

**Guillamón, Guillermina,
'Música, política y gusto. Una
historia de la cultura musical
en Buenos Aires, 1817-1838'.
Rosario: Prohistoria, 2018. 222
pp.**

Maggio Ramírez, Matías.

Cita:

Maggio Ramírez, Matías (2020). *Guillamón, Guillermina, 'Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838'. Rosario: Prohistoria, 2018. 222 pp. Revista complutense de historia de América, 46, 285-288.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maggioramirez/66>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puCb/hkn>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Guillamón, Guillermina, *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria, 2018. 222 pp.

Dentro de la historia cultural latinoamericana *Música, política y gusto* permitió escuchar una inusual y refrescante melodía que analizó la formación de la cultura musical en Buenos Aires entre 1817 y 1838. Las distintas armonías, percibidas de fuentes diversas, fueron centrales para rastrear la intención política de utilizar la música a principios del siglo XIX como una herramienta para mutar el gusto, la civilidad y sociabilidad de la élite porteña. La obra de Guillamón, reescritura de su tesis doctoral, se destacó por rescatar del abandono al campo musical como objeto de estudio de la historia cultural contemporánea, para ponerlo en diálogo con el mundo político y social. La investigación de la autora se desmarcó de la musicología histórica, de carácter monocorde y anacrónica, que sólo se centraba en la biografía del músico como genio creador y en el análisis de las partituras como única fuente posible para indagar el fenómeno musical. Desde la historia cultural se pensó la música como “una cultura que habilitó diversas prácticas sociales, tales como nuevos vínculos de interacción social y hasta como determinantes de las relaciones de género” (p. 15). Es decir, se abordó el análisis de “prácticas, actores, espacios, discursos y saberes musicales que derivan, a su vez, en normas, costumbres y estilos propios y específicos de cada sociedad” (p. 15). Este cambio de paradigma en el estudio de los fenómenos musicales le permitió analizar la música en *espacios* como salones privados y teatros, en *actores*, tanto músicos como empresarios, en *prácticas*, desde clases a conciertos, y en *saberes*, géneros musicales y tópicos que circularon en la crítica impresa. Así pudo armar un tejido coral de voces para dar cuenta de distintos matices de un fenómeno que iba más allá del hecho musical. Al presentarse nuevos problemas las fuentes ya dejaron de ser las partituras para ampliarse a los periódicos, donde a partir de los anuncios de las actividades se reconstruyó la programación musical, la crítica de costumbres, la circulación de bienes y el ofrecimiento de servicios ligados a la cultura musical. También las actas de policía y los expedientes judiciales, así como diarios de viajes, relatos de cronistas y autobiografías le permitieron a la autora reconstruir la cultura musical desde 1817, fecha en que se fundó la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro hasta 1838 cuando la cultura musical se repliega de la vida pública y deja de ser de su interés para el poder político.

La apuesta por la renovación de la historiografía cultural a partir del análisis de fenómenos musicales necesitó de un sólido andamiaje teórico para validar el préstamo de herramientas de otros campos disciplinarios. Por ejemplo en la extrapolación de los problemas que analizó Roger Chartier en el campo de la cultura impresa al ámbito musical. En tanto productos culturales también se producen, circulan y son apropiados desde distintos lugares y se evita así instaurar la música “como un bien suntuoso o una simple práctica de ocio” (p. 23). También se retomó la propuesta de Robert Darnton del movimiento pendular del texto al contexto, de la microhistoria

