romántico, la figura del genio constituyó un intento por superar los límites impuestos por el pensamiento crítico propio de la ilustración (Aizpún, 1997: 23). En consecuencia, el arte se presentó como la cumbre de la representación del accionar libre y creativo y, por tanto, original. El artista era, así, el verdadero hombre que habría alcanzado su mayoría de edad al tiempo que sería el único capaz de sintetizar en la obra de arte los ideales emergentes de la propia sociedad. Sin embargo, el genio constituyó un concepto aporético en sí mismo: estaba destinado a morir -tal como Bellini- dada la incompatibilidad de la incompreensión con el ideal del autoconocimiento. En este sentido, se puede establecer una fuerte similitud entre la figura de Bellini que reprodujeron los diarios y los protagonistas de las principales novelas románticas, tales como *Julia* de Rousseau o *Werter* de Goethe: todos ellos fueron sujetos sensibles pero también desdichados como consecuencia de la incompreensión de quienes los rodeaban.

En sus dos primeros números, el *Boletín* inauguró sus páginas con un diálogo entre María y Maximiliano, dos personajes ficcionales que debaten sobre la vida de Rossini y Bellini. La producción musical tenía límites naturales, ya que «Mucho tiempo después de haber producido sus obras Gefes, ó como se dice hoy, después de haber llenado su misión» (*BM*, 28/08/1837, N 1), el genio verdadero podría retirarse, tal como Rossini, o morir, prematuramente como Bellini, paradigma del artista romántico.

Por el contrario, *La Moda* hizo explícita su preferencia por el autor de *El Barbero de Sevilla*. El apartado titulado «Bellini a la faz de Rossini» constituye la más clara manifestación de este posicionamiento. Allí se afirmó que

tocó su cima, y se diría que la convicción de su inferioridad le hizo, acertado, desertar el arte, desertando el mundo. La muerte temprana de Bellini no es más que una excusa de su genio. Murió cuando no pudo hacer más [...] murió a tiempo, y fue feliz en no haber asistido a su derrota: le valió más que su desaparición y no su esterilidad burlarse las esperanzas del arte (*LM*, 3/03/1838, N 16).

Sin embargo, partir de la reflexión en torno a la juventud de Bellini se construyó una concepción más amplia y se refirieron al «artista» en tanto que éste «se encamina durante los bellos años de la juventud hacia un fin glorioso» (*LM*, 3/03/1838, N 16). Aunque la comparación nunca se hizo explícita, es menester recordar la coyuntura del período 1837-1838 en la formación del ideario -tanto intelectual como pragmático- de la generación. Por un lado, por el derrotero que supuso la inauguración y cierre del Salón y la consecuente apertura de la secreta Asociación de la Joven Argentina (González Bernaldo, 2008: 206-210). Pero, por sobre ello, por haber sido considerado como el primer período de producción literaria. En este sentido, el concepto de genio funcionó en estrecha relación a la figura del poeta en tanto un «profeta o visionario capaz de entender o interpretar lo que está más allá del conocimiento y de la sensibilidad del común de los mortales. La imaginación, la percepción, la intuición son las cualidades que lo distinguen del resto y le permiten ver y aprehender lo inabordable» (Batticuore; Gallo: 2013: 327). El genio, al igual que el intelectual, vería aquello que era necesario para el progreso de la civilización.

Pero no sólo la música europea tuvo lugar en la crítica y promoción de la cultura musical. Si el arte pregonado por la generación del '37 debía tener en consideración las particularidades de lo local, era menester hacer referencia a los principales músicos de Buenos Aires. En este marco, las referencias a músicos locales fueron notoriamente mayores en el *Boletín Musical* que en *La Moda*. Puede inferirse que la predominancia se deriva del hecho de que dicho diario publicó, casi en todos sus números, composiciones locales. Pero también debe advertirse que la referencia sirvió más como una excusa para abordar otras problemáticas ligadas a lo musical que como promoción de los músicos y sus obras.

