

La actividad musical en Buenos Aires entre 1804-1827: ¿Una práctica configuradora de espacios de sociabilidad de la elite porteña?¹

Guillermina Guillamón*

Resumen

Mucho se ha escrito sobre las prácticas de sociabilidad de diferentes grupos sociales y de cómo éstas se relacionaron con diversos aspectos de la sociedad rioplatense a principios del siglo XIX. En este sentido, la disciplina histórica ha abierto sus perspectivas de análisis construyendo un marco de interdisciplinariedad tan amplio como interesante, aunque aún no ha logrado tal contacto con la musicología. Si bien se podría argumentar que dicha carencia se fundamenta en la especificidad de análisis teórico-práctico que la musicología requiere, también podría pensarse a la música como una práctica que carga de simbolismo a diferentes espacios materiales y a la interacción social allí desarrollada.

El presente trabajo se propone visibilizar la dinámica particular de la elite criolla de Buenos Aires post colonial para lograr un acercamiento a los espacios de sociabilidad -tanto públicos como privados- por ella transitada y descifrar así la funcionalidad que se le asignó a la música en la sociedad porteña durante el período 1804-1827. Para dicha tarea se analizarán comparativamente relatos de cronistas, viajeros, políticos, literatos y diplomáticos. De forma complementaria, el corpus documental se compone de prensa edita durante el período propuesto.

Palabras clave: sociabilidad - música - Buenos Aires - elite rioplatense

Abstract

Much has been written about the practices of sociability of different social groups and how they relate to different aspects of the social life from the River Plate region at the beginning of the 19th century. In this respect, the historical discipline has opened its perspectives of analysis building on an interesting and wide interdisciplinary framework, though it has not yet reached the field of musicology. Though it could be argued that the above-mentioned lack is based on the specificity of theoretical-practical analysis that the musicology requires, music could also be considered as a practice that loads with symbolism the different material space and the social interaction there developed.

The aim of this work is to visualize the particular dynamic of the post colony Creole elite from Buenos Aires in order to achieve an approximation to the socializing spaces -the public and

* Centro de Historia Argentina y Americana (CHAyA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).
E-mail: guillermina.guillamon@gmail.com

¹ Este artículo forma parte de una ponencia presentada en las Jornadas Interdisciplinarias 2012 de la Universidad Nacional de Quilmes.

private ones- which the above mentioned group has transited - and therefore, to be able to decode from that stance the functional nature assigned to the music styles developed in the society of 1804-1827 Buenos Aires. For the above mentioned task, the statements of chroniclers, travellers, politicians, writers and diplomats, among others, will be analyzed comparatively. Additionally, we have worked with several newspapers published during the proposed period.

Key words: sociability - music - Buenos Aires - elite from the River Plate region

Recepción del original: 26/08/2012

Aceptación del original: 26/03/2013

Introducción

Mucho se ha escrito sobre las prácticas de sociabilidad de diversos grupos sociales y de cómo éstas se relacionaron con diferentes aspectos de la sociedad rioplatense a principios del siglo XIX. Los cafés y los delitos, la familia y la sexualidad, los círculos literarios y la opinión pública, fueron algunas de las tantas problemáticas abordadas desde una perspectiva que analiza la forma de sociabilidad mediante la cual diversos sujetos compartieron espacios, prácticas, normativas y costumbres.

En estos estudios, la disciplina histórica, lejos de permanecer aislada de otras ciencias sociales, ha abierto sus perspectivas y métodos de análisis. No sólo ha ampliado y reformulado nociones de tiempo y espacio sino que se ha acercado a múltiples campos disciplinarios tales como la antropología, las ciencias jurídicas, la historia del arte, la psicología, entre muchas otras. Pero este afán interdisciplinario aún tiene un tema pendiente en su agenda: la musicología.

Si bien podría argumentarse que dicha carencia se fundamenta en la especificidad del análisis teórico y práctico que la musicología requiere, también podría pensarse a la música como una actividad que excede la ejecución y el conocimiento teórico para convertirse en una práctica que otorga representaciones simbólicas y da sentido a diferentes espacios y a la interacción social allí desarrollada. De aquí que existan avances en lo que se podría denominar historiografía de la música, pero que no se encuentren producciones acerca de cómo ésta influye en la dinámica de la interacción social y en los espacios donde se compartieron y se disfrutaron actividades musicales.

Dicha crítica se encuentra fundamentada en la perspectiva que aquí se adoptará, ya que siguiendo la afirmación de John Blacking² sostendremos que la música es una actividad cultural que, al igual que muchas otras, no sólo refleja una determinada identidad sino que es un sonido humanamente organizado en tanto que no es hecha al azar sino que corresponde a la cultura y a sus prácticas correspondientes. Por otro lado, se seguirán los lineamientos del musicólogo al plantear que tal vez el interés de los sujetos radica menos en la música en sí misma y más en las actividades culturales y sociales que de ella se derivan.

En este marco, el presente trabajo se propone visibilizar los diversos lugares en donde se desarrollaron múltiples actividades musicales. A su vez, a través de dicho análisis se pretende lograr un acercamiento inicial a los vínculos relacionales que caracterizaron al grupo de elite en dichos espacios. Asimismo, por detrás de este objetivo, se encuentra el intento de comenzar a descifrar la funcionalidad que se le asignó a la música, en tanto

² John BLACKING, *How Musical is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1973.

actividad cultural, desarrollada en la sociedad porteña durante el período 1804-1827. Dicho recorte temporal encuentra su inicio en el año en el cual se inauguró oficialmente el Coliseo Provisional, único teatro hasta mediados de siglo e institución promotora de diversas prácticas musicales, y concluye con el fin del período rivadaviano, ya que supone la cancelación de una larga etapa de implementación de reformas culturales ilustradas que propusieron a la música como una herramienta civilizadora mediante la cual alcanzar el progreso moral e individual, personal y colectivo.

