

NEITHER «FIELD» NOR «WORLD»: CONTRIBUTIONS AND THEORETICAL TOOLS TO HISTORICISE THE MUSICAL CULTURE OF THE EARLY 19TH CENTURY IN BUENOS AIRES

Ni «campo» ni «mundo»: Aportes y herramientas para historiar la cultura musical de principios del siglo XIX en Buenos Aires

Guillermina Guillamon

Universidad Nacional de Tres de Febrero

guillermina.guillamon@gmail.com

Fecha recepción 02.06.2018 / Fecha aceptación 20.06.2018

Resumen

En el presente artículo se analizan y sistematizan diversos trabajos provenientes tanto de la historia cultural como de la sociología, con el objetivo de señalar herramientas conceptuales y perspectivas metodológicas que permiten problematizar el análisis de la cultura musical de principios de siglo XIX. El fin último es, entonces, mostrar cómo a partir de diversos aportes teóricos y analíticos, la música constituye un objeto de estudio posible de ser abordado por las ciencias sociales.

Palabras clave

Cultura musical, historia cultural, sociología de la música, Buenos Aires siglo XIX.

Abstract

This article analyses and systematises works from both cultural history and sociology, in order to point out conceptual tools and methodological perspectives that allow the analysis of musical culture at the beginning of the 19th century to be problematised. The main objective is to show how, based on diverse theoretical and analytical contributions, music constitutes an object of study that can be addressed by the social sciences.

Keywords

Musical culture, cultural history, sociology of music, Buenos Aires 19th century

1. Introducción

Durante las últimas décadas, los estudios socioculturales han ganado un lugar importante en la historiografía argentina y en los estudios sobre el siglo XIX. Este avance, lejos de ser totalizador, se desarrolló dejando un tema pendiente: la historia de la cultura musical. Si bien la musicología demostró que el análisis de la esfera musical permite indagar espacios y prácticas, la música no se incorporó como posible objeto de estudio desde una perspectiva propiamente historiográfica.

Dos supuestos pueden explicar esta omisión: por un lado, aquello que podría denominarse «desentendimiento historiográfico» -o, en algunos casos, un uso accesorio del tema- y, por otro, el preconceito de la musicología que impone a la partitura como única fuente posible para el análisis de las temáticas musicales. Mientras que muchos historiadores creyeron que sin conocimientos musicales no sería posible abordar el campo musical, a los musicólogos les preocupó distanciarse del hecho sonoro en tanto esencia de su campo de estudio.¹ La única evidencia posible en relación a la *performance* en sí misma sería, entonces, la partitura.²

1. Tal como se afirmó, la musicología cuenta con estudios sobre el devenir de la música en el ámbito local. En este sentido, dicha disciplina erigió los trabajos de Vicente Gesualdo como fundacionales en los estudios de la historia de la música. Específicamente, nos referimos al trabajo de Gesualdo titulado *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Beta, 1961. Sin embargo, las falencias de un relato cuyo interés principal era demostrar la evolución de la música hacia los parámetros de cánones y gusto europeos no condujeron a una reflexión temática y conceptual dentro de la musicología y, menos aún, a un interés historiográfico por adentrarse en dicho campo. Producto de ambas vertientes, se consolidó una narrativa que buscó identificar el origen del ámbito musical como esfera cultural distinguible, cuyo devenir estaría signado por una evolución teleológica que finalizaría a mediados del siglo XIX con la consolidación de un grupo de músicos profesionales. Recién en la actualidad estos supuestos están comenzando a ser cuestionados por trabajos que buscan ahondar en la construcción de sentidos, representaciones y símbolos. Puede tomarse como disparador de dicha apertura el artículo de M. Plesch y G. Huseby, “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”, en J. E. Burucua (Comp.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, 65-110.