Por un lado, la referencia a los músicos enfatizó las capacidades musicales como atributos naturales. Si las capacidades musicales eran inherentes al sujeto, la música fue erigida como una actividad estrechamente ligada al ocio. En este sentido, los editores y redactores de

ambos diarios conceptualizaron su incursión en el campo musical y su afición por éste como una actividad menor. Así, el principal redactor de las secciones de música presentes en *La Moda* afirmó que «No soy más que un simple aficionado, y cultivo la música solo por adorno y entretenimiento, interés muy secundario en comparación de estudios más importantes que absorben mi tiempo» (LM, 18/11/1837, N 1). En el mismo plano, en la carta dedicada a los suscriptores con motivo del fin de la tirada del *Boletín*, Gregorio Ibarra esgrimió que «[...]al haberme arrojado por la escabrosa senda de redactor de un periódico musical he confiado más en la generosidad y benevolencia de mis paisanos que en los escasos conocimientos artísticos que poseo [...]» (BM, 3/12/1837, N 15).

La ausencia del concepto de músico para referirse a los compositores locales de las partituras publicadas pareciera evidenciar, al menos en una primera lectura del diario, la falta de profesionalización en la práctica musical. Puede inferirse que la ausencia del concepto de músico evidencia la búsqueda de una utilidad moral: el arte debería ser una práctica de regeneración social. Lejos de ser un mero soporte generador de experiencias estéticas, la razón de todo arte estaba anclada en «el progreso, el desarrollo, la emancipación continua de la sociedad y la humanidad» (LM, 13/01/1838, N 9). En consecuencia, el objetivo del artista sería servir a la revolución a fin de remodelar la sociedad. Su tarea sería esencialmente colectiva y, en consecuencia, militante: debía hacer del arte una herramienta para las necesidades utilitarias nacidas del proceso revolucionario.

La primera referencia que el *Boletín Musical* realizó a un instrumentista local fue a Fernando Cruz Cordero, abogado que a partir de 1840 estará estrechamente ligado al régimen rosista. Nuevamente, el diario recurrió a la fisiognomía para identificar en él un verdadero «bello genio musical». Pero, tal como se señaló previamente, la promoción de dicho músico sirvió al diario para posicionarse en un paradigma estético más amplio: la afición por los músicos italianos. En este sentido, puede inferirse que la comparación tuvo dos objetivos: por un lado, homologar la juventud y creatividad de Cordero con la de Bellini, en tanto genios y, por otro, ampliar un gusto que, durante toda la década de 1820, tuvo a Rossini como autor hegemónico de la escena lírica.

La referencia al por demás reconocido Juan Pedro Esnaola no fue, según el *Boletín*, la consecuencia del diario sino de la iniciativa de «una persona de gusto» que envió un vals compuesto por el joven músico. Lejos de hacer una reseña de sus aptitudes como compositor, la voz de quien escribió la nota priorizó otros aspectos. Por un lado advirtió que el hecho de que la composición no fuese nueva tenía justificación dado que:

Es menester no limitarse á publicar piezas nuevas; ómas bien, es menester, no llamar nuevo, solamente á lo recién escrito. Nuevo, es tambien lo no oído, lo no usado, lo no generalizado; y en este sentido, una gran parte de la música del Sr Esnaola es nueva, sin embargo de que no toda ella acaba de ser escrita (BM, 9 /09/1837, N 3).

En este sentido, es necesario reparar en el pequeño *excursus* realizado en torno a la concepción de lo nuevo como lo no conocido. Si bien constituye una temática hartamente estudiada para el caso de *La Moda*,¹⁵ puede pensarse que toda la empresa que supuso la publicación del *Boletín* estuvo en función de promocionar obras nuevas en tanto composiciones locales que, dada su escasa complejidad, pudiesen ser ejecutadas por un amplio número de aficionados al piano. Asimismo, si bien la crítica y promoción del ámbito musical tiene antecedentes en varios de los principales diarios del período rivadaviano, el *Boletín* fue un soporte innovador tanto temática como litográficamente: al tiempo que publicó partituras insertó imágenes de compositores italianos y paisajes del espacio porteño.

