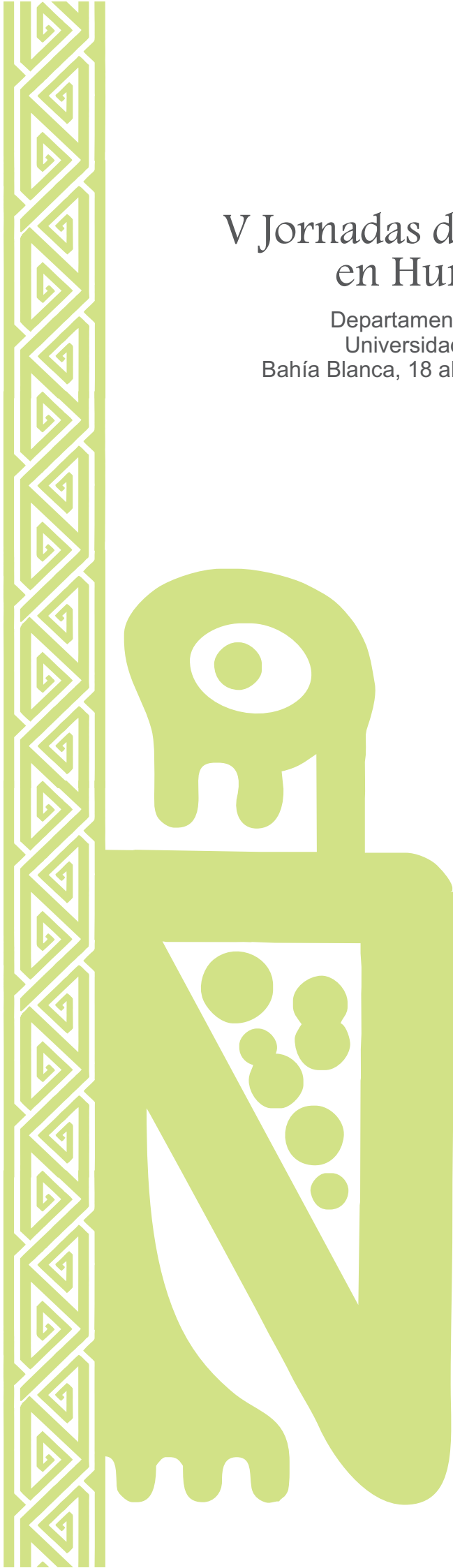


V Jornadas de Investigación en Humanidades

Departamento de Humanidades
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

www.jornadasinvhum.uns.edu.ar



Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

coordinación general de la colección
GABRIELA ANDREA MARRÓN

Volumen 9

**Archivos y fuentes para una nueva
Historia socio-cultural**

SILVINA JENSEN
ANDREA PASQUARÉ
LEANDRO A. DI GRESIA
(editores)

**Identidades políticas y formas
de intervención pública:
teatro, música, prensa**

Reflexiones sobre cultura y política: lo visible y lo invisible de la “cultura musical” en las fuentes de principio de siglo XIX

Guillermina GUILLAMON
IEH (UNTref) – CHAyA (IdIHCS-UNLP/Conicet) - CONICET
guillermina.guillamon@gmail.com



Introducción

En la creencia de que ya no existe una memoria espontánea, la historia asume ese rol y se embarca en una reconstrucción –siempre problemática e incompleta– de lo que ya no es pero que dejó rastros (Nora, 1984). A partir de estos rastros, controlados, entrecruzados, comparados, analizados, se intenta reconstruir lo que pudo llegar a suceder y, por sobre todas las cosas, dar cuerpo a un conjunto explicativo.