2. A partir de 1990, diversos musicólogos argentinos comenzaron a utilizar componentes teóricos y estudiar problemáticas nuevas asociadas a ellos. En este contexto, consideraron la práctica musical, las actividades y los productos musicales que de ella se derivaron como herramientas constitutivas del proceso de formación de Estado, y con él, de un sentido de pertenencia a la Nación que logró homogeneizar la diferencia de intereses políticos. Al respecto véase: E. Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de*

Sin embargo, los aspectos que dicha fuente permite abordar sólo son auxiliares respecto de un relato que ha invisibilizado prácticas, ideologías, redes de actores y múltiples espacios.³

Como se puede inferir de lo expuesto, el análisis de la conformación de una cultura musical en relación con el despliegue de los programas estéticos y los proyectos políticos de la primera mitad del siglo XIX en Buenos Aires constituye un área no explorada en profundidad. Así, si bien la innovación temática supone una premisa fundamental del proceso de investigación, ello conduce a un problema mayor. A saber, a la necesidad de operativizar un marco teórico-metodológico que posibilite abordar la cultura musical como un hecho sonoro al tiempo que como un hecho sociocultural. Ello nos posibilitaría, así, indagar en torno a cómo la música articula identidades y representaciones, actitudes y comportamientos, impulsa espacios, redes y negocios, configura modalidades de escucha y patrones de gusto, incentiva la circulación y apropiación de saberes y, en última instancia, se vincula con los proyectos políticos modernizadores de principios de siglo XIX.

Atentos a estas ideas, la propuesta del presente artículo reside en realizar una exploración de diversos trabajos provenientes tanto de la historia cultural como de la sociología, a fin de señalar herramientas conceptuales y perspectivas metodológicas que permiten dar cuerpo al objeto de estudio, complejizando su abordaje. En un primer apartado, se propone inscribir el tema en la perspectiva de la historia cultural. Con ello, se busca reflexionar en torno a aquellas herramientas analíticas que posibilitan analizar lo musical ya no desde la sonoridad, sino desde las prácticas y su relación con la construcción de ciertos tipos de representaciones en torno a ella, como así también las ideas, saberes y discursos que circularon y fueron apropiados a fin de impulsar la cultura musical.

Derivado de ello, en un segundo apartado, se sistematizan trabajos que tienen como objeto de estudio los conceptos de civilidad y sociabilidad, tanto como categoría histórica como analítica. Principalmente, estas aportaciones permiten pensar la música como parte de un conjunto de prácticas que incentivaron el desarrollo de las buenas maneras, en tanto

Estado. Buenos Aires, Sudamericana, 1994; M. Plesch, "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología*, Córdoba, 1, 1996. Las biografías no construyeron estereotipos de grandes músicos, sino que problematizaron la trayectoria de cada individuo y lograron relacionarla con grandes movimientos estéticos, en particular con el romanticismo. Referido a ello, véase: B. Illari, "Volverse romántico (estudio preliminar)", en *Juan Pedro Esnaola, Cuaderno de Música (1844)*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires 2009; L. Waisman, "La biografía musical en la era post-neomusicológica", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*. Buenos Aires, 23, 2009. Dichos trabajos pueden pensarse, entonces, como iniciadores de un proceso de apertura temática y, con éste, de la intención de dotar a la disciplina de rigor metodológico y teórico. Sin embargo, este giro teórico-metodológico no llevó a que otras áreas se acercaran a las problemáticas de la musicología.

3. Este artículo es la adaptación del primer capítulo de la tesis adscrita al programa de Doctora en Historia, titulada *Música, política y gusto: una historia de la cultura musical en Buenos Aires (1817-1838)*, defendida en mayo del 2018 en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y financiada por la beca doctoral de CONICET. Asimismo, deseo agradecer los valiosos aportes y comentarios brindados a este trabajo por el Dr. Jaime Peire, el Dr. Esteban Buch y el Dr. Nicolás Aliano.

significaron la configuración de un nuevo trato interpersonal como así también una nueva concepción en torno a los comportamientos individuales.

En el tercer apartado, el recorrido está anclado en los aportes de la sociología, específicamente en aquellos autores que, en debate con la propuesta de Pierre Bourdieu, han erigido un campo propio para el estudio la música: la denominada “sociología de la música”. Con esta indagación se busca evidenciar la necesidad de concebir la música como un objeto sonoro, colocando el énfasis en su especificidad, al tiempo que como un habilitador de lo social, enfocándose en su capacidad para generar acción.

Por último, se reponen y sistematizan herramientas teórico-conceptuales como perspectivas metodológicas que, tal como se señaló previamente, posibilitan erigir la cultura musical –compuesta por actores, espacios, prácticas, saberes, discursos e instituciones– como un objeto de estudio factible de ser abordado y problematizado por las ciencias sociales y, específicamente, por la historia.

