

**REY
DESNUDO**
REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Guillermina Guillamón, *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838* (Rosario: Prohistoria, 2018).

Gonzalo Delpino

Universidad Nacional de La Plata

gonzaloidelpino@gmail.com

Fecha de recepción: 16/06/2020

Fecha de aprobación: 29/06/2020

En vista del crecimiento de trabajos dedicados a cuestiones culturales del que han sido testigo los últimos años, quizás resulte llamativo que *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838* incursione en un área que es *terra incognita* para la historiografía local. En este libro, Guillermina Guillamón se propone reconstruir el proceso de gestación y desarrollo de una “cultura musical” en Buenos Aires, aunque la obra también representa un esfuerzo mayor por “convertir a la música en un tema historiográfico” (p. 19). Tal ambición supone concebir a este objeto de estudio como un asunto social que trasciende la “ejecución y la escucha” y que, por ello, nos ha legado huellas que exceden la partitura. Su análisis, desde esta perspectiva, busca revelar una compleja red de “prácticas, actores, espacios, discursos y saberes musicales” (p. 13), que Guillamón subsume en el mencionado concepto de cultura musical.

Una mirada atenta a estas facetas del objeto le permite a la autora situarlo en la trama de relaciones sociales que le dio forma, examinar los sentidos que los distintos grupos implicados en su desarrollo le atribuyeron y, en consecuencia, descubrir las múltiples zonas de contacto entre el mismo y otras dimensiones del período estudiado. Es en una de estas regiones yuxtapuestas donde se ubica el núcleo rector del libro: a lo largo de las dos décadas analizadas, argumenta Guillamón, los gobiernos y las elites letradas consideraron a la música como una práctica “constitutiva” de las sociedades modernas, “capaz de modificar las pautas de civilidad, sociabilidad y gusto” (p. 9). Dichas cualidades explican tanto el impulso que estos actores le proporcionaron como la notoria injerencia que ejercieron sobre su evolución.

De este análisis se desprenden dos etapas claramente distinguibles en el derrotero de la cultura musical durante las primeras décadas del XIX porteño, aunque ligadas por la común consideración sobre su importante papel político por parte de las elites. La primera de ellas está marcada por lo que la autora presenta como su más fuerte impulso. Fundamentalmente en el marco de las reformas llevadas a cabo durante la *feliz experiencia*, sostiene, la música fue conceptuada como una herramienta capaz de modelar los hábitos de los antiguos súbditos, devenidos en ciudadanos, a quienes se buscó ajustar a las exigencias de un régimen político moderno. En el seno de esta empresa, de marcado carácter ilustrado, el teatro —puntualmente, el Coliseo Provisional— representó el espacio ideal para propiciar nuevos tipos de encuentros que “suavizarían las costumbres” y disuadirían a una elite desgarrada “por la lucha facciosa” (p. 24) de celebrar reuniones privadas. Al poner en marcha este dispositivo de “pedagogía cívica” (p. 45), Buenos Aires buscó reflejarse en Europa, cuyas capitales constituyeron su modelo de civilidad y modernidad, para proyectar esa imagen al resto de las provincias y erigirse ante ellas como ejemplo de progreso. Fue en este contexto, nos dice Guillamón, que la ópera *buffa* alcanzó su auge y hegemonía en los escenarios, en buena medida gracias a su fomento por parte de una elite que vio en ella la encarnación de los ideales que propugnaba, así como un agente capaz de desplazar la afición por géneros que consideraba heredados del Antiguo Régimen.

La inestabilidad política y económica que aquejaba a la provincia, empero, selló el declive de las funciones líricas hacia 1830. La autora advierte a partir de entonces un repliegue de las prácticas musicales hacia espacios privados, lo que delinea los rasgos fundamentales de la segun-

da etapa señalada. La revitalización de estos ámbitos, argumenta, propició el ejercicio de un rol más activo de los otrora pasivos espectadores, algo evidente para Guillamón en la conformación de un circuito de venta de objetos musicales, como instrumentos y partituras, del que los avisos de la prensa de aquellos años han dejado rastro. Esta red de artículos nutrió una actividad capilar, diseminada por ámbitos domésticos y tertulias, que brindaría el terreno fértil para que una entonces joven generación romántica desplegara una insistente promoción de la *canción* a través de publicaciones ligadas a la “amena literatura” que también floreció en el período. Tal género musical, en la perspectiva de los románticos, debía contribuir —junto al arte y la literatura— a la consecución de una independencia cultural, pendiente luego de la ya consumada emancipación política. Aquella se alcanzaría, en palabras de Echeverría, representando el “modo de vivir y sentir” (p. 115) del “pueblo” que los géneros extranjeros en boga no plasmaban. Esta carencia justificaba para el poeta una compilación de las canciones circulantes, pues no había “pueblo civilizado” que no poseyera el “repertorio impreso” que las reuniera (p. 116). Guillamón concluye:

Así, tal como la ópera había sido apropiada por el rivadavianismo como una herramienta capaz de transformar y modificar aquellas prácticas vestigios del Antiguo Régimen, la canción (...) será tomada por la “joven generación romántica” como una herramienta que debería reflejar las costumbres y prácticas propias del territorio local, al tiempo que las debería fundar (p. 111).

