



## Cómo educar las pasiones, o la política por otros medios: la música como base de una sociología de la cultura de entre siglos

How to educate the passions, or politics by other means: music as the basis of a sociology of culture between centuries

*Nicolás Aliano*

*Universidad Nacional de San Martín – CONICET, Argentina*  
 nicolasaliano@hotmail.com

*Guillermina Guillamon*

*Instituto de Estudios Históricos – Universidad Nacional de Tres de Febrero – CONICET, Argentina*  
 guillermina.guillamon@gmail.com

### RESUMEN:

La obra de José Ingenieros ha sido objeto de diversas exploraciones, en tanto trayectoria que posibilita indagar sobre la conformación de múltiples saberes científicos hacia el entre siglos. En este contexto, sin embargo, el libro *El lenguaje musical* (1906) ha sido, en buena medida, soslayado por los analistas. Específicamente, buscamos aquí problematizar el libro en tanto síntoma de una doble tensión. Por un lado, una tensión intelectual respecto del análisis de *lo musical* y las aptitudes musicales, que péndula entre el determinismo biológico y la posibilidad de educación de las pasiones que suscita. De ello se deriva la segunda tensión, que remite a una posición más amplia respecto de *la cultura* de entresiglos: monopolizar la cultura o construir hegemonía en torno a ella.

**PALABRAS CLAVE:** José Ingenieros, Música, Lenguaje musical, Emociones, Educación de las emociones.

### ABSTRACT:

The work of José Ingenieros has been the subject of many explorations, as a trajectory that makes it possible to inquire about the conformation of multiple scientific knowledge between the 19th and 20th centuries. In this context, the book *The Musical Language* (1906) has been, to a large extent, ignored by analysts. Specifically, we seek here to problematize the book as a symptom of a double tension. On the one hand, an intellectual tension regarding the analysis of the musical and musical aptitudes, which hangs between the biological determinism and the possibility of education of the passions it raises. This results in the second tension, which refers to a broader position regarding the culture of entresiglos: monopolize the culture or build hegemony around it.

**KEYWORDS:** José Ingenieros, Music, Musical language, Emotions, Education of emotions.

### INTRODUCCIÓN

Numerosos trabajos historiográficos y sociológicos retomaron en las últimas décadas la figura de José Ingenieros, en tanto trayectoria que posibilita indagar sobre múltiples campos y saberes intelectuales: la criminología, la psiquiatría, el higienismo, la sociología, la filosofía, etc. (Vezzetti, 1978 y 1982; Terán, 1987 y 2000; Ludmer, 1999; González, 1999; Salessi, 2000; Altamirano, 2004; Pita González, 2009; Plotkin, 2016). En este contexto, sin embargo y de manera algo sorprendente, una de las facetas no menores de su obra, sus escritos sobre música, ha recibido escasa atención de los analistas. En esta clave, el libro *El lenguaje musical* (1906) sólo ha sido abordado desde la musicología para situarlo como parte de un relato que buscó constituir una cronología de conformación del campo musical local (Suarez Urtubey, 2009). Desde otro punto de partida, nuestro horizonte en este artículo es considerar esta obra como un objeto discursivo que permite

Recibido: 17 de octubre de 2019 | Aceptado: 23 de noviembre de 2019 | Publicado: 15 de enero de 2020

**Cita sugerida:** Aliano, N. y Guillamon, G. (2020). Cómo educar las pasiones, o la política por otros medios: la música como base de una sociología de la cultura de entre siglos. *Trabajos y Comunicaciones* (51), e111. <https://doi.org/10.24215/23468971e111>



indagar en las tensiones de una época en tránsito, un clima de fin de siglo. La hipótesis es que dicha obra es *a la vez* el síntoma y el intento de tramitación de una tensión específica, referida al lugar de la cultura y los modos de intervenir en ella en el contexto de entre siglos. A su vez, el objeto que en ella se aborda –la música y su “lenguaje”– es vital para una comprensión de la naturaleza del problema planteado y la especificidad de las apuestas ensayadas. En este sentido, tanto la percepción como la afectación sonora tienen en la obra de Ingenieros una función política y, más específicamente, civilizatoria: transformar los comportamientos y la sensibilidad de los individuos.

La especificidad del objeto de lo musical se vincula, así, con una propuesta política de la cultura. De modo que iluminar esta dimensión soslayada de su obra responde, no a un placer por la “erudición inútil” –la expresión es de Foucault–, interesada por recuperar los textos “menores” o extravagantes del autor. Ingresar a su obra desde este texto –y desde los desafíos situados y planteados en la sensibilidad en la que se configura–, permite restituir los términos concretos en que se pensaron las relaciones entre política y cultura. En otros términos: *El lenguaje musical* no es un libro sobre los “grandes temas del periodo”: la consolidación de una elite política, los efectos de la inmigración masiva en la ciudad, la conformación del Estado higienista. Sin embargo, está cuidadosamente escrito *desde* los desafíos que estos procesos suponen para Ingenieros. Y situado en esos desafíos, el libro expresa los términos en los que se piensan los problemas y sus soluciones. Por ello, antes que reducir la obra a expresión peculiar o extravagante (y por ello “menor” en relación al canon “serio”) de una matriz positivista más amplia, su análisis permite en cambio inscribir en el análisis un problema concreto y medular de la época. La obra permite captar el modo en el que se configuró una mirada específica sobre la cultura, como espacio clave para educar las masas que, a diferencia de la pedagogía política, permitía desplegar una pedagogía civilizatoria, más sutil y que, en última instancia, hace que la otra sea algo pasible de concretar. En este sentido, la originalidad del objeto del libro, la música, alude a una intuición penetrante del autor: el reconocimiento agudo por parte de Ingenieros de la importancia social de las pasiones y, fundamentalmente, de la educación de las emociones ligadas a la experiencia musical y sonora.<sup>1</sup>