Si bien la historia no puede suplantar a la memoria colectiva, hoy más que nunca subsiste un imperativo casi moral de montar guardia ante el olvido (Yerushalmi, 2006): la historia se convierte, así, en la encargada de dejar registro de aquello que sucedió. Hechos, coyunturas y largos procesos: todo es recuperado, hecho historia. Nuevas metodologías al servicio de una historia eclosionada, fragmentada, en migajas. La historia global/totalizante reaparece, pues, bajo un halo nostálgico

En este contexto –que es visto como un signo de vigor de la disciplina– durante las últimas décadas los estudios socio-culturales han ganado un lugar importante en la historiografía argentina y en los estudios sobre el siglo XIX. Con este avance, el *corpus* documental cobró una relevancia aún mayor: la fuente ya no representó tan sólo el medio de la investigación sino que, en muchos casos, se convirtió en el objeto de estudio. Asimismo, esto conllevó a una ampliación en las fuentes proclives de ser utilizadas. Si bien la lejanía temporal obliga a hacer de los documentos escritos la única variante posible de ser

analizada y problematizada, el origen y carácter de los mismos ha variado notoriamente.

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

Pudiendo excusarse en que dicha área posee sus propios especialistas del tema –los musicólogos–, la historiografía argentina anuló toda posibilidad de establecer un balance que deconstruya lo hasta entonces producido, revise conceptos, establezca carencias teórico-prácticas y proponga nuevas formas de problematizar un mismo tema de estudio. Del otro lado, la naciente historiografía de la música no logró concretar análisis críticos que analicen la forma mediante la cual se han erigido determinados discursos, consolidado supuestos y prioridades temáticas.

Asimismo, la idea –tan positivista como el fetiche por el documento escrito– de que lo musical se reduce a la información plausible de ser extraída de las partituras obstaculiza aún más el acercamiento a un campo temático para cuyo análisis la historia no cuenta con las herramientas teóricas necesarias.

En este marco, el objetivo del presente trabajo es realizar un breve abordaje de un *corpus* documental relativo a lo musical a fin de mostrar múltiples vínculos entre la esfera cultural y la política durante el período 1817-1827. Complementariamente, se busca problematizar la idea de que la razón por la cual la música no emerge actualmente como una prioridad temática se deriva de presupuestos en estrecha relación con los problemas antes descritos: la desvinculación entre la historia cultural y el devenir de lo musical en el ámbito local y el supuesto –que aquí no se comparte– de que la música, en tanto sonoridad, es un acto efímero y, por esto, una experiencia intransferible. La única evidencia posible en relación a la *performance* en sí misma sería, entonces, la partitura.

El análisis del *corpus* documental que aquí se propone – compuesto principalmente por la prensa del período, pero también por memorias, crónicas y actas de policía– evidencia un contexto artístico de mayor complejidad que la ejecución instrumental.¹ El ámbito musical

¹ La predominancia de fuentes periódicas es consecuencia de la reimplementación de la Ley de Prensa

que las fuentes muestran, lejos de referirse solamente a la ejecución y escucha, la concibe como una cultura que habilita: al tiempo que es una práctica en sí misma se constituye como una base para la práctica social.

En este sentido, el abordaje que aquí se propone busca deconstruir la imagen que la musicología erigió de las actividades musicales: prácticas de composición y ejecución que se reducen a la música escrita. Asimismo, en debate con las teorías homológicas, se pretende que el presente trabajo se desvincule de aquellos análisis que, en estrecha vinculación con las teorías del consumo, buscan establecer una relación estructural entre las formas materiales y las musicales.² Por sobre la idea de que los grupos sociales coinciden en valores que posteriormente se manifiestan en las actividades culturales que desarrollan, se priorizará pensar que “sólo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de una actividad cultural, por medio del juicio estético” (Frith, 2003: 187).

La “cultura musical” como concepto ordenador para el análisis de fuentes

A fin de presentar una perspectiva superadora de las falencias antes señaladas, se propone aquí analizar el *corpus* documental con el objetivo de rastrear información que permita dotar de cuerpo conceptual a la noción de “cultura musical”. Sus dimensiones dependen, entonces, de la información no siempre explícita que el *corpus* documental proporciona en un primer abordaje.³ Paralelamente a la construcción de dicho concepto, se pretende demostrar que el análisis de las fuentes aquí señaladas posibilita pensar la esfera de lo cultural como constructora del ámbito social y político.