Finalmente, sin embargo, estas canciones narraron historias de desamor (p. 120). A pesar de los tintes románticos de la empresa, es claro que ciertos conceptos, como la civilidad, las costumbres y la modernización, aparecen en las dos etapas que se pueden distinguir en el análisis.

Esta periodización conforma la anatomía básica de cada una de las cuatro partes medulares del libro, que está compuesto por una introducción, cinco capítulos y una conclusión que no responden a un orden cronológico, sino temático. Pero, antes de adentrarnos en las cuestiones fundamentales que ellos recorren, es importante destacar que la injerencia política hasta aquí descrita no asigna, en el análisis de Guillamón, un papel instrumental a la cultura musical. Por el contrario, la autora subraya las “estrategias de negociación, adaptación y movilidad” que sujetos ajenos al ámbito político, fundamentalmente durante la primera etapa anotada, desplegaron frente a su influjo. Éstos, de hecho, “fueron los principales responsables de dinamizar y consolidar la cultura musical” (p. 10).

Luego de exponer las herramientas teóricas y metodológicas empleadas, principalmente provenientes de la historia cultural y recientes aportes de la sociología de la música, la autora se centra, en el segundo capítulo, en la dimensión espacial del objeto de estudio. Desde este punto de vista, Guillamón vincula el impulso proporcionado a la cultura musical durante la *feliz experiencia* al plan rivadaviano de urbanización, que concibió a la ciudad como una “máquina reformadora” (p. 44) en la que los espacios musicales y artísticos, especialmente el Teatro, serían una pieza no menor. Estos últimos serían los encargados de impartir aquella pedagogía cívica que prepararía a los noveles ciudadanos para el comportamiento en el espacio público. El eslabón fundamental de este circuito fue el Coliseo Provisional, centro neurálgico de actividades civilizatorias y difusor del gusto legitimado y promocionado por las elites letradas. Esta ambición, empero, se topó con las limitaciones materiales propias de una ciudad que aspiraba a ser “la Atenea del Plata” pero es descrita en las fuentes examinadas como “una aldea” (p. 44). En cuanto al estado material del teatro, el *British Packet* lo calificó como “bastante aceptable” en su interior pero “execrable” por fuera (p. 65).

El posterior repliegue de estos ámbitos públicos también supuso la emergencia de otros espectáculos —como el circo, la acrobacia o la gimnasia— en nuevos espacios, situados, al contrario que los anteriores, en la periferia urbana. La autora advierte en este fenómeno una escisión del circuito cultural que reservó el centro de la ciudad a los sectores de elite. El ocaso de la ópera, por lo tanto, significó asimismo la desaparición de un lugar que congregaba a diferentes grupos sociales. Esta capacidad del género lírico para convocar tanto a los sectores populares como a la elite porteña motiva una discusión con la teoría homológica de Pierre Bourdieu, en la que la autora encuentra una lógica reduccionista que asigna consumos y prácticas culturales a los grupos en función de su pertenencia social. Sin negar este aspecto, Guillamón busca señalar otras dimensiones que incidieron en la conformación del gusto por la ópera. Sobre este proceso trata el tercer capítulo del libro, a lo largo del cual procura subrayar que tal gusto “no emergió como una estrategia automática de diferenciación social” (p. 123) ni estuvo “dado”, sino que se construyó “en un proceso de escucha” de carácter abierto, cuyo desenlace era, “en un principio, incierto” (p. 77).

Debe destacarse que el auge de la ópera es contextualizado en esta parte del trabajo en su dimensión continental e incluso global. Durante la década de 1820, compañías líricas extranjeras,

principalmente integradas por músicos y cantantes italianos, ingresaron al territorio americano. Este arribo dio inicio a una creciente popularidad del género entre las elites de la región, quienes, seducidas por su carácter cosmopolita, lo percibieron como una credencial de pertenencia a las naciones civilizadas. En este punto también cobra importancia la ya mencionada acción de sujetos ajenos a la esfera política, como el empresario y músico Pablo Rosquellas. Valiéndose de las estrategias de negociación aludidas más arriba, este español marchó desde el teatro de Rio de Janeiro a probar suerte en Buenos Aires, donde disputó el asiento del Coliseo Provisional vinculando su propuesta al proyecto modernizador del gobierno. Cuando finalmente obtuvo el derecho de explotación del establecimiento, comenzó a dar cuerpo a un conjunto de músicos sin el cual la ópera no podría haber alcanzado el éxito que consiguió en Buenos Aires. Este esfuerzo, empero, también contó con el concurso de la fortuna: Rosquellas logró colocar bajo su égida a los cantantes e instrumentistas que se desempeñaban en el teatro carioca gracias al incendio que este establecimiento sufrió en el año 1824.