En el recorrido propuesto, se procura dar cuenta de tres problemas transversales al texto: 1) Los debates que insertan a la cultura de principios de siglo XX como un espacio atravesado por el fenómeno de la masificación y los consecuentes debates que ello suscitó 2) La especificidad –y originalidad– del objeto de estudio: la música 2) el sentido y las apuestas que los actores realizan en un contexto histórico determinado. Específicamente, buscamos aquí problematizar el libro en tanto síntoma de una doble dimensión. Por un lado, en el apartado “Una teoría biológica de la música: entre el determinismo biológico y la educación de los sentimientos” indagamos en una tensión intelectual respecto del análisis de *lo musical* y las aptitudes musicales. Así, buscamos dar cuenta de un conjunto de explicaciones que, lejos de responder a una sola teoría explicativa, péndula entre el determinismo biológico y la posibilidad de educación; entre el reconocimiento de la existencia de aptitudes musicales innatas y la afirmación de una educación estética de la escucha musical.

A continuación, en “Cartografiando las prácticas (y los practicantes) culturales” analizamos las apuestas de Ingenieros por crear un sistema clasificatorio de la escucha musical y de los “públicos” que emergen en la escena cultural local. Así, en el devenir del libro emergen y se despliegan un conjunto de tópicos que conforman esta estrategia: la simulación abordada desde la producción y el consumo cultural, las emociones intelectualizadas como herramienta para suavizar las costumbres y civilizar a los individuos, la identificación de indicadores visibles de incultura, entre otros. Es en esta cartografía de los practicantes culturales en donde se advierte la segunda tensión a problematizar, que remite a una posición más amplia respecto de la cultura de entre siglos: aquella que, ambivalentemente, se configura entre estrategias por monopolizar la cultura y proyectos por construir hegemonía en torno a ella.

## 1. UNA TEORÍA BIOLÓGICA DE LA MÚSICA: ENTRE EL DETERMINISMO BIOLÓGICO Y LA EDUCACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS

“Spencer, en su ensayo sobre el origen y la función de la música, ha formulado una teoría completa” (Ingenieros, 1952, p. 15). La oración que inaugura *El Lenguaje musical* (1906) nos sugiere cuáles son los supuestos que guían la mayor parte del libro.<sup>2</sup> Pero, para mérito de Ingenieros, el título se complementa con el agregado *Y sus perturbaciones histricas. Estudios de psicología clínica*. Es allí donde introducirá el análisis de casos que, indicado por él mismo, fueron realizados para que formasen parte de *Histeria y Sugestión* (1904).<sup>3</sup> Ello lo conduce a dividir el libro en dos partes que, aunque estrechamente vinculadas, pueden ser pensadas como partes autónomas de un mismo problema: el lenguaje musical y su vinculación con el determinismo biológico y la posibilidad de la educación de la escucha.

En la primera parte del libro, “Problemas de psicología musical”, Ingenieros sintetiza y moldea teorías sobre el origen y la función de la música y los diferentes tipos de inteligencias musicales. Siguiendo a Spencer, sitúa el origen de la música en la voz humana y el canto: “la voz humana, la voz hablada, contiene todos los elementos constitutivos del canto, forma inicial de la música” (Ingenieros, 1952, p. 15). A la vez, intercalando alusiones a Darwin, plantea que “en el hombre, como en los animales, existe una relación inmediata entre los sentimientos y los movimientos, la intensidad de estos aumentando en proporción a la energía de aquellos” (1952, p. 16). Desde estas premisas es que Ingenieros va a arribar a una definición inicial, que va a atravesar toda su perspectiva del “lenguaje musical”: el estudio de la música debe incluirse entre el de los movimientos expresivos de los estados psíquicos y, más ampliamente, en el estudio de los *modos de expresión de los sentimientos*” (1952, pp. 17-18). La música es, ante todo, un “medio expresivo de sentimientos”.

Resulta elocuente (de las intenciones políticas y los imaginarios culturales de Ingenieros) que uno de los ejemplos a los cuales recurre para dar cuenta de ello sea el de la psicología de las multitudes:

La observación de los fenómenos más elementales en la psicología de las muchedumbres confirma enteramente la regla enunciada sobre el valor primitivo de las inflexiones musicales como modo de expresión de los sentimientos. Cuando un sentimiento conmueve a la multitud, es un grito colectivo su primera reacción, de entusiasmo o de cólera, y al mismo tiempo que vemos los brazos agitarse amenazadores o las manos golpear en signo de aplauso, oímos el ruido confuso de millares de injurias o de aprobaciones. Los músculos de todas las laringes funcionan simultáneamente con los músculos de todos los brazos y de todas las fisonomías (Ingenieros, 1952, p. 19).