² Los estudios de Pierre Bourdieu sobre la conformación del gusto, y su intrínseca relación con las estrategias de diferenciación social, constituyen la más clara representación de las teorías homológicas. En este sentido, dicho autor explica cómo el gusto por la música muestra la correspondencia unívoca – aunque con posibles fisuras – entre los grupos sociales y las prácticas culturales. Respecto a la música sostiene que “(...) no existe nada que permita tanto a uno afirmar su clase como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente clasificado, es sin duda porque no existen prácticas más enclausuradas, dada la singularidad de las condiciones de adquisición correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o el dominio de un instrumento de música noble” (Bourdieu, 2012: 21).

³La noción de concepto ordenador es deudora de Homero Saltalamacchia (1997). Al permitir la fusión y reelaboración de diversas teorías, el “concepto ordenador” posibilita abordar la problemática desde diversas facetas y ópticas, acción que no sería posible si se dispone de un marco teórico rígido y estático.

En este marco, es necesario agregar que cuando se hace referencia a "cultura musical" se está pensando en un concepto constituido por prácticas, actores, espacios y saberes musicales que derivan, a su vez, en normas, costumbres y estilos propios y específicos de cada sociedad (Blacking, 1973). Asimismo, se retoma la idea de "hibridación musical", en la que cada "cultura musical" lejos de ser homogénea y original, se deriva de la imitación y adaptación surgida de la circulación cultural de los saberes musicales (Burke, 2010) como también de las limitaciones del ideario político en desarrollo (Weber, 2011).

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

Reflexiones sobre lo visible e invisible en las fuentes relativas a la "cultura musical"

Si, tal como se afirmó previamente, la historia es la disciplina encargada de dejar registro de aquello que sucedió –más allá de las divergencias en las prioridades temáticas, modas historiográficas o políticas estatales– dicha tarea sólo es posible realizarla documentos mediante. Entrarán en disputa, luego, la forma metodológica y la perspectiva a través de la cual se interroga a la fuente, se la analiza posteriormente, se tejen posibles hipótesis al respecto y, finalmente, se construye un todo explicativo.

Intentando situarnos más allá de todos estos posibles debates, se pretende aquí señalar y abordar brevemente un *corpus* documental que, a fin de lograr un recorrido breve y claro, puede pensarse dividido en tres categorías⁴: públicos, de acceso restringido y, por último, privados. Al mismo tiempo, se pretende que su abordaje dé cuenta de qué se está pensando cuando se habla aquí de "cultura musical" y de las dimensiones que dicho concepto habilita.

La prensa especializada, o aquella que de forma miscelánea publicó canciones, partituras y editoriales de crítica, no surgió hasta 1837 con el *Boletín Musical* (2006). Varios estudios desde la musicolo-

⁴ Dicha división hace referencia al origen de la fuente y no a su ubicación actual -que es brevemente señala hacia el final del trabajo-.

gía lo analizaron a fin de demostrar cómo éste representó el hito más claro de la profesionalización de lo musical y de la relación de esta esfera con lo político. Sin embargo, han dejado de lado numerosos apartados que, desde 1810, se publicaron en diversos diarios. Si bien ya se ha ahondado en la pertinencia de un análisis discursivo de las secciones dedicadas en *El Argos de Buenos Aires* a la crítica y promoción musical (Guillamón, 2013) es necesario agregar que, aunque de forma discontinua y previo a la sanción de la Ley de Prensa en 1821, diversos diarios se abocaron a la promoción de lo musical. Por lo tanto, la prensa previa al *Boletín* constituye un importante corpus que mucho puede decirnos acerca de las dimensiones de la “cultura musical”.

A partir de 1821, la relevancia de dichas secciones radicó no sólo en su profundidad y extensión, sino en el sistemático impulso y promoción de las prácticas musicales desarrolladas en ámbitos públicos y privados. La Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, la Academia de Música, la Sociedad de Música y la Sociedad Filarmónica constituyeron algunos de los ejes principales de la propaganda en tales diarios, ya sea anunciando su inauguración, las reuniones y conciertos o promocionando los músicos que allí impartían clases.