italiana (tal vez más cercana a las reflexiones de Giovanni Levi) y a la sociología cultural e histórica. Los conceptos de *habitus*, en tanto segunda naturaleza, y de gusto de Pierre Bourdieu le permitieron pensar el consumo cultural de acuerdo al capital simbólico y así rastrear el pasaje de un público “conocedor” a uno “activo” donde ya no contempla y critica el hecho musical sino que lo produce, por ejemplo en la esfera privada de la tertulia. Al hacer hincapié en la producción y circulación de la música se enmarcó en la propuesta de análisis de Howard Becker que le permitió anudar todas las interrelaciones sociales donde el músico es un actor más junto con el asentista y el policía. La sociabilidad de la experiencia musical configuró “una instancia constitutiva de la civilidad en tanto que un código regulador de las conductas individuales y colectivas de la vida urbana” (p. 26) por lo que al rastrear los mecanismos de control y autocontrol de las pasiones es deudora de la obra de Norbert Elias. La utilización un amplio registro de fuentes documentales, y con especial énfasis la prensa, le permitió rastrear la cultura de la sensibilidad en tanto código moral, estético como conjunto de prácticas. Para ello se valió de las investigaciones de Mónica Bolufer Peruga que ahondó en la transición del modelo cortesano a la sociabilidad ilustrada, que será el punto de arranque para el estudio en Buenos Aires.

En el capítulo “Espacios, circuitos y escenas” analizó cómo el poder político intervino en el teatro y otros espacios para difundir los ideales ilustrados y reformar las costumbres de la élite porteña. La tensión entre centro y periferia se plegó sobre la propia ciudad. La élite porteña hasta 1830 estableció en el centro de la ciudad los ámbitos ligados a la cultura musical pero a partir de esa fecha emergieron otros espacios en la periferia que no sólo estaban ligados al declive de la música canónica sino que la música era parte del espectáculo. Es decir, la música “cultura” se situó en el centro de la ciudad mientras que en la periferia el circo, la gimnasia artística, bailes pantomímicos y comedias acompañadas por música sería el ámbito de ocio de los sectores populares. El teatro como objeto de análisis sólo fue abordado por la historiografía local como el recuento de obras y autores que allí se presentaron por lo que aquí Guillamón amplía la mirada para rastrear “la función social de que se le asignó, las normativas dispuestas para su funcionamiento y las tensiones en torno a su propiedad” (p. 62). El Teatro Coliseo Provisional contó desde 1804 con una orquesta estable pero la prensa recién a partir de 1810 comenzó a reseñar las tonadillas y sainetes que representaban el gusto del Antiguo Régimen y que luego mudó a la ópera *buffa* italiana. La autora también indagó el circuito de venta y el ofrecimiento de bienes y servicios musicales para hallar un desplazamiento de la afición y la escucha a una “implicancia activa de los sujetos en la música” (p. 70) al demandar desde papel pentagramado hasta pianos verticales, guitarras, órganos, flautas y violines, entre otros instrumentos, así como clases de música.

La intervención del poder político no fue directa. La gestión de los espacios estaba en manos privadas pero sí dejaba sus huellas en las regulaciones, en la presencia de los representantes del poder político en las asociaciones ligadas a la música así como la preocupación por el estado edilicio del teatro y en el fomento de la Sociedad del Buen Gusto que tenía como finalidad la modernización de la programación. La promoción de la “única diversión que era tanto necesidad pública como responsabilidad del poder político” (p. 77) tenía como propósito augurar el potencial de la música como agente civilizador para pulir las costumbres.

En el capítulo “Gusto, sonoridades y programación” indagó la consolidación de la ópera *buffa* y de la “canción romántica” así como la caída en desgracia de la tonadilla

y el sainete, que respondían al gusto español, aunque ya para 1810 también estaba en declive en la península. Si en el capítulo anterior se notaban las influencias de la historia cultural aquí la sociología dejó su huella al indicar que el gusto se “construye en un proceso de escucha” (p. 80). En la narración de Guillamón los géneros musicales se anudaron con el espacio de su circulación. La tonadilla española era propia del espacio privado, la ópera *buffa* tenía una escucha colectiva ya que sólo podía desarrollarse en el ámbito del teatro, custodiado por la policía de las costumbres, y a partir de 1830 la canción romántica, con sus vinculaciones temáticas con la ópera italiana, tuvo su auge en el espacio privado. Al escuchar la autora las reverberaciones en las fuentes sobre el gusto le permitió sostener que fue una práctica situada y colectiva ya que la música italiana fue introducida en el teatro de forma paulatina hasta convertirse en sinónimo de alta cultura gracias, no sólo a las extensiones de las secciones dedicadas a la música en la prensa, sino a “la regular asistencia del público a las funciones, su inclinación por los géneros líricos españoles, la conformación de las compañías líricas y el accionar de asentistas y empresarios intervinientes en el teatro” (p. 125). Es decir, nuevamente el concepto de cultura musical le sirvió para reponer el amplio entretejido de actores que lideraron un proceso por el cual se pretendía educar la escucha del público.