2. De prácticas y representaciones: sobre el potencial de la historia cultural para analizar «cultura musical».

Sin duda alguna, la denominada historia cultural constituye una de las perspectivas historiográficas más prolíferas de las últimas décadas. Esta vitalidad, deudora de la polémica historiográfica establecida contra las series y la cuantificación,⁴ provocó que la historia cultural se convirtiera en una etiqueta capaz de aunar diversos objetos y temas de estudio, fuentes y metodologías.⁵

En este apartado nos proponemos delinear ciertas herramientas conceptuales que permiten pensar a la música como un objeto de estudio factible de ser analizado desde la historia cultural. En consecuencia, convertir a la música en un tema historiográfico conlleva una complejización en la definición del mismo objeto que –lejos de referir solamente a la sonoridad– remite a un complejo entramado donde convergen formas de producción, reproducción, circulación, apropiación y uso del mundo sonoro.

Por lo tanto, partimos de pensar la cultura como un conjunto formas simbólicas y materiales a través de las cuales se encarnan ciertos valores, significados y actitudes. Dicha definición es deudora de los aportes de Roger Chartier, figura clave para pensar la historia cultural como sinónimo de una historia de las prácticas y representaciones. En este sentido, en varios de sus trabajos sostuvo que el concepto de cultura conlleva una doble acepción:

4. Sobre una reflexión en torno a la crisis de las ciencias sociales y el consecuente “cambio de paradigma”, véase el artículo de Chartier “El mundo como representación” en R. Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992, 45-62. De forma complementaria, debe señalarse la crítica a la historia de las mentalidades realizada en Guinzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del XVI*. Buenos Aires, Ariel, 2016, 13-31.

5. F. Dosse, *Historia en migajas: de Annales a la “nueva historia”*, México, Universidad Iberoamericana, 2006.

(...) la primera, designa las obras y gestos que, en una sociedad dada, atañen al juicio estético o intelectual. La segunda certifica las prácticas cotidianas, “sin calidad”, que tejen la trama de las relaciones cotidianas y que expresan la manera en la que una comunidad singular, en un tiempo y un espacio vive y reflexiona sobre su relación con el mundo y la historia.⁶

Mientras que la última parte de la definición hace referencia a la influencia de Clifford Geertz, la primera remite a la propuesta de Carl Schorske para abordar las prácticas y objetos culturales desde la intersección de dos dimensiones:

(...) una vertical o diacrónica, y con ella se establece la relación de un texto o un sistema de pensamiento con expresiones anteriores de la misma rama de actividad cultural (pintura, política, etc.). La otra es horizontal o sincrónica, y permite analizar la relación del objeto intelectual estudiado con los que surgen en otras ramas u otros aspectos de la cultura en la misma época.⁷

Así, la propuesta de considerar la cultura desde una perspectiva diacrónica y otra sincrónica, es el resultado de una reflexión más amplia de Schorske: la necesidad de tener herramientas de otros campos disciplinares para analizar prácticas y objetos culturales desde una perspectiva sociohistórica. De esta manera, será posible –dice Schorske– que el historiador considere los productos culturales –de alta cultura, en el caso de su estudio– como algo más que la consecuencia directa de coyunturas o acontecimientos sociales, políticos y paradigmas ideológicos.

En este sentido, retomando los aportes de Roger Chartier para hacer más compleja la relación sujeto-objeto cultural, uno de los conceptos claves que articula y da cuerpo a su propuesta es el término de apropiación en tanto «(...) una historia social de los usos e interpretaciones, relacionados con sus determinaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen».⁸ Si bien los aportes de Chartier son consecuencia del abordaje de las prácticas de lectura en tanto construcción de sentido, esta apropiación –que supone mediadores y una cierta contingencia histórica– debe ser pensada en relación con todos los productos culturales en tanto que se producen, circulan y son apropiados. En consecuencia, el concepto de apropiación nos ofrece la posibilidad de escapar de una visión que erige a la música como un bien suntuoso o una simple práctica de ocio, para, en su lugar, hacer énfasis en la agencia de los sujetos en relación al objeto así como también en los múltiples mediadores entre ambos.

Complementariamente, el concepto de apropiación también nos invita a polemizar con el supuesto de que las diferencias culturales son la consecuencia directa de las divisiones sociales, hecho que también será debatido por sociólogos críticos de la teoría homológica bour-

6. R. Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992. Pg. XI. También véase del mismo autor *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D.F., 2005, 22. Nos interesa señalar que mientras que la primera formulación, en 1999 retoma a Norbert Elias como referente de esta doble articulación, en 2005 retomará a Carl Schorske y a Clifford Geertz.