Asimismo, un tópico recurrente en la prensa fue la conceptualización de la actividad musical como una práctica capaz de hacer, en consonancia con el ideario reformista del rivadavianismo, del grupo de elite un legítimo poseedor de la civilidad y el buen gusto. En la búsqueda de reconstruir un entramado social otrora enfrentado políticamente, se intentó construir, en última instancia, a las funciones lírico-musicales desarrolladas en el teatro como un espacio de encuentro y diálogo.

Si bien hay una gran cantidad de secciones de prensa dedicadas a la crítica musical, ésta se basa en criterios que se suponen, por un lado, estéticos y, por otro, refieren a la sanción de costumbres consideradas arcaicas o coloniales. Por el contrario, desde que la Policía se hizo cargo de la censura de obras musicales y teatrales a desarrollarse en el teatro Coliseo Provisional, este órgano dejó constancia en sus actas de cuáles eran los criterios en los que se basaron para prohibir el desarrollo de cierto repertorio musical, teatral y operístico. No sólo refieren exclusivamente a la actividad teatral, sino que permiten reconstruir datos relativos a formaciones de compañías, alquileres de temporadas, empresarios intervinientes, precios de entradas, músicos arribados e inauguraciones de espacios formales de prácticas –ejecución y clases– musicales.

Por otra parte, en cuanto a fuentes que si bien son de iniciativa privada se las debe considerar públicas, los diarios de viaje, memorias,

relatos de cronistas y diplomáticos así como memorias y autobiografías constituyen textos mediante los cuales reconstruir dimensiones de la cultura musical. Si bien es necesario advertir que muchos de ellos constituyen relatos contruïdos posteriormente al período aquí referido –y, por esto, cargados de un halo nostálgico por una sociedad que se desvanecía en el proceso de modernización institucional y social– no por esto dejan de evidenciar ciertos aspectos, sobre todo ciertas prácticas, costumbres y espacios.

Respecto a las fuentes que se consideran de origen privado, se encuentra los reglamentos de sociedades. Hasta el momento se han encontrado dos, a saber: el referido a la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro (1817) y el perteneciente a la Sociedad Filarmónica (1823). Una rápida lectura permite ver cuál es la función que tanto la propia sociedad –en este caso, un grupo reducido de ella– le asigna a las instancias asociacionistas y, paralelamente, la relación entre dichos espacios y los programas políticos. En ambos emerge una constante referencia a la construcción de nuevos vínculos de sociabilidad, en tanto sinónimo de una interacción civilizada. En el caso del reglamento de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, éste permite ver la persistencia de preceptos normativos que continúan por un lado, en el reglamento de la Sociedad Filarmónica –cuyos miembros ya habían participado en la Sociedad del Buen Gusto–, y por otro en las actas de censura de la Policía.

En esta misma jerarquía deben situarse los fragmentos y adaptaciones de obras teatrales y partituras conservadas de las actuaciones en el teatro, sociedades y academias. Su análisis, en función de reconstruir la especificidad de la programación musical permite pensar las implicancias sociales y políticas del proceso de conformación del gusto musical. En este sentido, hasta 1825 predominaron los conciertos miscelánicos en tanto que patrón básico en la programación: piezas vocales e instrumentales intercaladas. Sin embargo, esta diversidad no fue sinónimo de heterogeneidad dado que tuvo un formato constante. En los dos primeros años –1821-1823– se constata no sólo la alteridad entre el canto y las piezas instrumentales sino que, casi siempre, se inauguró el concierto con una obertura o sinfonía –hecho que deriva de la obertura con la que comienza una ópera–. Si bien durante 1823-1825, el patrón miscelánico continuó rigiendo los conciertos, éste se basó únicamente, tal como se mostró previamente, en las formas líricas ligada al género operístico. Así, en 1828 finalizó largo proceso que intentó consolidar un repertorio canónico con géneros otrora difundidos pero, por sobre todo, hegemónicos en las principales ciudades de Europa: la ópera.