El ejemplo, más allá de responder a un anatema de entre siglos, lejos estará de ser casual. Forma parte, terminaremos de comprenderlo en lo sucesivo, de un dispositivo intelectual que de manera implícita o explícita se interroga por las conexiones entre las pasiones y su gobierno (o entre cultura, masas y política), aunque, también cabe subrayar, no se reduzca a ello.<sup>4</sup> Es que la música, indica Ingenieros, “emplea los mismos signos que el lenguaje propio de la pasión” (1952, p. 24). Para el autor, en verdad, “toda la música, es producto de una elaboración lenta, progresiva y multiforme natural de la pasión” (1952, p. 25).

Sin embargo, si en el origen de la música encontramos el canto como *medio expresivo* de sentimientos que lo determinan, ¿cómo explicar la evidente evolución de las primeras formas musicales hacia formas más complejas? ¿Cómo explicamos esa lenta, progresiva y multiforme evolución del lenguaje de la pasión? Para Ingenieros, la respuesta se encuentra en los hombres dotados de una sensibilidad más aguda que la media de sus contemporáneos: “Si las inflexiones del lenguaje sentimental varían con la intensidad del sentimiento que las determina, en los hombres más sensibles, poetas o compositores, toda modificación de su estado de alma ha sido propicia, sin duda, a la producción de inflexiones cada vez más complejas” (1952, pp. 26-27). El movimiento del autor es claro: la evolución del lenguaje musical se explica por la presencia de estos individuos mejor dotados: “los individuos dotados de una sentimentalidad compleja han perfeccionado los medios de expresión que les corresponden, siendo los agentes naturales de la evolución de la música vocal” (1952, p. 27).

Llegados a este punto vemos que la idea de que la música vocal es producida, en su origen, por las inflexiones que los sentimientos imprimen a la voz humana –que en palabras de Ingenieros, “constituye el núcleo central de la teoría de Spencer” (1952, p. 31)- necesita de otro postulado para dar cuenta de la evolución de estas formas expresivas hacia formas musicales más elaboradas que el canto. Esta posibilidad es explicada a partir de la acción de determinados individuos de la especie que, por cualidades extraordinarias propias, perfeccionan los medios expresivos. Pero además, para explicar *la transmisión y acumulación* de estos cambios generados por genialidades individuales –y con ello la emergencia de una cultura musical (la expresión es de Ingenieros) cada vez más perfeccionada- Ingenieros reconoce la posibilidad de que la música como artefacto cultural *por sí misma* eduque los sentimientos humanos (y de hecho, el reconocimiento de la posibilidad de una educación de los sentimientos será uno de los criterios centrales, como veremos más adelante, para la generación de un sistema específico de clasificación culturales de los individuos). Como advertimos, el determinismo biológico se articula, en este punto, con una premisa no-determinista sobre la educabilidad de los sentimientos:

Spencer cree que fuera del placer directo que nos causa, la música desarrolla indirectamente el lenguaje de la emoción. El uso de inflexiones sentimentales, cada vez más expresivas, determina una educación del sentimiento: el uso desarrolla la función. Las frases musicales complejas en las cuales los compositores han puesto sus emociones más elevadas, más exquisitas, nos enseñan a emplear cadencias agradables y expresivas en la conversación, perfeccionando nuestros medios naturales de expresar los sentimientos más dulces o los más poderosos de nuestro espíritu (Ingenieros, 1952, p. 28).

En el fragmento, el fatalismo del determinismo biológico articula con la posibilidad de una educación de la sensibilidad y del “lenguaje de la emoción”, transmitiéndose como legado cultural. Dicha posibilidad de que “el uso desarrolle la función” contradice flagrantemente una de las premisas centrales del evolucionismo darwinista -profusamente citado por Ingenieros-: aquella que señala la intransferibilidad de los caracteres adquiridos a la descendencia. Dicha posición, como se sabe, es *precisamente* la que diferenciaba su evolucionismo del de Lamarck (y su célebre ejemplo del cuello de las jirafas, prolongado por el uso intensivo), y representó el aporte específico y novedoso de la teoría de Darwin: explicar el cambio a partir del mecanismo de la selección natural. ¿Era consciente Ingenieros de esta *tensión* entre supuestos deterministas y, a falta de otra expresión, “culturalistas”? ¿Cómo concebir dicha tensión?

En un agudo análisis de la obra de Francisco Bulnes, un intelectual mexicano coetáneo de Ingenieros y que abrazó por igual las ideas evolucionistas de la época, Manuel Vargas (2004) observa tensiones similares a la hora de explicar el cambio racial. El autor identifica en la teoría filosófica de Bulnes una articulación de visiones en apariencia contrapuestas sobre la herencia biológica. Sin embargo, Vargas señala que, antes que reducir estas tensiones a argumentaciones acientíficas, irresponsables o negligentes -como se ha solido concebirlas- cabe comprenderlas reponiendo más atentamente los contextos científicos en que tuvieron lugar. En esta clave, sostiene que “la descripción mendeliano-darwiniana de la raza y el cambio racial todavía no formaba parte del consenso científico, y anqué las ideas de Darwin ya constituían una parte importante del paisaje intelectual, incluso muchos biólogos aun no tenían clara la incompatibilidad de estos dos puntos de vista sobre la herencia y el cambio racial” (Vargas, 2004, p. 167). “Para que comprendamos mejor la hondura de esta confusión”, enfatiza el autor, “baste saber que las ideas lamarckianas sobre la herencia siguieron teniendo presencia en la ciencia latinoamericana incluso hasta entrados los años 1940” (2004, p. 167).