7. C. Schorske, *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, 19.

8. R. Chartier, *El mundo como representación.op.cit*, 53.

dieuana. Por el contrario, los usos e interpretaciones que un sujeto realiza de un determinado objeto –la música, en nuestro caso– depende de un abanico más amplio y dinámico de diferenciaciones que exceden la socio-profesional y socioeconómica. Asimismo, la perspectiva homológica tiene claros límites si tenemos en cuenta que la mayor cantidad de asistentes al Teatro Coliseo Provisional de Buenos Aires a principios de siglo XIX, eran los sectores bajos de la sociedad porteña.⁹

Otro aspecto abordado por Chartier, y que nos interesa señalar aquí en tanto que ilumina en la indagación en torno a los enunciados normativos respecto de la música, son las especificidades relativas a las prácticas sociales y las producciones discursivas. Mientras que, por un lado, busca situarse más allá del debate generado por el giro lingüístico, en tanto no habría una realidad preexistente a los discursos, por otro, pretende complejizar la visión simplista de la dominación y de las relaciones de poder.¹⁰ Así, mientras que se evidencia la influencia de Pierre Bourdieu para pensar el sentido práctico de los sujetos, también es notoria la adhesión a los alineamientos teóricos de Michael Foucault para reflexionar sobre las sujeciones y las resistencias de los individuos. Por lo tanto, la propuesta reside en pensar que el sentido que los sujetos otorgan a sus prácticas y discursos es la consecuencia de la tensión entre las posibilidades de apropiación y las convenciones o coacciones que limitan lo posible de ser pensado, dicho y hecho.¹¹

En esta misma línea, se encuentran los aportes del historiador norteamericano Robert Darnton. Influenciado por los aportes de la antropología simbólica de Clifford Geertz, en sus trabajos interpela a la vieja historia de las mentalidades. Para Darnton, el objetivo de la historia cultural es ir más allá de lo que la gente pensaba para ver cómo lo hacía, cómo le dio significado y le asignó emociones a sus pensamientos y acciones. En esta clave, la propuesta de abordar la cultura musical supone el hecho de indagar en torno a los significados que se desprenden de las formas simbólicas que la misma cultura utiliza.

La propuesta metodológica de Darnton de ir del texto al contexto y del contexto al texto radica en la posibilidad de indagar en torno al «(...) significado atribuido por los contemporáneos a lo que sobrevive de su visión del mundo».¹² El fin último de la historia cultural reside, según el historiador, en el análisis comparativo entre el uso de un símbolo y el mundo

9. En este mismo sentido, a razón de una consulta elevada por el Departamento de policía a fin de establecer la capacidad del teatro, el gobierno advirtió el exceso de gentes de color que concurría a los palcos y que transitaba por los pasillos. Ante esta situación, el acta firmada por Juan Manuel de Rosas advirtió, muy contrariamente a lo que podría inferirse dada su vinculación con los sectores populares, que “lo que en agravio del decoro público se espera que sin perjudicar la libertad de que todos asistan procure por los medios posibles la preferencia de la parte más distinguida de la sociedad, evitando así los inconvenientes que puedan resultar de aquel concurso”. Archivo General de la Nación (Argentina, Buenos Aires), Departamento General de Policía. Libro 28, N 54, 13 de febrero de 1828. Sala X, Legajo 32-11-3.

10. R. Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, De Certau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, 2015, 8-11.

11. R. Chartier, “¿Existe una nueva historia cultural?” en S. Gayol y M. Madero (Eds.), *Formas de historia cultural*, Buenos Aires, Prometeo- Universidad Nacional de General Sarmiento, 2007, 29-43, 41.

12. R. Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México D.F., 1994, 13.

de significación que le otorga sentido. De aquí la explícita influencia de Geertz y del enfoque semiótico de la cultura: ésta debe ser comprendida como un texto, como un entramado colectivo de lenguajes y prácticas simbólicas.