Para concretar los objetivos formulados se trabajó con un corpus compuesto por diversos relatos y diarios de cronistas, viajeros, políticos y diplomáticos y por prensa edita del período. Su análisis tuvo como objetivo primero problematizar la confluencia de diversas actividades musicales en espacios públicos y privados, la relación que entre ellos se estableció y los vínculos relacionales que allí se configuraron. Paralelamente, se desprende la necesidad de pensar las fuentes como construcciones cargadas de simbolismos, subjetividades y estereotipos, razón por la cual se reparará brevemente en cada autor así como en el contexto en el cual se insertó.

Por último, se debe aclarar que este breve trabajo forma parte de un proyecto mucho más ambicioso, razón por la cual en instancias posteriores se pretende abordar muchos de los aspectos que aquí son brevemente problematizados.

Operacionalización de conceptos

El análisis de las fuentes, así como de la propia bibliografía sobre el tema, nos muestra diversos espacios materiales -públicos y privados- transitados por el grupo de elite en lo que a disfrute de música se refiere. En ellos se desarrollaron diferentes actividades musicales cuyo repertorio difirió notablemente: conciertos programados de óperas extranjeras, reuniones informales en donde se ejecutaron minués y contradanzas, fiestas patrias en donde se tocaron composiciones nacionales, etc. A su vez, cada uno de los espacios analizados gozó de una dinámica particular que hizo que la interacción social allí desarrollada tuviera características distintivas: a ningún hombre se le ocurriría ingresar a una tertulia sin saludar a la señora de la casa y ofrecerle bailar una contradanza, una mujer no se arriesgaría a presenciar una función de ópera desde la cazuela y ninguna señora de familia acomodada dejaría que su hija no supiera deleitar las tardes con un minué en el salón principal de la casa. No sólo influyeron las diferentes normativas relacionadas con el honor, la respetabilidad y el deber ser femenino, sino que los diversos géneros invitaban a interactuar de formas disímiles.³

Por lo tanto, nuestro objetivo en el presente trabajo es abordar los espacios donde se llevó a cabo algún tipo de actividad musical para descifrar si la interacción social allí desarrollada generó vínculos relacionales específicos y propios del grupo de elite. Si bien se harán breves acotaciones sobre los géneros ejecutados, la consolidación del gusto musical de la elite porteña y diversos estilos musicales, estas cuestiones merecen otro trabajo para realizar un correcto y extenso estudio.

Previamente al análisis de los espacios materiales es necesario hacer una breve aclaración en torno al uso del concepto de sociabilidad aquí utilizado y desde el cual se piensa y se problematiza el objeto de estudio. Si bien el término ha sido adoptado por diversos autores y disciplinas para configurar una perspectiva dinámica desde la cual abordar sus objetos de estudio, este éxito no siempre se tradujo en rigurosidad metodológica y conceptual.

³ Un claro ejemplo resultó ser el minué, ya que al ser una pieza danzada involucraba la presencia de un bastonero que, invitando a la mujer de la casa, daba inicio al baile y al armado de las parejas.

Dicho concepto analítico, deudor de los estudios de Maurice Agulhon,⁴ pretende hacer hincapié en el estudio de las formas a partir de las cuales un cierto grupo de individuos entran en relación, considerando, a su vez, la dimensión afectiva como parte constitutiva del vínculo entre ellos establecido.

Pilar González Bernaldo, una de las principales exponentes del concepto en la historiografía argentina, en su reconocido trabajo de tesis doctoral ha argumentado que las nuevas asociaciones socioculturales del período 1829-1862, así como las prácticas relacionales que de ellas derivaron, supusieron una nueva forma de pensar e imaginar el colectivo y el proceso de configuración de la Nación.⁵ Para los fines aquí propuestos, es necesario hacer referencia a un breve y conciso artículo en el cual la autora postula la necesidad de reparar en el uso y la definición del concepto de sociabilidad.⁶ Privilegiando la *sociabilidad asociativa*, González Bernaldo argumenta que las prácticas relacionales que se dan en el contexto asociativo permiten instaurar relaciones de confianza que son producto de la propia dinámica relacional pero también consecuencia de la esfera normativa.

Por otro lado, desde el microanálisis que supone el estudio de los cafés durante el siglo XIX, Sandra Gayol nos invita a pensar que es posible prestar una mayor atención a la faceta experiencial que supone la sociabilidad: los múltiples y diversos contactos, intercambios, relaciones, encuentros e interacciones que se desarrollan cara a cara, entre dos o más personas. El desafío radica, entonces, en tomar de dicho trabajo la propuesta de lograr una aproximación a ciertos valores y actitudes compartidos, así como a las formas simbólicas que pueden llegar a regir las conductas. Esta sociabilidad informal que aborda Gayol -en tanto que no está sujeta a reglas fijas de funcionamiento- nos obliga a prestar atención a “la dimensión de la experiencia en los modos y formas de construcción de las relaciones sociales.”⁷

Pero más allá de las perspectivas de análisis que ambas autoras proponen, se espera que el concepto analítico de sociabilidad funcione como herramienta para abrir el campo de la investigación y así poder analizar las fuentes aquí propuestas. Por otro lado, son éstas mismas las que le dan cuerpo, ya que se espera que su flexibilidad sea consecuencia del análisis de los documentos propuestos.

Si bien el concepto es producto del análisis específico de la sociedad francesa a principios del siglo XIX, es necesario dotarlo de suficiente elasticidad en el presente trabajo para que sea capaz de incluir prácticas que no sólo fueron consecuencia de vínculos asociativos sino que, en varios casos, respondieron a mecanismos informales, espontáneos y sin un fin preestablecido. Así, se propone pensar que no sólo las formas asociativas pueden configurar vínculos de sociabilidad, ya que éstas no resumen la totalidad relacional de los sujetos.

Debe agregarse que, si bien es verdad que “por más desarticulados que estén de sus cuerpos teóricos, los conceptos siempre tienden a forzar el campo de la percepción hacia los parámetros creados por la teoría madre”,⁸ se intentará que la metodología utilizada asegure la problematización del tema y no la desviación del concepto, que a su vez se encuentra anclado en la especificidad de la sociedad porteña.

⁴ Maurice AGULHON, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2009.

⁵ Pilar GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, FCE, 2000.

⁶ Pilar GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, “La sociabilidad y la historia política”, Jaime PEIRE (comp.), *Actores, representaciones e imaginarios. Homenaje a François-Xavier Guerra*, Caseros, UNTREF, 2007.