Volviendo sobre el análisis de la teoría de Ingenieros a la luz de estas consideraciones, cabe comprender entonces que lo que actualmente podríamos leer como eclecticismo conceptual, propio de cierto amateurismo de Ingenieros (cuando no abierto dislate pintoresquista), forma parte, más rigurosamente, de las características y condiciones del debate científico de entre siglos y dialoga con ellas. Tomar en serio estos desarrollos -a caballo entre explicaciones biologicistas y argumentos sobre la educabilidad de los sentimientos-, permite volvernos sensibles a la identificación del surgimiento de nociones penetrantes sobre lo que podría ser una teoría de las emociones y sobre la emergencia, como se señaló en otro lado, de concepciones más complejas de la subjetividad (Aliano, 2008)

El autor concluye su capítulo inicial con un balance elocuente: “todas estas teorías” –destaca– “reconocen el papel muy importante de la música *como medio de expresión de los estados afectivos*, en igual forma que admiten su *función educadora del sentimiento humano*”. Esta doble dimensión (expresión de estados internos y educación de sentimientos) que procura establecer, y que advertimos como “tensión”, ¿era acaso la expresión de una tensión mayor, ligada al rol de la propia teoría de Ingenieros para el análisis del campo de la cultura? ¿se trata de una tensión ligada al lugar que Ingenieros vislumbra que los intelectuales deben ocupar en el diseño y despliegue de estrategias para la intervención política en el campo de la cultura? En la próxima sección intentaremos dar respuesta a la primera de estas preguntas. Mostraremos como, derivado de estos postulados, comienza a emerger una aguda teoría de las emociones y, con ella, una cartografía ordenadora de los practicantes culturales.

## 2. CARTOGRAFIANDO LAS PRÁCTICAS -Y LOS PRACTICANTES- CULTURALES

El reconocimiento de la posibilidad de una educación de los sentimientos a través de la música orienta a Ingenieros a otra pregunta: “¿cómo actúa la música sobre nuestro organismo?” (1952, p. 31). Esta pregunta conducirá a una distinción que se volverá clave en su dispositivo teórico. Ingenieros seala que la música, y todo sonido musical, determina en nuestro organismo dos tipos de reacciones. Unas de ellas son *reacciones directas*, “simplemente reflejas, variables según la idiosincrasia personal y según las condiciones generales del organismo en el momento en que actúa la excitación musical” (1952, p. 33). En este punto, Ingenieros se encarga de señalar que la emoción musical está constituida por reacciones fisiológicas fugaces, similares a las que constituyen las demás emociones. En consecuencia se tratará, seala, “de plantear el problema general de la teoría de la emoción”. Las otras son *reacciones indirectas*: “la excitación musical actúa sobre la representación psíquica de emociones musicales precedentes (...). Su mecanismo es sencillo; cada excitación musical despierta la memoria de las excitaciones similares que la han precedido y de los estados emotivos que las acompañaron” (1952, p. 34).

Señalada esta distinción, el autor subraya que la música “no puede expresar ideas”, sino provocar emociones o excitar la memoria de estados emotivos precedentes: “La música, por ejemplo no puede expresar la idea del amor, sino provocar el conjunto de estados sentimentales que suelen estar asociados a ella” (1952, p. 34). Estas observaciones destacan por su agudeza, y en cierto sentido anticipan de manera notable algunos desarrollos contemporáneos en torno a los efectos subjetivos de la música “como tecnología del yo”, que opera sobre la memoria y la experiencia emotiva de las personas (De Nora, 2000). Asimismo, Ingenieros indica que la música, además de no “representar ideas”, tampoco puede convertirse en un arte descriptivo como la poesía, ni imitativo como la pintura: “su dominio verdadero es la representación de estados emotivos, de pasiones, de sentimientos” (1952, p. 34). La música, incapaz de expresar ideas, tiene como dominio *expresar intensidades*. Se trata, indica Ingenieros, de una correlación “bilateral” entre la música y los sentimientos: “un sentimiento dado se exterioriza por cierta manera musical, a la vez que esa manera musical tiene que despertar el sentimiento correspondiente” (1952, p. 38).

De este análisis Ingenieros concluye que “fisiológicamente, no existen reacciones funcionales que sean específicas de la emoción musical; se trata de reacciones comunes a todas las emociones en general” (1952, p. 58). Sin embargo, a pesar de ello, el autor procura destacar la existencia de diferentes “tipos de emoción musical”. ¿Cómo explica el autor estas diferencias? La respuesta a esta aparente aporía se orienta a destacar, nuevamente, la articulación entre factores hereditarios y adquiridos: “para la música, como para cualquier género de excitación, es necesario tener presente la constitución mental individual, producto de las predisposiciones hereditarias y de las adquisiciones educativas” (1952, p. 58). El tipo de emoción que produzca una música, de este modo, variará de individuo a individuo en base a la combinación personal de estos dos factores: “en unos casos ellas están determinadas por la hereditariadad, que es experiencia acumulada de los antepasados, y en otros por la educación, que es experiencia acumulada individualmente” (1952, p. 60).