Los expedientes judiciales, en tanto fuentes de acceso restringido, si bien responden a diversas disputas –pago de clases adeudadas, por incumplimiento de contratos, etc.– posibilitan pensar al ámbito de lo musical. En este mismo plano, se pueden incluir otros posibles fondos documentales disponibles para el análisis de lo musical, tales como archivos de aduana, listas de arribos de extranjeros y archivos onomásticos.

A modo de cierre

La propuesta de repensar el *corpus* documental suele ser una etapa obligada al momento de indagar las posibilidades de concretar un correcto abordaje de nuestro problema de estudio. Al contrario, pocas son aquellas que el abordaje de las fuentes responde a la necesidad de hacer operativo un concepto. Por lo tanto, la invitación a realizar un breve recorrido por algunas de las fuentes con las cuales intento analizar las vinculaciones entre la esfera cultural y la política durante el período 1817-1827 supuso el ejercicio de pensar cómo éstas pueden dotar de densidad teórica al concepto de “cultura musical”. Espacios –asociaciones formales, teatro, plazas y salones privados–, actores –músicos de variadas trayectorias y relaciones con lo político, un público heterogéneo en gustos e intereses, intelectuales y figuras políticas, asentistas y empresarios, etc.– y prácticas –conciertos, clases, reuniones, crítica y promoción en la prensa, conformación del gusto– emergen como aspectos que todas las fuentes, sin diferencias en lo que a su origen respecta, acuerdan en señalar.

En este marco debe señalarse que, dada la carencia de estudios que aborden la problemática aquí propuesta, la configuración de un *corpus* documental que responda a los objetivos perseguidos supone no sólo un acto creativo sino una tarea de búsqueda más amplia que el común trabajo de archivo. Museos, asociaciones –teatrales y musicológicas–, archivos privados, depósitos de bibliotecas públicas son algunos de los espacios que proveen heterogéneo material del que aquí, al menos de forma parcial, se intentó dar cuenta.

Asimismo, las reflexiones derivadas señalan la necesidad de visibilizar un campo con el cual la historiografía –y específicamente la historia cultural– ha mantenido, sino nulos, pocos contactos. Puede pensarse, entonces, que la razón de dicho desentendimiento se fundamentó en la construcción que realizó la musicología de lo musical: una práctica constituida por los actos de ejecución y escucha. De esta forma, la característica principal sería, debido a lo efímero de la

performance, la imposibilidad de que dichos actos se transmitan por otro medio que no fuese la partitura.

El concepto de "cultura musical" responde no sólo al universo dinámico y complejo que las fuentes evidencian sino a la necesidad de pensar una propuesta capaz de superar las limitaciones que tanto la musicología como la historiografía realizaron de ella: una actividad de ocio y entretenimiento carente de tensiones sociales, políticas y culturales.

Referencias bibliográficas

- Blacking, J. (1973) *How musical is man?*, Seattle, Universidad de Washington Press.
- Bourdieu, P. (2012) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus.
- Burke, P. (2010) *Hibridismo Cultural*, Madrid, Akal.
- De Nora, T. (2012) "La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena", en: Benzecry, C. *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Quilmes, UNQ.
- El Boletín Musical, 1837 (2006)* La Plata, Asociación Amigos Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene". (Facsimilar)
- Frith, S. (2003) "Música e identidad", en: Hall, S. y Dugay P. (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Guillamon, G. (2013) "Las actividades culturales como herramientas de la Ilustración. Crítica y propaganda musical en El Argos de Buenos Aires. (1821-1825)", en: Valobra, María Adriana (comp.) *Historia y análisis del discurso: aproximaciones metodológicas*. La Plata, Laboratorio de Estudios de la Comunicación, Política y Sociedad- Centro de Historia Argentina y Americana, pp. 13-36.
- Nora, P. (1984) *Lieux de Mémoire I: La République*, París, Gallimard.
- Saltalamacchia, H. (1997) *Los datos y su creación*, Kryteria, Puerto Rico.
- Weber, W. (2011) *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, FCE.
- Yerushalmi, Y. (1989) "Reflexiones sobre el olvido", en: Yerushalmi, Y. *et. al., Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.