⁷ Sandra GAYOL, *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000, p. 14.

⁸ Homero SALTALAMACCIA, *Los datos y su creación*, Puerto Rico, Kriteria, 1997.

Por otro lado, es necesario establecer aquí la diferencia entre lo que se denomina público y privado, pero también es menester analizar la supuesta dicotomía que se dice instaurar entre dichos conceptos. Mientras que todos los espacios públicos aquí analizados muestran la creciente aparición de un reciente Estado como planeador y regulador de diversos eventos -de carácter político, religioso o meramente recreativo-, lo privado no es necesariamente excluyente, sino que, por el contrario, permite el acceso de diversos grupos sociales más allá de la propia elite porteña. En este aspecto se puede retomar a Jorge Myers para afirmar que en dicho período

“Todos los ámbitos de la vida privada -desde perspectivas de elites- parecían sucumbir ante la movilización política permanente que había desencadenado la Revolución, transformándose así en objetos de la acción explícita de un Estado que se sentía impelido a moldear costumbres y prácticas que una sociedad civil imperfecta y parcialmente pulverizada no estaba en condiciones de hacer.”⁹

Lentamente lo público predominaría sobre lo privado, resignificando sus características y las experiencias que de él se derivarían. Teniendo su máximo auge durante el período rivadaviano, uno de los objetivos principales de las reformas culturales por el grupo en cuestión consistió en ejercer de manera pedagógica -a través de la literatura, las asociaciones y la concreción de la opinión pública, el teatro entre otros- una función civilizadora que genere nuevas prácticas de sociabilidad y alcance a todos con las luces de la razón.

Por otro lado, es necesario agregar que la decisión de utilizar aquí el concepto de grupo social en referencia a la elite deviene del hecho de que se propone un análisis que, lejos de hacer hincapié en las estructuras económicas y materiales, repare en las experiencias, prácticas y representaciones. Así, el término grupo de elite pretende ser dinámico, capaz de flexibilizarse y adaptarse según los diferentes contextos por los que el grupo atraviere. Por lo tanto, cuando nos referimos al grupo de elite se piensa en las prácticas, los consumos y las aficiones que, basadas en los supuestos del buen gusto así como la respetabilidad y el honor, se convierten en mecanismos mediante los cuales distinguirse al tiempo que consolidarse como grupo dominador.

A su vez, el contexto de cambios y reconfiguraciones sociopolíticas desarrollado a principios de siglo XIX invita a pensar al grupo de elite en un momento de transición, debiendo consolidar su legitimidad en el ahora nuevo orden político, ya sea en el ámbito ideológico, económico, político o cultural. Necesitará espacios y estrategias para distinguirse como grupo social, ya sea entre sus pares como entre los sectores sociales más bajos de la sociedad. Bien sabido es que su dinámica no se desarrolló solamente por los ámbitos aquí analizados sino que lo doméstico, la religión, la familia, las asociaciones y corporaciones, lo político, entre otros, contribuyeron a la configuración de dicho grupo. Al mismo tiempo, se debe resaltar que si bien se hace hincapié en las relaciones horizontales, se las piensa como complemento de las relaciones verticales establecidas entre *los de arriba* y *los de abajo*.

Pensar cómo diversos espacios materiales cobran una importancia diferente dentro de los vínculos relacionales permite analizar una parte del complejo entramado social, dar cuenta de lo cotidiano y lo vivido como así también dotar de cuerpo y realidad a las experiencias del grupo aquí abordado.

⁹ Jorge MYERS, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860”, Fernando DEVOTO y Marta MADERO (dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina*, t. I, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Espacios, actores y sociabilidades

En este apartado se pretende analizar la dinámica de los espacios que las fuentes utilizadas visibilizan: la tertulia -instancia de encuentro llevada a cabo en los salones-, el teatro Coliseo Provisional, la Academia de Música, la Sociedad Filarmónica, la Escuela de Música y la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro. También, aunque de forma acotada, se hará mención a la funcionalidad asignada a las plazas y a la relación que se estableció entre ellas y la música.

La tertulia, en tanto instancia de encuentro del grupo de elite, representó una práctica cotidiana y un espacio articulado por la actividad musical, ya que siguiendo a Calzadilla “[...] sin duda la sociabilidad de ayer hacía más duradera nuestra vida. Las tertulias se improvisaban sobre el núcleo de los íntimos, y los verdaderos saraos ponían de manifiesto la familiaridad culta, sencilla y digna que mediaban entre las niñas y los mozos, como consecuencia de la vida social que frecuentaban.”¹⁰

Es necesario reparar en el concepto de sociabilidad que presenta el autor, ya que difiere del término analítico al que aquí se pretende dar cuerpo conceptual, en tanto que muestra el intento por reafirmar la condición civilizada y el buen gusto que posee la elite, que la contrasta y distingue de los sectores subalternos. Por otra parte, si bien la cita pertenece a un texto que no es contemporáneo a los hechos que narra, la distinción que establece Calzadilla resulta interesante para pensar la funcionalidad asignada a la tertulia y la música ejecutada: demostrar que sólo la elite es poseedora de una civilidad que la legitima como tal, de un capital cultural que avala el campus en el que se encuentra inmersa. El resto de la sociedad no podría recurrir más que a la plaza para escuchar a las bandas militares, disfrutar de un *candombe* africano o, en el mejor de los casos, asistir al teatro.

Tradicionalmente pensada como una instancia excluyente de todo aquel que no perteneciera al grupo de elite, los relatos nos demuestran que, por el contrario, el círculo de la tertulia no se cerró ante otros actores sociales sino que, de respetar determinadas pautas, se podía ingresar en la intimidad de las principales casas del Buenos Aires postcolonial. Esta informalidad, sin embargo, mantenía ciertas condiciones que se debían llevar a cabo y las que podían ser concretadas por los sectores medios de la sociedad. Como bien señala José A. Wilde:

“Era costumbre muy generalizada, y especialmente entre las familias más notables y acomodadas, dar tertulias, por lo menos una vez a la semana; a las que, con la mayor facilidad podía concurrir toda persona decente, por medio de una simple presentación a la dueña de la casa, por uno de sus tertulianos [...] Pero no se limitaba a las familias de mayor rango y fortuna; tenían lugar también en gran número de casa de familias decentes, aunque de medianos posibles.”¹¹

Sin embargo, sería interesante, en una instancia posterior, analizar otras fuentes que permitan abordar la idea de la accesibilidad a dichas reuniones, problematizando la interacción con otros grupos y la movilidad social que el tránsito por los espacios propuestos brindaría a los grupos en ascenso.