De modo que el tipo de emoción que pueda provocar la música se asocia directamente con la educación musical del individuo. En este cuadro, la distinción previa entre reacciones *directas* e *indirectas* que puede producir la música le sirve para diferenciar –y jerarquizar– los tipos de emoción musical. Las reacciones *indirectas*, no responderían a impulsos reflejos sino más bien estarían mediadas por “emociones intelectualizadas” -ligadas a la reelaboración de estados emotivos previos-. Estas reacciones, mediadas por el intelecto, implicarían emociones más complejas y un goce estético superior: “en la forma superior de la actividad mental, las reacciones directas (reflejos provocados por las excitaciones musicales) tienden a desaparecer, reemplazadas por reacciones cada vez más indirectas, a través de la representación de emociones intelectualizadas” (1952, p. 59). En este punto, es sugestivo mostrar que ideas similares estaban ya presentes en otros trabajos, como el ensayo de Simmel “Estudios psicológicos y etnológicos sobre música”, de 1882. Allí, igualmente en diálogo con Darwin pero desde una matriz romántica, Simmel, por ejemplo refería:

En el transcurso de su desarrollo, cada vez más, la música se libera de su carácter natural. Cuanto más lo hace, tanto más se acerca a su ideal como arte (...). No es que los sentimientos, ni siquiera los más fervientes y pasionales, desaparezcan de la música, ni que ya no la estimulen, ni que ya no sean estimulados por ella. Solo que la música, y la forma en que ella es presentada artísticamente, ya no debe ser más el resultado directo de los sentimientos –como lo fue originariamente– sino que debe ser sólo una imagen de ellos, reflejada ahora desde el espejo de belleza. (Simmel, 2003, p. 36)

Y más adelante, bajo el epígrafe “Excitación y apaciguamiento a través de la música. Diferencias en el gusto nacional”, el alemán agrega: “Como la música es originariamente un producto natural de la excitación (...) parece una contradicción que, como se subraya frecuentemente (...), produzca también impresiones moderadas y relajantes. Esto se puede resolver comprendiendo que ese efecto es indirecto” (2003, p. 44). El análisis de Ingenieros, desde categorías más ligadas al evolucionismo, pero igualmente deudoras de tópicos románticos, avanza sobre observaciones similares procurando, en su caso, describir y diferenciar comportamientos individuales:

[Algunos sujetos] influenciados por una educación musical compleja, más eficaz si se combina con una instrucción técnica, las emociones musicales tórnase cada vez más indirectas. Las excitaciones no actúan evocando la memoria directa de sentimientos o estados emotivos, sino sobre la memoria de su representación mental, sobre lo que podríamos llamar sus “sentimientos intelectualizados”. (...)

Estos diversos tipos de emotividad musical, determinados por la educación, explican las diferencias de criterio con que suele criticarse la música de ópera contemporánea. Ella es inaccesible para los individuos sin educación musical para los que sólo llegan a emocionarse por el redoble del tambor, por el toque del clarín, y, algunas veces, por la marcha militar. (Ingenieros, 1952, p. 67)

Sobre esta distinción elaborada en base al grado de educación musical / sentimental adquirida, es que Ingenieros va a ir construyendo un sistema clasificatorio de la escucha musical y de los “públicos” que emergen en la escena cultural local. En esta clave, recupera un fragmento de una crítica musical que había publicado recientemente en el diario *La Nación*, que resulta elocuente de la voluntad normalizadora del autor. Ingenieros afirma:

La ópera contemporánea tiene dos públicos y dos críticas. El público de poca o mediana educación musical, busca en ella una fuente de fáciles emociones que le den una sensación de belleza, es decir, exige que la música excite por medio del oído su sensibilidad general en sentido propicio para provocar una emoción de placer. El público muy educado, que conoce los secretos y resortes de la técnica, no tiene emociones musicales simples y directas, sino a través de su inteligencia especializada, a través de su crítica estética. Para el primero basta hablar el lenguaje ingenuo del sentimiento; para llegar al sentimiento del segundo es necesario hablar un lenguaje perfeccionado que también satisfaga a la inteligencia. En otras palabras, el público no educado solo es capaz de emociones simples, mientras que el otro solo tiene emociones intelectualizadas. Análoga diferencia existe entre la oratoria tribunicia y la oratoria académica frente a sus públicos respectivos. (Ingenieros, 1952, p. 67)

El fragmento es elocuente en varios sentidos. Por un lado, da cuenta de la emergencia de una incipiente segmentación de los públicos y, frente a ello, de la necesidad de establecer criterios de distinción entre estos públicos; al mismo tiempo refleja una preocupación por la educación de esa “emoción musical” simple,

conduciéndola hacia formas refinadas e “intelectualizadas”. El papel de la crítica cultural de Ingenieros – apoyada en el instrumental conceptual de su teoría- parece tener esta función clasificatoria, ordenadora y normalizadora del gusto. La importancia política de la intelectualización (que aquí es sinónimo de educación) de las emociones, se subraya sutilmente en la analogía final con la “oratoria tribunicia” frente a la académica. Es la oratoria tribunicia -aquella que se dirige a la multitud aludida previamente- la que apela a ese “lenguaje ingenuo del sentimiento”, que también moviliza a una parte del público de la ópera. Los tropos de la manipulación y la irracionalidad de las multitudes están aquí, implícitamente, presentes.

De todos modos, algunas pocas líneas más adelante Ingenieros se encarga de despejar toda posible ambigüedad interpretativa: “Las melodías” –sentencia- “son tanto más agradables para la multitud cuanto mayor es su sencillez; viven aunque las menosprecien los críticos. Así vivirán Bellini y Donizetti, Rossini y Verdi, cuatro apellidos italianos.<sup>5</sup> La música sinfónica es accesible a un público cada vez mayor, pero se mantiene forzosamente impopular, como ocurre con la de Bach, Beethoven, Mozart y Wagner” (1952, p. 68). La voluntad clasificatoria es aquí, también, abiertamente moralizadora: “Las naturalezas más cultivadas y más ricas de sentimiento –concluye- son las más aptas para gozar plenamente de una obra musical; *ello significa que nosotros creamos, en nosotros mismos, buena parte de las impresiones que sentimos*” (1952, p. 69, cursivas nuestras).