Consecuencia de la publicación de sus obras en dos números consecutivos, *La Moda* también reparó en la capacidad musical de Esnaola. Así, señaló que en dichas composiciones «reúne á la belleza del motivo la severidad de redacción: que habitúa el oído hasta en las menores cosas, á los encantos misteriosos de una armonía severa y sábia: ojalá no se tocaran más minués, qué los del Señor Esnaola!» (LM, 3/01/1838, N 7). Números después, una dura crítica hacia el minué obliga a entender la nota previa más como una excepción que como una defensa de la forma musical. Refiriéndose a dichos bailes, en la sección denominada «Álbum alfabético» -apartado que evidencia la influencia enciclopedista ilustrada en el diario- se señalaba que «por una aberración inexplicable, solo queda el minue» (LM, 17/03/1838, N 18). Asimismo, los diarios hicieron hincapié en la imposibilidad de contar con una cultura musical en un espacio geográfico que aún se encontraba en desarrollo. En consecuencia, las referencias que realizaron de las prácticas artísticas incentivaron la intervención en una coyuntura política e intelectual que habilitaba el camino hacia la configuración de un nuevo orden musical, en tanto el *Boletín Musical* señaló que «Son las sociedades, en efecto, y no los individuos, los que producen lo grande y lo perfecto en las artes» (BM, 17/09/1837, N 4). Ampliando la referencia espacial y comparándola con un «genio natural», dicho diario también sostuvo que «La América, como Mozart, hace música cuando todavía ni aún sospecha que hay reglas para ello» (BM, 17/09/1837, N 4). Frente a este desconocimiento, el redactor asumió un rol de guía y esgrimió diversos consejos para erigir una música propia, basada en las necesidades del pueblo y no en las influencias extranjeras:

Para un pueblo joven, con más instinto que ciencia, con más corazón que cabeza, sin hábitos abstractos y metafísicos, qué música podrá convenir? Una música candorosa y simpática, de formas simples transparentes, al alcance de todo el mundo, expresión pura más del corazón que de la inteligencia, una música en fin en que elemento melódico domine sobre elemento armónico (LM, 17 /09/1837, N 4)

Este apartado muestra, pues, un discurso con tópicos románticos -tales como el instinto y el corazón- que se erigen en contra de dos de los principales supuestos del ideario ilustrado: la ciencia y la razón. Sin embargo, también debe señalarse que la supuesta universalidad y la predominancia de la melodía a la que remite el fragmento fueron características propias de la ilustración y del clasicismo y, en consecuencia, lugares recurrentes en el discurso musical durante el período rivadaviano.

Pero la particularidad de la sección residió en el hincapié puesto en el pueblo: sólo una música sencilla y clara sería asequible para los sectores populares. Este colectivo, tal como señalamos para el caso de la referencia a los músicos europeos, emergió un actor que sería tanto la inspiración como el destinatario natural de los avances musicales:

Pero queda todavía en los tiempos modernos, un hombre que nunca fue ni será metafísico, que no gusta de las complicaciones científicas [...] este hombre es el Rey de los tiempos modernos: es más rico que nadie, más poderoso que nadie: reparte la gloria, los tronos, los poderes: para él es la música, la poesía, la filosofía, porque él lo merece todo: este hombre es el PUEBLO. Si pues una música no es buena para el pueblo, no es buena para nada (LM, 17/09/1837, N 4).