Respecto a la flexibilidad de las normas en las tertulias, Wilde agrega: “No se precisaba de espléndidas cenas ni de riquísimos trajes; el baile, la música, la conversación familiar, el trato franco y sin intriga y el buen humor bastaban para proporcionar ratos deliciosos.”¹² Resulta necesario aclarar que la visión que el autor presenta forma parte sus recuerdos y

¹⁰ Santiago CALZADILLA, *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 66. [1919]

¹¹ José Antonio WILDE, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 119.

¹² *Ibid.*, p. 120.

memorias. Publicados en 1881, su descripción de las costumbres, prácticas y tradiciones, al igual que Calzadilla, evoca la nostalgia por una sociedad que se desvanecía en el proceso de modernización institucional y social.

Por otra parte, para no recaer en visiones anacrónicas debe pensarse que la simpleza en las formalidades a las que se hace referencia no sólo se derivó de la flexibilidad de modales y pautas, sino de la sencillez de las comodidades materiales a principios de siglo. Si bien la mayoría de las principales casas contaron con un piano y con integrantes de la familia capaces de ejecutarlo, no por esto las tertulias se asimilaron a las grandes reuniones que se desarrollaron a partir de la década del '30.

Pero no sólo el testimonio de cronistas porteños confirma lo anteriormente expuesto. Samuel Haigh -comerciante inglés que transitó por Buenos Aires durante la década de 1820-, asombrado por las costumbres locales, afirmó:

“La sociedad en general de Buenos Aires es agradable; después de ser presentado en forma a una familia se considera completamente dentro de la etiqueta visitar a la hora que uno crea más conveniente, siendo siempre bien recibido; la noche u hora de tertulia, sin embargo, es la más acostumbrada. Estas tertulias son muy deliciosas y desprovistas de toda ceremonia, lo que constituye gran parte de su encanto [...] Las diversiones consisten en conversación, valsar, contradanza española, música (piano y guitarra) y algunas veces canto. Al entrar se saluda a la dueña de casa y esta es la única ceremonia; puede uno retirarse sin formalidad alguna; y de esta manera, si se desea, se asiste a media docena de tertulias en la misma noche.”¹³

Pero lo más importante en el análisis de la tertulia es que su dinámica estaba dada por la música que allí se ejecutaba, creando así un espacio propicio para la interacción social. De aquí que autores como Wilde, Calzadilla, Haigh y Bosch conceptualicen a dicha reunión como una forma consolidada de sociabilidad, aunque si bien con modificaciones en lo que a sus estructuras y normativas se refiere. Se visibiliza así la existencia de relaciones en las cuales ciertas normas y valores se combinan con servicios recíprocos. Pero si bien las normas no determinan las conductas de los sujetos, éstas no dejan de ser un aspecto que influye en la dinámica relacional.

Por otro lado, en el marco de la descripción de la tertulia, las fuentes analizadas acuerdan en ver la figura femenina como principal actor de dicha instancia. Se visibiliza así la construcción de un estereotipo de lo que la mujer es y lo que debería ser, pautas que tendrían que ser respetadas y un arquetipo que representar. En este marco, el hecho de que las mujeres se encuentren inmersas en un estricto patriarcado no las redujo a un papel subordinado, sino que, por el contrario, fueron participantes activas de reuniones públicas y privadas. No sería forzado pensar entonces que su presencia en los salones tuvo asignada una función socioeconómica en tanto que se buscó establecer lazos con extranjeros y hombres pertenecientes al mismo grupo social. La proyección de su futuro dependería, aunque no estrictamente, de la concreción de un matrimonio que le otorgue estatus y la distinga en la compleja sociedad rioplatense.

Por último, si bien la conformación de un gusto musical específico no se analizará aquí, creemos necesario precisar la existencia de un grupo de músicos profesionales que intentan acercar sus producciones a los espacios transitados por la elite como forma de dar sustento a su actividad. Aquí también surge otro interrogante y perspectiva a debatir, ya que puede pensarse a los intentos por expandir la profesión como una estrategia de movilidad social que, más allá de lo estrictamente económico y competitivo, les permitiera

¹³ Samuel HAIGH, *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú*, Buenos Aires, Vaccaro, 1920, p. 25.

acceder a un capital simbólico propio del grupo de élite.

Mientras que en el ámbito de la tertulia las composiciones de Juan P. Esnaola estuvieron entre las obras más reconocidas, en los nuevos ámbitos públicos -el teatro, la Academia de Música, la Sociedad de Buen Gusto, la Sociedad Filarmónica- figuras como Antonio Picazzari -tío de Esnaola-, Juan Crisóstomo Lafinur, Esteban Massini, Virgilio Rabaglio y Pablo Rosquellas fueron los personajes más citados y recordados. Así, a modo general puede afirmarse que todos ellos fueron influyentes en las modas de estilos musicales, compositores originales, arregladores de piezas extranjeras, fundadores de compañías teatrales, precursores de los espacios anteriormente mencionados y personajes públicos posicionados ideológicamente en torno al contexto político transitado.

Otro espacio concurrido regularmente por la elite porteña fue el Coliseo Provisional, único teatro de la región hasta mediados de siglo. También llamado Casa de Comedias, si bien en 1804 reemplazó -oficialmente- a la antigua Ranchería, no por esto el nuevo espacio se distinguió mucho de su predecesor en cuanto a lujo y comodidad. Dicho teatro estuvo lejos de ser un modelo arquitectónico: la fachada estaba destruida y su portón era más digno de una cochera que de un teatro, poseía una decoración pobre, una maquinaria escénica rudimentaria y una iluminación basada en velas de sebo y aceite. En 1819, el diario *El Abogado Nacional* expuso que “es verdad que el edificio en que provisionalmente tenemos este género de espectáculos no condice a la dignidad y opulencia de un pueblo como Buenos Aires.”¹⁴ Estas quejas estuvieron dirigidas tanto al propio gobierno como a los asentistas a quienes se les había otorgado la licencia del teatro.