Para explicar el encumbramiento de la ópera, Guillamón destaca que esta fue acogida por un público habituado desde tiempos coloniales a géneros lírico-teatrales que también combinaban la puesta en escena con secciones musicales, como la tonadilla y el sainete. Esta familiaridad habría servido como un “piso de recepción” (p. 124) que contribuiría a aquel éxito, aunque, fundamentalmente, éste fue alcanzado mediante un proceso de “educación de la escucha” (p. 100), consistente en una paulatina modificación de la programación que fue adaptando el oído de los espectadores a la complejidad del género en ascenso. Las tonadillas y, más progresivamente, los sainetes, fueron reemplazados por oberturas y arias, dando forma a un repertorio misceláneo que, gradualmente, desembocó en una homogeneización en 1825, cuando se representó la primera ópera completa. El carácter sentimental de las tramas *buffas* también explica para la autora —que traza de esta forma un continuo lírico que puede remontarse hasta las tonadillas y sainetes— el posterior éxito de la canción romántica. Los tópicos de aquellas óperas se acercaron, según Guillamón, mucho más al romanticismo —aunque no los adscribe a él— que a la cultura neoclásica o ilustrada predominantes durante su hegemonía.

Pero, si bien los esfuerzos individuales fueron cruciales, por sí mismos no habrían bastado para consolidar la cultura musical pues, como ya se anotó, el principal argumento de Guillamón es

que la intervención del poder político y de la elite letrada guio en gran medida este proceso. Las vías a través de las que lo hicieron son examinadas en los capítulos IV y V. En este último se analiza una “instancia discursiva” (p. 170) por medio de la cual se dispensó un ideario estético y se forjó un criterio del gusto: la prensa. Muchas de las publicaciones que proliferaron durante la *feliz experiencia* dedicaron secciones a la reseña de actividades musicales, en las que Guillamón encuentra una doble acepción del buen gusto: por un lado, una que refería a la capacidad de interponer la razón a los sentimientos generados por la experiencia artística para distinguir lo bello de lo feo y lo civilizado de lo bárbaro; por otro, otra que extrapolaba esta aptitud al comportamiento público, pues el hombre civilizado debía dominar sus pasiones internas al desenvolverse en sociedad. De allí la importancia atribuida al aprendizaje y la contemplación de las actividades musicales. Al cultivar el ejercicio de la razón, contribuirían a la maduración moral y racional de la sociedad en su tránsito hacia un régimen político moderno.

Desde este punto de vista, ostensiblemente ilustrado, la promoción de las actividades teatrales procuraba alcanzar una reforma universal, que comprendía al conjunto de los ciudadanos. Sin embargo, Guillamón sostiene que la primacía otorgada a los sentidos en la experiencia estética introdujo un elemento de distinción en los juicios del gusto. Quien no pudiera controlar sus sentimientos sería asimismo incapaz de discernir el buen gusto del malo, vinculado a las tonadillas y sainetes de agrado popular. La insistente reprobación de estos géneros menores, sumada al elemento arbitrario que comportaba aquella preponderancia de los sentidos, revela para la autora que las reseñas musicales constituyeron un esfuerzo discursivo de la elite destinado a “normar” de “forma pedagógica (...) el buen gusto, excluyendo de tal intento a los sectores populares”, al tiempo que una estrategia para legitimarse y distinguirse “como el único grupo capaz de llevar adelante un proyecto civilizador y modernizador en el Río de la Plata” (p. 177).

Posteriormente, los románticos batallarían contra los elementos racionales de este ideario ilustrado. Para analizar esta contienda, Guillamón se centra en dos publicaciones que congregaron a importantes figuras de la generación del '37: *El Boletín Musical* y *La Moda*. En ellas, la capacidad musical fue presentada como una cualidad inherente a todos los sujetos, independiente de su formación. Esta concepción estaba en estrecha relación con el programa cultural impulsado por estos intelectuales, cuyo destinatario era el pueblo. Si la música contribuiría a la consecución de

una independencia cultural, capaz de representar particularidades locales, debía ser una práctica inclusiva, al alcance de quienes encarnaban esta singularidad. Una vez más, entonces, predominaron los objetivos políticos sobre los estéticos. Pero Guillamón advierte que los románticos no atacaron la totalidad del ideario ilustrado: el desplazamiento de la razón en la práctica musical significó nuevamente una exaltación de los sentidos que se enlazaba con los aires sensualistas emanados por las reseñas de la década de 1820.