Entendida como consecuencia de las pasiones, la música provocaría una afección inicial imposible de ser analizada mediante la racionalidad. Asimismo, esta afirmación llevó a que el redactor se alejara de una concepción de la música concebida como un saber ilustrado para pensarla como una práctica inclusiva. En consecuencia, se señaló que una escucha comprensiva se fundamentaba en «el análisis habitual de las afinidades misteriosas, pero reales, que existen entre los acentos de la música y la afecciones del alma, lo que puede conducir a una íntima y radical iniciación en el espíritu y la misión del arte musical (...)»(LM, 9/09/1837, N 3).

En el afán por intentar definir qué era y qué provocaba la música, la estética ilustrada complementó al romanticismo. En este sentido, el *Boletín* propuso que «La música del día es la inspiración ardiente y espontánea, el sentimiento verdadero, la melodía en fin envuelta en la ciencia como en un manto glorioso; es el alma y el cuerpo [...] el instinto y la ciencia, el corazón

y el arte» (*LM*, 9/09/1837, N 3). Asimismo, esgrimió -de forma prescriptiva- aquellos aspectos que tendría que contener y habilitar cualquier soporte musical: «Es la belleza del tema, la gracia, la originalidad del pensamiento que las sustenta, el poder mágico de ese pensamiento de seducir el corazón, de conquistar todas las simpatías del alma, de enamorar á uno con la facilidad de una belleza de quince años» (*BM*, 3/09/1837, N 2).

La función de la música también apareció vinculada a la retórica y, con ella, a la poesía romántica. Aunque en repetidas instancias la comparación de la música con el lenguaje se realizó bajo el uso de términos románticos, también se utilizaron conceptos clásicos:

La palabra música se tomaba por los antiguos en un sentido colectivo. La poesía, la declamación, la retórica, las ciencias matemáticas y filosóficas y hasta las ceremonias religiosas y las leyes, venía a ser una ciencia universal [...] Platon despreciaba al músico que no veía en su arte mas que sonidos vagos é insignificantes[...] se esforzaba en concentrarlas y atraerlas á una grande unidad en la que lo *verdadero* y lo *bello* vendrían a confundirse (*BM*, 2/10/1837, N 6).

Si bien las reflexiones en torno a las relaciones de lo bello con lo verdadero fueron desarrolladas a mediados del siglo XVIII, el debate que de ellas se derivó puede pensarse como un momento transicional entre la ilustración y el romanticismo. En este sentido, es posible pensar que muchos de los aspectos comúnmente ligados al ideario romántico, tal como la predominancia de las sensaciones y sentimientos en la experiencia estética, ya circulaban en los grupos intelectuales.

A modo de cierre

El presente trabajo se propuso mostrar cómo la referencia a la música en el *Boletín Musical* y *La Moda* constituyó un vector que posibilitó a ambos diarios reflexionar tanto sobre aspectos sociales como políticos ligados al ideario de la denominada «joven generación romántica». Mediante el uso de una retórica ligada a formatos narrativos e insertando partituras de bajo nivel de complejidad, intentaron hacer comprensible un saber teórico hasta entonces inexistente en la prensa. Si bien la familiaridad que la sociedad porteña tenía para con las reseñas de las actuaciones musicales permitía encontrar en el destinatario un lector informado en torno al género lírico, las secciones aquí retomadas muestran que su objetivo no fue la crítica sino la divulgación de saberes ligados a músicos, obras y partituras tanto de origen local como europeo.

Derivado de ello, debe repararse en dos aspectos novedosos, el primero respecto de las publicaciones en sí mismas, y el segundo referido a las secciones o artículos. En primer lugar, cabe destacar que ambos diarios estuvieron dirigidos a un destinatario diferente que aquel de la década de 1820. A saber, lejos de ser un lector de las reseñas de obras desarrolladas en el Teatro, ahora el destinatario se erigía como un actor con agencia sobre la música, en tanto podía ejecutar las partituras publicadas al tiempo que podía reflexionar sobre la similitud -o diferencia- de las prácticas musicales europeas con aquellas locales. Por otra parte, en las secciones se evidenció una predominancia de tópicos que, excusándose en lo musical, sirvieron para referirse al ideario intelectual y estético preeminente, tal como había sucedido durante el período rivadaviano con el concepto de buen gusto.