Pero no por dichas carencias materiales dejó de ser un espacio propicio para el encuentro de diferentes grupos sociales que parecían encontrar en las divisiones propias del teatro un lugar para distinguirse socialmente. En este sentido, Wilde agregó: “Las familias que ocupaban indistintamente los palcos, pertenecían más o menos, a una misma clase de la sociedad, pero parecía que eran preferidos los bajos cuando se quería aparecer con trajes más sencillos [...] En el centro de los palcos altos, frente al proscenio, estaba el palco del gobierno, de dobles dimensiones que los demás [...]”¹⁵ Respecto a la descripción de la cazuela, espacio que comúnmente se asignó a los sectores populares, dicho autor explicitó:

“La *Cazuela* vulgarmente llamada aquí el Gallinero (que no tenemos conocimiento que existía en teatro alguno de Europa), estaba colocado más arriba aún que los palcos. [...] en efecto, entre las *diosas de la cazuela*, había gente de todas las capas sociales, pero el modo de portarse era tan ejemplar que hacía honor a nuestras costumbres. Muchas señoras y niñas de familias principales, iban, pues, una que otra vez a la cazuela, cuando no querían vestir como para ocupar un palco [...] allí se daban cita dos amiguitas que habían inducido a sus mamás o a sus tías a que las llevaran y hablasen largamente y con descanso de los asuntos, referentes todos al corazón, haciéndose recíprocas confianzas: allí se contaban los incidentes, los encuentros, las entrevistas, etc.”¹⁶

Nuevamente emerge la figura femenina, esta vez visibilizada en un ámbito público como lo fue el teatro. Por lo tanto, en lo que respecta al rol asignado a la mujer, Wilde destaca su presencia en el teatro no sólo en lo que a encuentros entre amigas se refiere, sino que describe como en muchas ocasiones concurrían solas y eran acosadas a la salida,

¹⁴ *El Abogado Nacional*, Buenos Aires, 10/05/1819, núm. 10.

¹⁵ José Antonio WILDE, *Buenos Aires...* cit., p. 47.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48. Destacado en el original.

proponiendo paralelamente algún mecanismo mediante el cual sus esposos e hijos las aguarden dentro del teatro para no permanecer en la calle durante la espera.

Por otra parte, dicha cita nos propone pensar al teatro como un espacio al que asistieron diversos grupos sociales para disfrutar de la música allí ejecutada a la vez que para utilizar el espacio físico como herramienta de distinción social y como lugar de interrelación con sus pares, ya sea mediante la vestimenta o el sitio ocupado en dicho espacio. Así, se puede ampliar el concepto de “una sociabilidad privada en el espacio público”¹⁷ para pensar en una dinámica mucho más amplia, que abarcó a la sociabilidad pública para distinguirse como grupo.

A su vez, el teatro no estuvo ajeno de representar y ser móvil de ideas políticas, ya sea en los géneros musicales desarrollados, los argumentos de las óperas o los festejos de las fechas cívicas llevados a cabo. En este aspecto, Mariano Bosch, en *Historia de la ópera en Buenos Aires*, uno de sus tantos trabajos escritos a principios del siglo XX referidos al tema, afirmó que la primera década post revolucionaria “Era la época en la que el teatro servía no sólo de ideas liberales, sino que también de templo augusto en el cual se festejaban con toda pompa las glorias de la patria naciente: y a estas debió el teatro sus principales adelantos.”¹⁸

En cuanto a la función política desempeñada por el teatro como institución dependiente de la incipiente Nación -y de la policía más particularmente en lo que a administración económica y organización musical se refiere- se puede retomar la descripción que John Murray Forbes realiza del primer encuentro con el gobernador Martín Rodríguez. Si bien debe considerarse que la interacción que éste estableció con la dirigencia política se encontraba condicionada por su función de diplomático, en sus memorias resaltó: “el Gobernador tuvo la deferencia muy especial de invitarme a acompañarle al teatro [...] donde se nos recibió a los acordes de un himno que para la ocasión había compuesto el Dr. López y que fue cantado por un coro de niñas y niños.”¹⁹ Cuatro años después, durante la presidencia de Rivadavia, el diario *El Argentino*, haciéndose eco de las prolongadas quejas en torno a la precariedad del Coliseo Provisional, expuso que la razón por la cual su arreglo era de suma urgencia se debía a que “el teatro sirve para inflamar el patriotismo, como para mejorar las costumbres de un pueblo civilizado [...] Esto hace más necesario el estado en el que se halla: necesita mejoras, que los escritores públicos se fijen en el, lo observen y noten lo bueno para estimularlo.”²⁰

Así, el teatro no sólo configuró un espacio propicio para la distinción e interacción social del grupo de elite porteña, sino que contribuyó a la consolidación de un sentido de pertenencia. A su vez, los géneros allí ejecutados no fueron aquellos que expresaban exclusivamente un contenido ideológico que podría catalogarse de patrio, sino que se desarrollaron piezas dramáticas y óperas extranjeras -italianas casi siempre-, y al finalizar éstas dieron sainetes o fin de fiesta.²¹ Será durante el período 1821-1827 cuando tengan más presencia las obras teatrales y piezas musicales compuestas por los principales exponentes del grupo rivadaviano, tal como fue el caso de Varela. Por el contrario, desde principios de siglo en la tertulia se pueden identificar dos tipos de danzas de carácter más regional: el cielito -una contradanza- y el minué montonero, luego denominado federal

¹⁷ Con esto hago referencia a los conceptos utilizados por Jorge MYERS, “Una revolución en las costumbres...” cit.

¹⁸ Mariano BOSCH, *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*, Buenos Aires, El Comercio, 1905, p. 10.

¹⁹ John Murray FORBES, *Once años en Buenos Aires 1820-1831: Las crónicas diplomáticas*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 180.

²⁰ *El Argentino*, Buenos Aires, 13/08/1825, núm. 27.