Por último, sobre estas distinciones en torno a la emoción musical, y conforme a la episteme evolucionista, Ingenieros elabora una tipología de mentalidades musicales. Se trata de una clasificación que resulta de una combinación de “predisposiciones congénitas” con “educación musical”: resultado de ello surgirá un “determinado coeficiente de inteligencia musical”. Como es de esperar, Ingenieros dedica un capítulo completo de su libro a desarrollar minuciosamente esta tipología. El punto central que definirá los distintos tipos de inteligencia musical radicará en las posibilidades de “educabilidad” del lenguaje musical, lo cual definirá cinco grupos de individuos según sus aptitudes musicales: 1) idiotismo musical (sordera tonal), 2) imbecilidad musical (sordera musical), 3) inteligencia musical, 4) talento musical, 5) genio musical.

Los primeros dos tipos (idiotas e imbéciles musicales), tendrían en común su “analfabetismo musical”, un carácter congénito que los volvería ineducables. Particularmente virulentas son las descripciones de los “imbéciles”, sobre los que recae el transitado tópico epocal de la “simulación”: “son sujetos que asisten a los conciertos para cumplir una obligación social: algunos comprenden la particular inferioridad inherente a su ineptitud, llegando hasta simular agrado cuando escuchan un número de concierto que les deja por completo indiferentes. (...) Sin embargo, el sujeto no gusta de la música. Cuando tocan en su presencia, se estira, bosteza, pide licencia para retirarse. La música le es indiferente o le incomoda (...)” (1952, p. 79). Ingenieros, en suma, procura no solo describir las características de estos tipos musicales, sino identificar los rasgos exteriores de su conducta: su voluntad no es solo clasificatoria sino, también, ordenadora.

Los restantes tipos musicales presentarían la posibilidad de diferentes grados de educación musical, que complementaria las diversas aptitudes musicales congénitas. Entre la inteligencia y el talento, señala Ingenieros, habría tan solo una diferencia cuantitativa. Entre ambos tipos y el genio, la diferencia sería, en cambio, de naturaleza: “toda inteligencia puede convertirse en talento si la educamos de la manera más provechosa; pero el talento no llega a genio, en las mismas condiciones. El genio resulta del impulso propio, independientemente de la educación: sin ella, con ella o a pesar de ella.” (1952, p. 87).

Como vemos, la tipología articula en una matriz positivista -de una manera sofisticada aunque retrospectivamente inverosímil- criterios asociados al determinismo biológico, a la educabilidad de las pasiones, y a nociones como la de “genio”, heredada de la tradición romántica. Esta yuxtaposición procura otorgar elementos para clasificar los “tipos culturales” en una matriz abstracta –la segunda parte del libro recuperará estos tipos en ese sentido, para analizar, en casos clínicos, distintas “afasias musicales”-. Pero también y tal vez fundamentalmente, es elaborada para generar elementos de legibilidad de las prácticas culturales concretas y situadas: construir *una cartografía* de los practicantes de la cultura, que otorgue claves concretas para distinguir entre falsos y genuinos pretendientes. Por ello, el ojo escrutador se va a detener con

mayor atención, nuevamente, en la categoría de frontera: esos “inteligentes” próximos a –y por ello pasibles de confusión con- los “imbéciles” musicales:

En todos los inteligentes la música produce agradables sensaciones, determina un estado especial de la “cenestecia” (sic), traducido por la representación de ideas o sentimientos que ignoran el idiota y el imbécil musical. Por eso en una sala de concierto distinguimos a los inteligentes por el “estado de atención” en que se mantienen, traduciendo involuntariamente en su mímica las variaciones de su estado de espíritu ya con un leve fruncir del entrecejo, con un apretar los dientes y dilatar los ojos, o con una torsión de la cabeza: como tendiendo el oído más sensible hacia la frente misma del exquisito deleite intelectual. Y si un idiota o un imbécil musical, que ha concurrido por deberes de buena sociedad, se permite, a su lado, moverse, toser o bostezar, el inteligente le fulminará con oblicua mirada, en que se equilibren el desdén y la amonestación, como si le reprochara su indigna presencia en sitio sagrado, además de la molestia que le causa su conducta. (Ingenieros, 1952, p. 83)

El cuadro es elocuente y da cuenta de esa intensión de producir una semiótica social de los practicantes, en la cual el gesto delata la identidad. Ingenieros concluye el particular cuadro desde la evocación de la mirada de un aficionado en la que se equilibran “el desdén y la amonestación” hacia quien invade un lugar sagrado. Pero esa mirada, proyectada sobre el supuesto aficionado, parece ser la que sostiene el propio Ingenieros en su análisis de la cultura de entre siglos: un equilibrio inestable entre el desdén y la amonestación hacia el otro cultural. En términos más amplios, su propuesta, con sus ambigüedades, parece encarnar un proyecto político sobre la cultura que se tensiona y se dirime entre una pedagogía de la escucha musical (y de las pasiones en general) y una consolidación de las barreras de distinción social.