De forma complementaria, estas constantes temáticas y conceptuales -aunque irregulares en las acepciones que condensaron- pueden pensarse como legitimadoras del proyecto de generación del '37. Si uno de sus objetivos había sido realizar una revolución en el pensamiento, una de las actividades culturales más activas de la sociabilidad porteña no podría quedar por fuera de la renovación de ideas y prácticas. Así, la alusión a músicos y música europea y local evidenció un discurso que se erigía en contra de los supuestos otrora característicos de la cultura musical e inherentes al programa ilustrado. La práctica musical estuvo, así, estrechamente vinculada a una concepción utilitaria del arte y, derivado de ella, al arte socialista propuesto por la generación.

La idea de genio entendida como un artista capaz de sintetizar y reflejar en una obra de arte la esencia de un pueblo dada su capacidad para captar los sentimientos se complementó con la concepción de la música como un atributo innato y la explicación de éste en base a las características físicas y emocionales. En consecuencia, estas recurrencias se opusieron al otrora ideal rivadaviano de concebir al músico y a la música como una actividad plenamente racional, fundamentado en el aprendizaje, y normada por el proceso de construcción del buen gusto.

Objeto central del discurso romántico, el pueblo -en tanto concepto genérico- fue entendido por *La Moda* y el *Boletín* como inspirador y destinatario principal de las composiciones musicales. En consecuencia, si la capacidad musical era una posesión natural y las obras emergían desde los sentimientos y emociones, la música resultó ser una práctica inclusiva, al alcance de un pueblo que se pensaba, a su vez, como destinatario de un programa civilizador. Asimismo, hubo un notorio interés por normar las características que debería de tener la música local, reforma necesaria para lograr una apertura hacia lo nuevo y superar los vestigios del pasado.

Por último, si bien la propuesta del trabajo fue enmarcar las regularidades discursivas en el ideario romántico es necesario reparar en que la primacía de las sensaciones y emociones en el placer estético ya había sido analizada por los autores de la *Enciclopedia*, tal como Diderot en «Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello»¹⁶ (1752) abordó dicho goce como causa de las sensaciones y, específicamente, situó el origen en el vínculo que unía esas sensaciones con sentimientos agradables.¹⁷ Pero sumada a esta vertiente, debe señalarse la influencia del sensualismo sobre una generación que se formó en instituciones rivadavianas, bajo la injerencia del profesor Diego Alcorta y leyendo a autores tales como Condillac, Cabanis, Helvetius, Destutt de Tracy.

Consecuencia de la circulación de dichas ideas, la idea de que la música era una habilidad natural, que a través de los sonidos y actuando en los órganos sensoriales podía transmitir y provocar emociones, fue propia del sensualismo antes que del romanticismo. Es posible, entonces, pensar que la generación no batalló contra todo el ideario ilustrado, sino que retomó y potenció aquellos aspectos que ligaban los sentimientos y las emociones a la experiencia estética. Así, muchas de las particularidades asociadas al romanticismo –derivadas, a su vez, de la visión historiográfica que afirma que dicho paradigma arribó al Río de la Plata consecuencia del accionar de Esteban Echeverría– ya se encontraban presentes al ser parte constitutiva del ideario ilustrado.

Referencias bibliográficas

AIZPÚN, Teresa (1997) «El genio romántico y la búsqueda de unidad». En: Romero de Solís, Diego, Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco (Eds.). *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-28.

BATTICUORE, Graciela y Gallo, Klaus (2013) «Ideas, literatura y opinión pública». En: Ternavasio, Marcela (Comp.) *Historia de la Provincia de Buenos Aires. De la organización provincial a la federalización de Buenos Aires (1821-1880)*. Tomo III. Buenos Aires, Edhasa-UNIFE.