En el cuarto capítulo se abordan las formas en las que el poder político intervino concretamente en los espacios musicales, guiado por los preceptos ya expuestos. Allí Guillamón analiza dos corpus documentales generalmente desestimados para examinar fenómenos culturales: actas del Departamento de Policía y expedientes del Tribunal Civil bonaerense. La autora sostiene que la primera institución fue la encargada de mediar entre la esfera política y los músicos, así como de sancionar conductas reprobadas al interior del teatro. Por lo tanto, aquí cobra relieve la dimensión disciplinaria de estas actividades, complementaria a la pedagógica. El capítulo puede ponerse en diálogo con el ideal civilizatorio difundido por la prensa, en la que, por ejemplo, el silencio y orden imperantes en los teatros europeos fue contrastado con el bullicio que aparentemente solía albergar el Coliseo Provisional. Tales desmanes, argumentó un cronista, reclamaban la intervención policial (p. 188).

Del examen de los expedientes de justicia, por su parte, la autora extrae el proceso en el cual Rosquellas desplegó la ya referida estrategia para conseguir el asiento del teatro, mientras que el estudio de juicios iniciados por apropiaciones irregulares de instrumentos durante la década de 1830 revela que estos fueron iniciados casi en su totalidad por mujeres e involucraron básicamente a pianos. Esto probaría el carácter privado de la cultura musical en aquellos años, pero también la existencia de un margen de acción femenino en el espacio público.

De lo hasta aquí expuesto debería deducirse fácilmente que *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838* no es un libro que se ocupe centralmente de la historia de la música. A lo largo de las páginas que hemos sintetizado, Guillamón reconstruye el sentido que las elites del período asignaron a las prácticas musicales enfatizando el carácter social de las mismas. Este énfasis es el que permite entenderlas como parte integrante no sólo de proyectos reformadores y de concepciones de la sociedad, sino también del espacio de acción en el cual los sujetos pudieron dar forma a esos mismos proyectos, representaciones e identidades. De allí la discusión con las teorías homológicas que parecen pasar por alto este carácter “habilitador” (p. 19) de la música. El acento en su dimensión social explica también la variedad de fuentes examinadas en el libro, pues sólo atendiendo a tal faceta es posible considerar expedientes judiciales o actas policiales como documentos útiles para un análisis de las prácticas musicales. Todas estas son cuestiones que contribuyen a que Guillamón dialogue constantemente en este estudio con diversos problemas del período, en lugar de limitarse a adosarlo al mismo para aportar a una ya extendida parcelación disciplinaria.

En este sentido, uno de los principales interlocutores de la obra son los ya numerosos estudios de sociabilidades, a los que la autora contribuye desde la aún poco explorada perspectiva de las “sociabilidades culturales” (p. 24). Desde este punto de vista, la insistencia en los tópicos de civilidad, buen gusto y sociabilidad invitan a pensar si no hubieran merecido un tratamiento más detallado las prácticas que tuvieron lugar dentro del espacio teatral durante su apogeo. Si los objetivos perseguidos por la elite en ese ámbito fueron los de “suavizar las costumbres”, propiciar vínculos estables entre ciudadanos proclives a la hostilidad y civilizar, resultaría interesante conocer cómo se buscó, o incluso si efectivamente se procuró, concretar estas prescripciones o sancionar sus desviaciones entre una población predominantemente analfabeta. En este punto, en el libro, el análisis se limita a señalar las ya anotadas censuras por parte de la prensa o la policía. Es probable que la disponibilidad de fuentes no contribuyera a realizar esta suerte de etnografía, pero la autora tampoco aclara esta cuestión. En todo caso, el trabajo ofrece las directrices fundamentales para quien quisiera adentrarse en aquel ámbito.

Aquella imbricación del objeto con otros temas historiográficos, empero, no resulta en el establecimiento de correlaciones lineales entre tendencias políticas e idearios estéticos. Por el contrario, como se señaló, a lo largo del libro se subrayan numerosas continuidades entre las etapas aquí delineadas. Estas persistencias llaman la atención sobre el riesgo de aceptar como dados ciertos “climas de época” en función de periodizaciones políticas (p. 218). En vista de esto, resulta evidente que el análisis de la cultura musical de Guillermina Guillamón revela aspectos no menores de las primeras décadas del siglo XIX porteño. Estas virtudes del trabajo invitan a considerar las potencialidades no sólo de la música sino de los numerosos objetos culturales aún desatendidos para estudiar el pasado.