## REFLEXIONES FINALES. CULTURA, ELITES Y ESTADO: ENTRE EL MONOPOLIO Y LA HEGEMONÍA

El análisis presentado ha tenido como horizonte abordar los aportes de Ingenieros desde una perspectiva que priorice el sentido y las apuestas que realizó en un contexto histórico determinado. Para ello, se ha atendido al nivel de una *pragmática* de la acción. Atender a esta dimensión nos permite recuperar no ya *el sentido* inscripto en los discursos, sino los cursos mismos que ha adoptado la acción situada, para mostrar “(...) cómo se producían los mundos donde los actores movilizaban de manera creativa recursos de distinto tenor” (Garzón Rogé, 2017, p. 34). Es en el despliegue de dichos cursos que los individuos crean y significan los mundos –los contextos- que habitan. De este modo buscamos hacer hincapié en las apuestas de Ingenieros en su texto, dejando de lado aquellas perspectivas que reducen el sentido de su obra a expresión ideológica de un dispositivo Estatal higienista (Vezzetti, 1982; Ludmer, 1999; Salessi, 2000), o que lo conciben como un cabal receptor de las teorías positivistas de la época (Terán, 2000; Altamirano, 2004).

El abordaje del texto nos posibilita problematizar los debates que insertan a la cultura de principios de siglo XX como un espacio atravesado por el fenómeno de la masificación de la cultura. En este plano, a la vez, buscamos correr el lente de análisis de aquellos aportes que abordaron la emergencia de las culturas de masas y la consecuente preocupación política por 1) delimitar los campos de consumo y de distinción social, vinculados con las prácticas de ocio o tiempo libre (Passolini, 1999), y 2) reconstruir las producciones y apropiaciones culturales en donde cultura de élite y cultura de masas se solapan, tensionan y definen (Montaldo, 2016, p. 21). A diferencia de estas miradas, el análisis que realizamos del libro de Ingenieros nos introduce en otro debate sobre la interrelación entre política y cultura, que en algún punto funciona como “condición de posibilidad” para aquellos otros. Se trata de un problema nuevo pero que, para justificarlo cabalmente en su angustioso planteamiento procesual, es preciso concebirlo en ligazón con las preguntas irresueltas de la segunda mitad del siglo XIX. En esta clave, se ha buscado aquí recrear una problematización en torno a la cultura como un espacio clave para educar las multitudes: una esfera que, a diferencia de la pedagogía política, permite desplegar una pedagogía civilizatoria más sutil, que en última instancia, hace que la otra sea algo pasible de concretar.



Esta problematización es afrontada por Ingenieros desde los recursos de su época. En esta clave, cabe interpretar los usos que Ingenieros realiza tanto del romanticismo alemán como del determinismo evolucionista. En el texto se advierte un conjunto de saberes derivados de los paradigmas de la época - específicamente aquellos vinculados a las ideas darwinianas- con otros saberes sedimentados de circulación en el siglo XIX. Estas operaciones de síntesis están atravesadas por una *sociabilidad flotante*, en tanto sustrato de ideas, saberes y prácticas compartidos por un conjunto de intelectuales que pensaban a la escritura como una forma de intervención en la realidad social (Montaldo, 2010, p. 12).

Ahora bien, ¿cabe concebir el solapamiento y la tensión entre paradigmas, saberes e ideas en términos de lo que Sarlo (2003) ha denominado como “cultura de la mezcla” para analizar las intervenciones de principios de siglo XX?. Sin negar la potencia ordenadora de la propuesta, cabe allí hacer un matiz necesario. En algún punto, dicha caracterización de la cultura de entre siglos en términos de “mezcla”, supone la aplicación de una categoría analítica, externa -e incluso intelectualista- a las prácticas y experiencias de los individuos. Ello nos conduce a pensar que la condición de “mezcla” deriva en buena medida de un efecto retrospectivo de lectura, que evidencia la necesidad que tenemos de delimitar y estabilizar los campos de la cultura, e impide visibilizar los procesos generativos subyacentes a ella. Si reponemos el sentido del juego y las apuestas de Ingenieros, eso que desde criterios externos advertimos como “mezcla”, alude a un problema situado en el orden de la acción y de los desafíos que ella demanda. Responde a las competencias que los actores desplegaron para definir y legitimar proyectos de intervención en la cultura, entre la monopolización y la constitución de hegemonía (Aliano y Guillamon, 2018).