Sin ánimos de exhaustividad, por último, nos interesa resaltar ciertas contribuciones ligadas al enfoque microhistórico. Específicamente, porque nos permite pensar cómo en determinadas trayectorias de músicos y empresarios -como el caso de Pablo Rosquellas, principal músico y empresario teatral en Buenos Aires, y de la *primma dona* italiana Angela Tanni- confluyen y se condensan diversas dimensiones de lo social y cultural que nos aleja de un contexto homogéneo, unificado, el cual condicionaría las opciones de los actores.¹³ Por el contrario, la microhistoria nos ofrece las herramientas para reconstruir el «sistema de contexto» de los actores de la escena musical: las incertidumbres de las elecciones, que restituye las múltiples situaciones en las cuales el sujeto pudo reorganizar su experiencia y configurar su estrategia pese a la incidencia de las estructuras políticas o ideológicas.¹⁴

También, desde la microhistoria, ha surgido el problema en torno a la cultura: específicamente las relaciones entre aquella propia de las clases populares y la referida a las clases dominantes. La dificultad reside, entonces, no tanto en definir qué es la cultura, sino en cómo se accede a ella. Por un lado, surge el hecho de la persistencia de un concepto de cultura como sinónimo de cultura dominante. Por otro, se encuentra un problema metodológico y propio de los historiadores: la limitación que evidencian las propias fuentes escritas, problema que también se presenta en la cultura musical del siglo XIX.

Tanto por el hecho de ser escritas como por la mediación que supone la intervención de sujetos ligados casi siempre a la cultura dominante -que en nuestro caso están representados en la élite letrada porteña- la fuente es un documento opaco, deformado. Pero aún en esta complejidad hay una certeza: de la cultura y de su condición social no escapa nadie.¹⁵ Derivado de este supuesto, se entiende que las fuentes ofrecen huellas, indicios que, tales como las prácticas de lectura, la recepción o apropiación y asimilación de ideas y conceptos, pueden constituir un hilo a través del cual reconstruir las experiencias y representaciones propias de las culturas populares.¹⁶

En este sentido, el abordaje de la cultura musical de principios de siglo XIX en Buenos Aires supuso la conformación de un ecléctico y amplio *corpus* documental compuesto por prensa del periodo, actas de Policía, expedientes de juicios desarrollados en el Tribunal Civil y en el Tribunal Comercial, papeles relativos la administración del Teatro y al Gobierno, me-

13. J. Revel, *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. Buenos Aires, Manantial, 2007, 52.

14. A. Benza, “De la microhistoria a una antropología crítica”, en Revel, Jacques, (Dir.) *Juegos de escalas. Experiencias de microanálisis*, Buenos Aires, 2015, 60.

15. C. Guinzburg, *El queso y los gusanos, op. cit.*, 24.

16. En este sentido, la propuesta del paradigma indiciario es expuesta en C. Guinzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, 2014. Específicamente véase la Introducción, 9-18, y el capítulo “El inquisidor como antropólogo”, 395-412.

morias y crónicas y escritos de intelectuales y músicos, cancioneros y partituras, entre otros.¹⁷ El hecho de que la mayoría de fuentes no representen a la música en sí misma al tiempo que están mediadas por la intervención de la élite porteña, nos condujo a utilizar dicho *corpus* como un medio para reconstruir procesos de más largo aliento y problematiza ciertas construcciones discursivas. Ejemplo de ello es el análisis de la configuración de la programación musical del Teatro como base del proceso de educación de la escucha del público que comenzaría siendo oyentes de los sainetes españoles y terminaría aficionado a la ópera italiana y el abordaje de las continuidades y tensiones entre saberes y conceptos ilustrados, sensualistas y románticos que, utilizados para referirse a la música, dan cuenta de complejas transiciones entre los idearios estéticos.

3. De sociabilidades y civilidades: de conceptos históricos a herramienta analíticas

De creciente protagonismo en los estudios de las Ciencias Sociales, el concepto de sociabilidad tiene un derrotero signado tanto por la multiplicidad de acepciones como de usos metodológicos. Su origen histórico ha sido reseñado y reconstruido genealógicamente por diversos autores, siempre haciendo referencia a las prácticas relacionales o vínculos de interacción social desarrollados entre los sujetos en un momento específico del pasado. De forma complementaria, el concepto ha emergido como una categoría analítica o herramienta metodología que posibilita indagar en torno a la realidad social que el concepto evidencia.