BURKE, Edmund (1995) *De lo sublime y lo bello*. Barcelona: Altaya-Tecnos.

CHARTIER, Roger (2012) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: GEDISA.

DE NORA, Tia (2012) «La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810». En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal:Universidad Nacional de Quilmes.

GODGEL, Víctor (2013) *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

GOLDMAN, Noemí y DI MEGLIO, Gabriel (2008) «Pueblo/pueblos». En: Goldman, Noemí (Ed.). *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos claves en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 131-143.

GONZÁLEZ BERNALDO, Pilar (2008) *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. La sociabilidad en Buenos Aires, 1829-186*. Buenos Aires: FCE.

MEIEROVICH, Clara (2010) «Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas». En:Carredaño, Consuelo, Eli, Victoria (Eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Tomo VI. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 323-395

MOLINA, Eugenia (2005) «Civilizar la *Sociabilidad* en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839) ». En: Batticurore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers Jorge (Comp.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, Eudeba, pp.151-166.

MYERS, Jorge (1998) «La revolución en las ideas. La Generación romántica del 37 en la cultura y en la política argentina». En: Noemí Goldman (Dir.), Federico Polotto (Ed.), Juan Suriano (coord.), *Nueva historia argentina. Tomo III: Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 383-443.

MYERS, Jorge (2002) *Orden y Virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

PAS, Hernán. (2008) *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830- 1850)*, Buenos Aires, Katatay.

TERÁN, Oscar (2012) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales. 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

VERÓN, Eliseo (1983) *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de ThreeMile Island*. Buenos Aires: Gedisa

WEIMBERG, Félix [1958] (1977) *El Salón Literario de 1837: Con escritos de M. Sastre-J. B. Alberdi-J. M. Gutiérrez-E. Echeverría* -- 2. ed. Buenos Aires: Librería Hachette.

Referencias electrónicas:

DI PASQUALE, Mariano (2011) «De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión». En: *UNIVERSUM*, 26, (1), pp. 79-92. [En línea] Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/universum/v26n1/art_05.pdf>

MORENO GAMBOA, Olivia (2009) *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1860-1910)*. México, UNAM-INAH [En línea] Recuperado de <https://www.academia.edu/31351487/Una_cultura_en_movimiento._La_prensa_musical_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_1860-1910_2009_>

PAS, Hernán (2013) «Estudio preliminar. Compilar, transcribir, editar: los inicios de la literatura argentina». En: *El Recopilador. Museo Americano. Antología*. Buenos Aires: Editorial de la Biblioteca Nacional. [En línea] Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/b7ff314964b7045bd5a020c1446ebded.pdf>

VENIARD, Juan María (1992) «El Minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el Río de la Plata». En: *Latin American MusicReview*, 13, pp. 195 – 212. [En línea] Recuperado de <http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/el_minue_supervivencia_de_una_danza_aristocratica_en_el_salon_romantico_rioplatense.pdf>

Fuentes editas:

BOLETÍN MUSICAL 1837. Estudio preliminar de Melanie Plesch (2006) La Plata, Instituto Cultural de la Pcia. De Bs. As.

LA MODA: edición facsimilar. Con prólogo de Alberto M. Perrone (2011) Buenos Aires: Biblioteca Nacional

Notas

1 La presencia normativa del concepto de buen gusto –y de sus múltiples acepciones- en la promoción de lo musical fue analizada en mi tesis de Maestría en historia, titulada “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña. Buenos Aires, 1820-1828” (2014, UNTreF).

2 Respecto a las producciones previas a los diarios aquí abordados, deben señalarse los ensayos musicales *El espíritu de la música; a la capacidad de todo el mundo* (1832) y *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con mayor facilidad* (1832), de un joven Juan Bautista Alberdi, y el *Cancionero Argentino* (1837-8), canciones de Esteban Echeverría recopiladas por Antonio Wilde.