²¹ Según el análisis de los datos que brindan las crónicas, memorias y diarios aquí abordados, el “fin de fiesta” sería una especie de *petit* pieza de carácter español, en su mayoría tonadillas.

durante el período rosista.

En dicha línea argumentativa pueden citarse los aportes de Juan Emilio Jiménez y Juan Andrés Salas,²² quienes notan que a partir de 1810 se genera una presencia activa de la música en la sociedad y en donde el impulso dado por el gobierno hacia 1822 configuró la posición del concierto como práctica pública, mientras que de forma paralela el salón, de carácter más intimista, sirve de lugar de exposición de nuevos músicos y de debate interno. Retomando la hipótesis de trabajo de Klaus Gallo,²³ se puede pensar al teatro como una herramienta extremadamente útil para acercar políticas a un público en su mayoría analfabeto y al cual se debía convertir en *ciudadano*. El despliegue de ciertas reformas culturales de carácter ilustrado conforma un tema que resulta imposible abordar desde las fuentes propuestas y que abre otro aspecto interesante de analizar durante el recorte que supone el período rivadaviano.

En este contexto de proliferación de la afición por la música y de los lugares en los cuales se ejecutó, fue que en 1822 se crearon dos instituciones con el fin de promover y consolidar las diversas prácticas musicales. El 8 de junio se inaugura en la casa del político y comerciante Ambrosio Lezica y bajo la dirección del italiano Virgilio Rabaglio una Academia de Música. La fundamentación de tal iniciativa fue, según *El Argos de Buenos Aires*:

“Convencidos ambos individuos de la falta de diversiones públicas en una población numerosa como la de Buenos Aires, esperan encontrar la más benigna acogida en el carácter dulce y apacible de sus habitantes [...] La música, hermana de la pintura y la poesía mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebató nuestros sentidos con el poder de sus acentos melodiosos y armoniosos, proporcionándonos una diversión inocente y pura. Así esperamos que reuniéndose los aficionados nos ayuden a formar una *sociedad filarmónica*, que sepa dar impulso y propagar en el país un arte que en el día hace las delicias de todas las naciones cultas.”²⁴

En octubre del mismo año, el eclesiástico Antonio Picazzarri tuvo bajo su dirección la reciente Academia de Música. Dicha institución, producto de las políticas culturales del entonces ministro de gobierno de Martín Rodríguez, no sólo buscó convertirse en un espacio desde el cual afianzar el aprendizaje musical sino que reflejó la concreción del estímulo rivadaviano que buscó fomentar entidades asociativas. En este marco, se presentó como un espacio regulado por el Estado, emplazado en la casa del Tribunal de Comercio, situación reconocida tanto por Wilde como por Bosch, ya que en sus palabras:

“El 1° de octubre, a las 6 de la tarde, se hace la solemne apertura de la Academia de música i canto, que fundo i actualmente dirige el señor Picazzarri, la cual esta situada en los altos de la casa del tribunal de cuentas. Asistió a ese festival una mui numerosa concurrencia, honrándola con su presencia, además, varios ministros del gobierno y del cuerpo diplomático. [...] En esta forma daba cuenta días después un periódico; pero por cierto que no hizo constar una particularidad por demás simpática i fue la de verse concurrir a el las familias españolas que aun no se habían mostrado en las fiestas publicas desde los sucesos de 1810, i semejante acontecimiento fue

²² Juan Emilio JIMÉNEZ y Juan Andrés SALAS, “La interpretación musical”, *Historia general del arte en la Argentina*, t. IV, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1983.

²³ Klaus GALLO, “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827”, Graciela BATTICUORE, Klaus GALLO y Jorge MYERS (comp.), *Resonancias románticas: Ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890*, Buenos Aires, EUDEBA, 2005.

²⁴ *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 8/06/1822, núm. 41.

sinceramente festejado, porque esta vez quedaban definitivamente olvidadas las mui antiguas rivalidades que no tenían ya razón de ser.”²⁵

Pero la exposición realizada por Bosch entorno a la nula crítica que los diarios realizaron sobre dicho acontecimiento no se condice con aquello que expone *El Centinela* al referirse a la inauguración de la Escuela:

“Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias la hacen necesaria. La causa de la independencia exitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente, en el curso de la revolución, la efervescencia de los partidos ha producido también rivalidades [...] Felizmente van desapareciendo estos odios, a medida que se uniforma la opinión y la civilización se adelanta. Pero repetidas concurrencias, en que se pusieran en contacto las personas, bastarían por si solas a desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades: ¡*Cordialidad, unión, uniformidad en interés y opiniones*: Buenos Ayres será para todos, siendo el ejemplo de muchos pueblos.”²⁶

Dicha afirmación da lugar a realizar un debate en torno a la función del gobierno rivadaviano y a la intención de regular los espacios públicos que sean proclives a arraigar ideas políticas contrarias a la ideología unitaria y al mismo tiempo acercar a la sociedad lo que el grupo político en cuestión denominaba como “las luces del siglo XVIII”. Así, puede pensarse a ambas instituciones como intentos por consolidar aquella sociabilidad como sinónimo de civilidad a la cual hacía referencia Calzadilla ya que, en tanto concepto histórico, expresó también el anhelo por superar costumbres y hábitos heredados de la etapa colonial y del proceso revolucionario.

De forma complementaria, también puede plantearse la existencia de un interés del Estado por hacerse presente en aquellos lugares en donde la elite porteña se estaba reconfigurando como grupo político social activo, ya que según Wilde a la inauguración de la Escuela asistieron los ministros de gobierno y hacienda, y el Dr. Seguí, un enviado cercano del gobierno de Buenos Aires, y el Secretario de Santa Fe. Al mismo tiempo, la Escuela serviría como espacio de interacción del grupo reconocido de músicos, ya que si bien estaban consolidados como profesionales les era necesario legitimar su accionar mediante la enseñanza y la conformación de un grupo renovado de jóvenes músicos que responda a sus intereses musicales.