Las fuentes judiciales pertenecientes al Departamento General de Policía y el Tribunal Civil fueron centrales en la propuesta historiográfica de la autora para rastrear en “Regulación, intervención y reclamos” el rol de la policía como controlador de espacios, prácticas, reglamentos, contratos, músicos y programación. Al hurgar en las fuentes judiciales reconstruyó cómo los músicos se pensaron a sí mismos cuando intervenían en la justicia en búsqueda de hacer valer sus derechos. Mientras que la baja policía se ocupaba de orden edilicio, la limpieza e iluminación de las calles así como la supervisión de vagabundos; la alta policía se encargaba de la seguridad pública para entre ambas cuidar el orden y bien común, por ejemplo, para prohibir el ingreso a toda persona que no tuviera su abono o que llevara criaturas de pecho. No sólo se intervino en el espacio público sino también en aquellos conflictos entre privados ligados por el alquiler de instrumentos, que fueron un marcador social de *status*.

A partir de 1824, gracias al ascenso de Pablo Rosquellas de músico a asentista predominaron las óperas *buffas*, asociadas al buen gusto, para dejar de lado las tonadillas y sainetes que fueron condenadas por la prensa por “su nula calidad estética y musical y, por sobre ello, por ser representativas de un pasado ligado [a la] subordinación y al atrasado” (p. 145). La lectura de las actas policiales y expedientes judiciales le permitieron a la autora darle una densidad etnográfica a su narración que le permitió desmarcarse del espacio tradicional de la historiografía argentina, que construyó un relato de matriz musicológica que se refirió solamente al itinerario de los músicos y el estrenos de las obras. Pudo así comprender la escucha en los distintos actores sociales que participaban de la cultura musical como un espacio de negociación simbólico pero también social y político.

La búsqueda de la modernización de hábitos y costumbres así como el fomento de formas musicales consideradas civilizadas, por parte de la élite, encontró en la prensa un espacio donde dejar plasmado sus consideraciones estéticas centradas en el concepto de “buen gusto”. Por un lado se lo ligó a los juicios estéticos y por otro a las conductas de los sujetos por lo que se marcaba las distancias entre la élite y los grupos subalternos. Los sentimientos que generaban la experiencia estética tenían

que ser moderados por la razón, cuyos criterios eran difundidos en la prensa que durante la generación romántica retomó el ideario ilustrado del sensualismo.

La música, en las distintas fuentes analizadas por Guillamón, fue pensada “como una práctica capaz de civilizar a los ahora ciudadanos y como una herramienta para pulir y suavizar costumbres [...] por lo que el gusto y afición por ciertas prácticas y soportes musicales mostraría que la modernización y el progreso de Buenos Aires no sólo se desarrollaban a nivel político sino a nivel cultural y estético” (p. 214). La autora insufló nuevos aires al anquilosado campo de la musicología histórica desde la historia cultural. Por momentos es necesario el conocimiento de los procesos, actores y contextos políticos porteños de principios del siglo XIX para poder anudarlos con los fenómenos culturales. Pero aún así puede apreciarse la lectura de *Música, política y gusto* como una apuesta historiográfica que habilitará nuevas investigaciones sobre la cultura musical.

Matías Maggio-Ramírez
Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina)
mmramirez@untref.edu.ar