Si la musicología ha encontrado en esta obra los orígenes de un campo disciplinar circunscripto, dicho surgimiento está marcado, en todo caso, por una percepción sutil: el carácter político de la sonoridad, así como de las emociones que suscita. Educar –que para Ingenieros es intelectualizar- esas emociones será el desafío fundante de ese campo y, a la vez, parte de un germinal intento de las elites por constituir un proyecto con pretensiones hegemónicas. Ello nos permite situar las apuestas de Ingenieros en una historia de larga duración en torno a los procesos de constitución del gusto, la disciplina social y el tiempo libre o el ocio de las personas que más que iniciarse y consolidarse en la transición de los siglos XIX- XX, se remonta hacia mediados del siglo XIX. En este sentido, creemos que este abordaje permite indagar en torno a las competencias de los actores, en las acciones y controversias que desplegaron, en el modo en el que se articularon los “proyectos” y las “experiencias” de la modernidad que se despliega en esferas, debates, aficiones y formas de sociabilidad. Dicho análisis permitiría, en suma, problematizar el proceso y el consecuente metadiscurso de la modernidad, que ha tendido a asociar -de manera necesaria, cuando no mecánica- con los efectos de la emergencia de la sociedad de masas de comienzos de siglo XX y cómo ello impacta en los imaginarios sobre el desarrollo y la conformación de Argentina como Nación moderna.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamosky E. y Buch E. (2017) *La marchita, el bombo y el escudo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Planeta.
- Aliano, N. (2008) “José Ingenieros y el concepto de simulación como clave para pensar las identidades sociales”, ponencia presentada en las *VII Jornadas de Investigación en Filosofía*, UNLP.
- Aliano, N. (2009) “Las multitudes argentinas. Ramos Mejía, Germani y Laclau: derivas de un pensamiento sobre la institución política de la comunidad”, *Revista Question*, 23.
- Aliano, N. y Guillamon, G. (2018) “Los circuitos de la cultura: espacios, agentes y experiencias de la modernidad en la Argentina (fines de siglo XIX - principios de siglo XX)”, *Estudios del ISHIR*, 22.
- Altamirano, C. (2004) “Entre el naturalismo y la psicología: el comienzo de la ‘ciencia social’ en la Argentina”, en: Neiburg, F. y M. Plotkin (comp), *Intelectuales y expertos: La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.

- Allegri, R. y Roman, F. (2018) "Jose Ingenieros and the amuses: the beginning of the neuropsychology in Argentina", en *Revista de Neurología*, 33, pp. 353-370
- De Nora, T. (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press
- Garzón Rogé, M. (2017). *Historia Pragmática. Una perspectiva sobre la acción, el contexto y las fuentes*. Buenos Aires: Prometeo.
- González, H. (1999) *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura Argentina del Siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- Ingenieros, J. (1952) *El Lenguaje musical. Y sus perturbaciones históricas. Estudios de psicología clínica*. Buenos Aires: Hemisferio (1era ed. 1906).
- Ludmer, J. (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Montaldo, G. (2010) *Zonas Ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, G. (2016) *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Passolini, R. (1999) "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales" en: Devoto, F. y Madero, M. (Comp.). *Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2*. Buenos Aires: Taurus, pp. 222- 268.
- Pita González, A. (2009) "Los homenajes a José Ingenieros y el debate en torno al intelectual", *Revista Complutense de Historia de América*, 35, pp. 69-85.
- Plotkin, M. (2016) "José Ingenieros, El Hombre Mediocre, and the Possibilities and limits of Social Integration in Turn of the Century Argentina" en: *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*: Nueva York: Oxford University Press, pp. 1- 26.
- Salessi, J. (2000) *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Simmel, G. (2003) *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- Terán, O. (1987) *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- Terán O. (2000) *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Derivas de la "cultura científica". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Suarez Urtubey, P. (2009) "José Ingenieros: su importancia mundial en patología musical" en: Suarez Urtubey, P. (2009) *Antecedentes de la Musicología en la Argentina: documentación y exégesis*. Buenos Aires: EDUCA, pp. 499-530.
- Vargas, M. (2004) "La biología y la filosofía de la 'raza' en México: Francisco Bulnes y José Vasconcelos", en: A. Granados García y C. Marichal (eds.) *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual, Siglos XIX y XX*. México: Colegio de México.
- Vezzetti, H. (1978) "La locura en la Argentina 1860-1890", *Punto de Vista*, 1(3).
- Vezzetti, H. (1982) "Nacionalidad, raza, disciplina social, Ideología y psiquiatría", *Punto de Vista*, 5(15).
- Weber, W. (2011) *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## NOTAS

- 1 En este punto, los "estudios del sonido", perspectiva reciente que destaca la importancia de los sonidos en la vida cotidiana, permite un punto de referencia para subrayar la relevancia de los sonidos en el análisis de los procesos sociales. La importancia de este campo en auge radica, en que posibilita analizar cómo las vibraciones sonoras afectan a las personas de múltiples maneras y contribuyen a sostener relaciones afectivas no solo en el espacio íntimo, sino en la esfera pública" (Adamovsky y Buch, 2016, p. 15).

- 2 Parte de la propuesta del libro ya habían sido publicados en Ingenieros, José “Psicopatología del lenguaje musical” en la revista *Archivos de Psiquiatría y Crimen*, 1902
- 3 De forma complementaria, “El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas” articula los supuestos sobre las diferentes fisiopatologías del lenguaje musical con estudios clínicos realizados en sujetos que sufren de histeria. Sin embargo, muchas de las formulaciones teóricas expuestas en la primera parte no son expuestas de forma práctica en el posterior análisis de casos clínicos. Sobre un análisis de la propuesta de Ingenieros sobre las amusias musicales véase: Allegri y Román, 2018.
- 4 Para un análisis del concepto / problema de la “multitud” en la sociología política argentina véase: Aliano, 2009
- 5 Paradigmáticamente, sitúa a los italianos Bellini, Donizzetti, Rossini y Verdi como compositores accesibles. Por el contrario, erige a los alemanes Bach, Beethoven y Wagner y al austríaco Mozart como creadores de piezas inaccesibles. Va de suyo que, mientras que los primeros fueron conocidos por componer óperas – género que alcanzó su popularidad desde mediados del siglo XIX- el resto se caracterizó por su innovación y síntesis musical, razón por la cual son considerados como “genios musicales” (Weber, 2011).