Si bien es un acontecimiento casi olvidado, es interesante recordar que en 1821, un año antes de la creación de ambas instituciones, por orden de Rivadavia se había fundado la Sociedad Filarmónica, asociación formal que buscó consolidar un determinado gusto musical, establecer ciertas pautas en lo que respecta al uso de instrumentos y encontrar cantantes e instrumentistas a los cuales educar según los estilos en boga. Pero la Sociedad se vio rápidamente frustrada, ya que si bien Picazzarri logró fundarla “no pudo hacerla prosperar, mucho menos cuanto que la política se había mezclado en el asunto i el no era del círculo de los unitarios. Algo atribulado, pensó en el teatro nuevamente i procuró ponerse dentro de alguna combinación con el.”²⁷

Pero incluso antes, en 1817, La Sociedad de Buen Gusto por el Teatro se propuso determinar ciertas pautas en torno a la ejecución de obras y los instrumentos para esto

²⁵ Mariano BOSCH, *Historia de la ópera...* cit., pp. 26-27.

²⁶ *El Centinela*, Buenos Aires, 6/10/1822, núm. 11. Destacado en el original.

²⁷ Mariano BOSCH, *Historia de la ópera...* cit., pp. 19-20.

utilizados. Por detrás de dichas normativas también se encontraba Picazzarri, quien comenzaría a ver desde entonces la necesidad de formar una orquesta y de educar a los instrumentistas para tal fin.

Es bien sabido que formaron parte de dicha asociación hombres social y políticamente relevantes en la sociedad porteña como Manuel Belgrano, Vicente López y Santiago Wilde, entre otros.²⁸ Si bien no logró persistir como institución, consiguió reunir a hombres que, compartiendo la idea de que el teatro era un medio político, establecieron las pautas para discernir qué géneros debían de ejecutarse y cuáles no. Paralelamente, desplazaron a la policía como cuerpo organizador y se hicieron cargo de las decisiones estéticas, estilísticas y morales.

La conformación de dichas consideraciones musicales nos lleva a pensar que La Sociedad de Buen Gusto por el Teatro, aunque fracasó como institución al no sobrevivir más que unos pocos años, logró configurar una asociación formal que, basada en la crítica musical y teatral, reunió a hombres pertenecientes a un mismo grupo social y político. Se puede deducir que en este mismo espacio se realizó un intercambio de ideas referidas a la política cultural, que era entendida como extensión de la ideología ilustrada. Pero resulta difícil inferir conclusiones más complejas ya que las fuentes consultadas no ahondan en dicha problemática.

Se puede ver como en un tiempo relativamente breve, diversos músicos ya consolidados -conducidos bajo los intereses y objetivos de Picazzarri- intentaron configurarse no sólo como un grupo profesional, sino que buscaron organizarse bajo diversas asociaciones formales, construir los parámetros estilísticos de su trabajo, ampliar su esfera de influencia -ya sea mediante la enseñanza musical o a través de la introducción de su música en el Coliseo Provisional y en los salones de elite- y generar una dinámica de interacción social mayor con el grupo de elite. Se visibiliza entonces otra forma de sociabilidad en lo que a los principales músicos se refiere y a sus intentos por consolidarla en múltiples formas asociativas.

Paralelamente, hombres distinguidos, pertenecientes al grupo de elite, ingresaron a instituciones musicales para debatir y sancionar parámetros musicales a respetar y consolidar. Un mismo espacio encontró a diversos actores de un mismo grupo intercambiando opiniones musicales, estableciendo parámetros y conceptualizando instituciones según los fines ideológicos a los cuales deberían responder.

Por último, las fuentes analizadas nos remiten a la descripción de diversas fechas cívicas que fueron celebradas en las principales plazas de la ciudad. En este aspecto, Ignacio Nuñez complejizó el problema incluyendo en dicho espacio a las bandas militares y comparsas de cuartel, en tanto organizaciones mediante las cuales se podía convocar a un público que excedía a la elite porteña.²⁹

La plaza emerge en los relatos como un espacio compartido por diversos grupos sociales, aunque no por eso con los mismos intereses. Sin embargo, Paul Groussac afirma que durante los festejos del 9 de julio de 1819 “en la plaza mayor, todavía libre de columnas o pirámides, hormigueaba el pueblo innominado: artesanos de chambergo y chaqueta, paisanos de botas y poncho al hombro, cholas emperifolladas, de vincha encarnada y trenza suelta [...] no se encontraba ni un solo decente, estando todos sin excepción en el cortejo oficial.”³⁰

²⁸ Paula CASTRO y Margarita GROSSMAN, “TEATRO AMERICANO. Un tesoro de la Biblioteca Nacional de Argentina”, ponencia en el I Encuentro Nacional de Catalogadores, Buenos Aires, Noviembre de 2008.

²⁹ Ignacio NUÑEZ, *Noticias históricas*, t. II, Buenos Aires, O.C.E.S.A., 1945, pp. 184-185.

³⁰ Fragmento de autor anónimo citado por José Luis BUSANICHE, *Estampas del pasado: lecturas de historia argentina*, Buenos Aires, Hachette, 1959, pp. 249-250.

Por el contrario, incontables son las veces que Berutti³¹ describe como, año tras año, la sociedad toda se congregó en la plaza para festejar las principales fechas cívicas, éxitos militares, celebraciones religiosas u otras ocasiones. Si bien la plaza no es uno de los espacios aquí abordados resulta extraño que casi ninguna fuente visibilice dicho espacio, ya que solamente dicho autor les otorga, aunque de forma breve y acotada, un lugar en su narración. En este contexto, el abordaje de los diversos festejos públicos serviría aquí como una herramienta para conceptualizar la forma en la que la elite logra compartir un mismo espacio con los sectores subalternos y, al mismo tiempo, diferenciarse.

A modo de cierre

Es bien sabido que toda práctica cultural deviene en vínculos relacionales específicos, con objetivos e intereses no siempre expuestos y previamente establecidos. Pero descifrar el entramado que de ella deriva puede ser extremadamente complejo si previamente no se piensa en la heterogeneidad e inestabilidad que los grupos sociales presentaron a principios del siglo XIX y los múltiples espacios por ellos transitados. Por otro lado, deben sumarse a dicha complejidad otros dos problemas que se presentaron a lo largo del trabajo: por un lado, la subjetividad con la que los autores de las fuentes analizados escriben y construyen estereotipos, y por otro, la invisibilización que se hace de las actividades musicales, catalogadas muchas veces como una forma de ocio y de entretenimiento.