En ese contexto, emerge una doble vertiente de análisis que caracteriza a los trabajos desarrollados en los últimos años. Por un lado, aquellos que sitúan su dimensión de análisis en los mecanismos de coacción y que tienen como objeto de estudio a la civilidad y la cortesía burguesa y que reconocen en Norbert Elias al principal referente. Por otro, los trabajos que hacen hincapié en el concepto de sociabilidad propuesto por Maurice Agulhlon, en tanto sinónimo de vida asociativa, prácticas políticas y opinión pública.¹⁸

En la historiografía local, diversos trabajos provenientes de la historia política y la historia social evidencian el auge de la perspectiva analítica de la sociabilidad asociativa. Sin embargo, no sucedió lo mismo en el campo de los estudios culturales. Aunque se ha convocado a reflexionar en torno a las sociabilidades culturales y a reponer otros espacios y situar

17. El problema de la conformación y el consecuente abordaje de un corpus documental que excede lo sonoro para reconstruir lo musical fue abordado en: G. Guillamón, “Reflexiones sobre música y política: lo visible y lo invisible de la cultura musical en las fuentes de principios de siglo XIX”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, 5, 2014.

18. Si bien en este apartado no buscamos implicarnos en las relaciones entre asociacionismo, prensa y opinión pública, no desconocemos los trabajos de J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981; F. X. Guerra y A. Lempérière. *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas*, México D.F., 1998; H. Sabato, *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*, México D.F., 1999.

el eje de análisis en las prácticas mismas, en tanto una acción social constitutiva de la sociabilidad, la sociabilidad asociativa sigue liderando la agenda historiográfica.¹⁹

En este contexto, la propuesta de estudiar la cultura musical del siglo XIX pretende situarse en esta vacancia temática y reflexionar sobre el concepto de sociabilidad como herramienta para reconstruir la experiencia, atendiendo a los modos de configuración de las relaciones sociales que, específicamente, se desarrollan en torno a una práctica cultural y una actividad artística. De ello se deriva que, obligatoriamente, no anclamos el recorrido bibliográfico en los trabajos ligados al fenómeno asociativo. Por el contrario, el énfasis estará puesto en aquellas producciones que permitan pensar la sociabilidad como una instancia constitutiva de la civilidad en tanto que un código regulador de las conductas individuales y colectivas de la vida urbana.

De aquí surge un interrogante mayor: ¿Por qué retomar los aportes de diversos trabajos en torno a las sociabilidades y civilidades desarrolladas durante el Antiguo Régimen? Principalmente porque brindan herramientas para alejarse de una conceptualización de lo musical como un mero hecho sonoro –constituido por actividades de ejecución y escucha– para pensarlo como un hecho social. El tránsito por espacios, las modalidades de escucha y afición como también los saberes y pensamientos traccionados a fin de normar dichas experiencias evidencian que ésta habilitaba –e impulsaba, según las voluntades políticas– un modo específico de «ser en sociedad».²⁰ Acorde con un ideal de civilidad europea, compartido por las elites letradas porteñas, el gusto por la música elevaría a Buenos Aires a los niveles de dichas capitales. Al mismo tiempo, colaboraría para suavizar las costumbres y, derivado de ello, incentivaría la construcción de nuevos vínculos entre los sujetos, atravesados tanto por un pasado de subordinación a la corona española como por un presente caracterizado por la lucha facciosa.

Con el objetivo de «aumentar la civilización y la cultura de la familia americana»,²¹ el 6 de octubre de 1822, el eclesiástico Picassarri y su sobrino, un joven Juan Pedro Esnaola, inauguraron la Escuela de Música y Canto.²² Tal como también sucederá con la promoción de la Academia de Música (1823) y la Sociedad Filarmónica (1823) la prensa hizo hincapié en los beneficios que la música como práctica artística podría brindar pero también en los aportes que una institución formal otorgaría a la sociedad porteña, en tanto que:

19. Sobre un balance y propuestas en torno al impacto del concepto teórico de sociabilidad en los estudios locales, véase: P. Bruno (Dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860- 1930*. Bernal, UNQUI, 2014, 9-26.

20. Esta propuesta es deudora del concepto de “régimen de lo social” planteada por P. González Bernaldo de Quiróz. “Sociabilidad y regímenes de lo social en sociedades post-imperiales: Una aproximación histórica a partir del caso argentino durante el largo siglo XIX”, en S. Castillo y M. Duch (Coords.). *Sociabilidades en la historia*, Madrid, 2015, 213-234.

21. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1822, N 75.