3 Cuando aquí hacemos referencia al romanticismo, queremos señalar a un ideario que, aunque lejos de ser homogéneo, la historiografía caracterizó por la oposición a la Ilustración. Entre las principales diferencias esbozadas, pueden señalarse la libre expresión de los sentimientos, pasiones, creatividad e imaginación propia del romanticismo que se enfrentó a la racionalidad y las normas de armonía, equilibrio y unidad neoclásicas, características de la ilustración.

4 Sobre el concepto de civilidad y sociabilidad en el ideario de la generación romántica véase el trabajo de Molina, 2005:151-166.

5 *Diario de la Tarde*. Buenos Aires, 9 de Agosto de 1837, N 23.

6 Se aclara que los folletos literarios de los números 1 y 14 se han perdido y que el número 14 no cuenta con la primera hoja de la misma sección.

7 Con ello, hacemos referencia a Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Nicanor Albarellos, Demetrio Rodríguez Peña y Juan Pedro Esnaola.

8 Respectivamente: N 7, 2 de octubre de 1837; N 12, 5 de noviembre de 1837 (si bien falta la página inicial de dicho número, esta fecha se infiere tentativamente en relación a las previas y posteriores); N 15, 25 de noviembre de 1837.

9 Sin embargo, debe aclararse que la encuadernación de González Garaño presente en el Museo Azzarini posee una hoja preliminar que se inicia con ¡Viva la Federación!, expresa el título (Boletín Musical) y luego los siguientes datos: Litog. Argentina de Ibarra. Catedral N 77.

10 Debe señalarse que la falta de referencia por parte del diario al Salón Literario y a Esteban Echeverría, como así también los delicados intentos por avenirse con Rosas, evidencian la imposibilidad de relacionar al diario con la totalidad del Salón Literario.

11 Los siguientes números contaron con un folletín de ocho hojas: N 18, 17 de marzo de 1838; N 19, 24 de marzo de 1838; N 21, 31 de marzo de 1838.

12 Se debe señalar la excepción de tres números: Por un lado, los N 21 y 22 (7 y 14 de abril de 1838) no contienen partituras y el N 23 (21 de abril) - el último- contó con tres partituras de una carilla cada una.

13 Con esto hacemos referencia a apertura en 1822 de la Escuela de Música y Canto -a cargo del presbítero José Antonio Picassari y de su sobrino Juan Pedro Esnaola- y la Academia de Música - dirigida por Virgilio Rabaglio-. Si bien fueron fundadas por particulares, en pocos meses el gobierno rivadaviano ofreció protección y financiación.

14 Principalmente, el *Boletín* hizo referencia a la *Gacette des salons*, originalmente llamada *Gazette des salons. Journal des Modes et Musique, artistique, littéraire et theatral* (1835-1837). También tradujo como *Revista ambos mundos* al reconocido diario *Revue des deux mondes* y utilizó fragmentos de la *Revue du Théâtre*. Asimismo, citaron como autores de diversos artículos a Francois Buloz, Enrique (Heinrich) Heine, H. (Henri) Blaze (de Bury) y Mm. De Stael, todos colaboradores de la *Revue des deux mondes*.

15 Tal es el caso del trabajo de Godgel (2013).

16 D'Alambert, Jean Le Rond y Diderot, Denis. *Discurso preliminar de la Enciclopedia. Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

17 Asimismo, debe considerarse la influencia de Edmund Burke en torno a lo bello (1757) para comprender cómo la aparente tensión entre la ilustración y el romanticismo se diluye lentamente. Su propuesta residió, pues, en comprender lo bello como un momento de exaltación de la mente desprovisto de todo interés utilitario que provoca en el sujeto un placer en sí mismo, incapaz de tener justificación alguna. Burke, Edmund. *De lo sublime y lo bello*. Barcelona. Altaya-Tecnos, 1995.