Contraria a esta visión, se ha intentado demostrar como diversos espacios tuvieron una especial significación a partir de las actividades musicales allí desarrolladas, cargándolos de diferentes funcionalidades y simbolismos. Si bien no se quiere deconstruir la imagen de la música como entretenimiento, es necesario pensarla no como una práctica restrictiva a la que sólo se puede analizar mediante la perspectiva de la musicología y de sus herramientas teórico-metodológicas, sino como una actividad que da lugar a una interacción con características propias y la cual es susceptible de ser analizada desde la historia.

Se desprende la idea de que gran cantidad de material producido por la musicología aún sigue condicionado por el público al que cree dirigirse, anulando así su difusión o divulgación. Utilizando herramientas teórico-conceptuales propias de la disciplina, si bien logra realizar estudios concretos y exhaustivos, se deja de lado el análisis del contexto en el que emerge el objeto de estudio. Si bien no todos los trabajos muestran las mismas falencias, el encuentro entre la musicología y la historia no da como resultado una verdadera interdisciplinariedad en lo que a metodologías y herramientas conceptuales se refiere. Son estas fisuras analíticas las que debe utilizar la historia para encontrar un lugar desde el cual ingresar a lo musical y problematizar los aspectos culturales, sociales, políticos y experienciales que de dichas prácticas se derivan.

El auge de lo público, las continuidades y las tensiones en lo privado y la resignificación del grupo social de elite otorgan al análisis un marco de debate mucho más amplio. A su vez, la injerencia del Estado por marcar su presencia y regular no sólo las relaciones sociales sino la opinión pública marca otra característica a tener en cuenta y desde la cual pensar la influencia de las reformas culturales del grupo rivadaviano. Pero también, de forma paralela, fueron los propios sujetos quienes participaron e interaccionaron en las instituciones musicales para configurar pautas y normativas estilísticas y políticas.

Al mismo tiempo, las fuentes nos muestran que el paso por dichos sitios dio lugar a una interacción social determinada, a vínculos relacionales con características específicas.

³¹ Juan Manuel BERUTTI, *Memorias curiosas*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

Con normas flexibles, aunque previamente pautadas, cada espacio propuso una serie de actividades diversas entre sí, con objetivos distintivos y no siempre preestablecidos.

Teniendo como eje múltiples actividades musicales, programadas e informales, actores sociales pertenecientes a grupos en reconfiguración utilizaron espacios públicos y privados para comenzar a dar legitimidad a un nuevo entramado social e insertarse dentro de él. Así, es necesario dotar al término *sociabilidad* de un cuerpo conceptual que encuentre su fundamento en los comportamientos propios del grupo aquí problematizado y que dé cuenta de su heterogeneidad de intereses.

Como se ha afirmado anteriormente, si bien la música genera un ambiente que pareciera el del mero entretenimiento, esta idea hace que se construya un estereotipo en el que los vínculos relacionales allí desarrollados parecieran ser inocentes o desinteresados, ya que el simple disfrute caracterizaría dichos momentos. Del análisis realizado puede verse como el espacio privado autorregulado hacia el interior de las casas con el fin de sociabilizar -según la connotación del término propuesto por Calzadilla- pretende demostrar quienes eran aquellos que se proclamaban poseedores del capital cultural, aunque carecieran de un código propio de un espectador instruido. No será la instrucción social, sino el origen social -la primera etapa de socialización según Pierre Bourdieu- el factor fundamental mediante el cual dispensar el capital cultural y legitimar el propio campo.³² La consolidación y reproducción de un grupo social, así como la imposición de sus intereses específicos, depende no sólo de la estabilidad de las estructuras económicas y materiales, sino del control que éste pueda ejercer sobre lo cultural y sus dimensiones simbólicas.

Por otro lado, se visibiliza en esta sociabilidad, en tanto término histórico y no analítico, una herramienta de legitimación, ya que solamente el grupo que se autorepresenta como culto es capaz de establecer y realizar prácticas culturales civilizadas y, a la vez, que sólo podrían ser compartidas con la *gente decente*.

Pero, de forma paralela, el grupo de elite debió salir de lo privado de los salones para diferenciarse, ser visto como grupo dominante y generar, al mismo tiempo, una reconfiguración como conjunto, aunque difiriera en intereses económicos y políticos hacia su interior. El teatro Coliseo Provisional, la Academia de Música, la Escuela de Música y la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro -así como la Sociedad Filarmónica y las principales plazas públicas- conformaron espacios que, si bien en su mayoría fueron generados e impulsados por los músicos profesionales y hombres de renombre así como por el grupo rivadaviano, sirvieron al grupo de elite de medio para lograr tales objetivos. En este contexto, resulta necesario no olvidar en el mismo aspecto la injerencia del Estado por controlar los espacios privados y ejercer así, bajo los supuestos del paradigma ilustrado, un control riguroso de la opinión pública durante el período 1821-1827.

Momentáneamente, y hasta que la investigación propuesta no ahonde en otras fuentes, se puede deducir que el concepto de sociabilidad adquiere para el contexto propuesto una definición amplia a la vez que acotada. Emergen en los espacios analizados vínculos relacionales en apariencia cordiales y distendidos entre aquellos que se autorepresentan como pares, normativos en lo que al rol de la mujer se refiere -aunque no se tradujo en el accionar de éstas, sino que formó parte del *deber ser* esperado- y en las pautas de comportamiento propias de cada espacio transitado, y restrictivos ya que se configuraron como un mecanismo de diferenciación social, al presentarse como espacios que, a excepción del Coliseo, no son compartidos con los grupos subalternos.

³² Pierre BOURDIEU, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.

Para concluir, es necesario reiterar que, como se ha dicho anteriormente, esta breve investigación intentó problematizar tan sólo un acotado aspecto del complejo entramado que se deriva de los espacios en donde se desarrollaron actividades musicales. Se pretende que en instancias posteriores la variedad de fuentes y de metodologías de análisis no sólo amplíen lo hasta aquí expuesto sino que lo pongan en discusión y confrontación.