22. El precio de las clases era de 5 pesos por mes y los turnos estaban diferenciados: las mujeres de 11 a 17 y de 17 en adelante los hombres. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1822, N 70. En el mismo número, se especifican los métodos de enseñanza que se seguirían en dicha 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 han producido también rivalidades (...). Repetidas concurrencias, en que se pusieran en contacto las personas, bastarían por sí 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.²³

La música debería habilitar, o al menos permitir, que los espacios alentasen a la construcción de nuevos vínculos de interacción que, a su vez, superasen las antiguas divisiones dentro del grupo de elite. Así, en los conceptos de sociabilidad y civilidad, encontramos un vector conceptual que permite aprehender tanto el ideal de un «correcto modo de desenvolverse en sociedad» como la realidad signada por costumbres y comportamientos alejados del buen orden deseado por los regímenes políticos. Por último, constituye una herramienta a través de la cual se puede comprender un doble proceso. Por un lado, la intención política y de los grupos letrados porteños de erigir a la música como una práctica necesaria para «suavizar las costumbres». Por otro, la apropiación estratégica que de estas políticas hicieron músicos, cantantes y empresarios teatrales con el objetivo de impulsar una actividad que, además de ser cultural, suponía un rédito económico.

En trabajos previos, hemos mostrado que gran parte de las reseñas sobre eventos musicales publicadas en la prensa porteña tuvieron en común la utilización de un conjunto de enunciados normativos que funcionaron como códigos reguladores de conductas hacia el interior de los espacios musicales.²⁴ Al tiempo que las prácticas musicales constituyeron dispositivos civilizadores, evidencian la existencia de un ideal de vida social ligado a las buenas maneras y, derivado de ello, a ciertas normas de urbanidad.²⁵

Así, en la configuración de las «buenas formas» necesarias para la vida en sociedad se cruzaron y articularon diversos conceptos: civilidad, urbanidad, policía, sociabilidad, buen gusto. Indistintamente cuál fuera la palabra utilizada, ello evidencia la existencia de una estrategia enunciativa que, a su vez, constituyó una representación de las relaciones socia-

23. *El Centinela*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1822, N 11. Cursivas en el original.

24. La presencia de tópicos y prácticas normativas en las reseñas de funciones de música fue abordada en: G. Guillamon, «El buen gusto como ideario normativo: el caso de la cultura musical durante el periodo rivadaviano (1820-1827)», *Revista Cuadernos del sur. Historia*, N 43; «Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837-1838)». En: *Revista Humanidades*, 6, 1, 2016; «Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña», *Prismas. Revista de historia intelectual*, 32, 2017, 32-51.

25. En consecuencia, la conformación de una cultura musical elevaría a la sociedad porteña, asemejándola a los países europeos que la elite política tenía como modelo; fue recurrente señalarla como un «arte tan útil como agradable á un pueblo civilizado». *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 12 de junio de 1822, N 42. En esa cultura musical, la ópera –género que por entonces socavó el éxito de la tonadilla y el sainete– era señalada como una «(...) afición que tanto contribuye al mejorar las costumbres, suavizándolas». T. de Iriarte, *Memorias. Tomo III: Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*. Buenos Aires, S.I.A., 1994, 235.

les. Todas ellas demuestran, en última instancia, la capacidad performativa de las palabras: enuncian un conjunto de reglas que se deberían concretar en la realidad de los gestos que se realizan. Es en esta realidad en la que el ideal de civilización conduce al análisis de un doble proceso propio de la modernidad: el refinamiento de la conducta externa y de las pasiones o sentimientos internos.

El estudio de la regulación social de las conductas reconoce a su fundador en Norbert Elias. Si bien los aportes del sociólogo alemán datan de 1930, recientemente cobraron un especial impulso entre 1980 y 1990. No obstante, su trabajo sobre la música aún está a la sombra de sus producciones sobre el proceso de civilización en Occidente. En este sentido, nos interesa poner en diálogo las principales líneas de *El proceso de la civilización*,²⁶ con su libro *Mozart. Sociología de un genio*,²⁷ a fin de pensar los posibles aportes al abordaje de la música al tiempo que indagar en sus vinculaciones en torno a las estructuras de comportamientos y emociones.

En *El proceso...*, Elias parte de pensar las limitaciones que impone la cultura sobre las capacidades instintivas del individuo y, derivado de ello, cómo se configuran los mecanismos de control y autocontrol de las pasiones. En este sentido, nos interesa resaltar la referencia que realiza sobre la transformación de los comportamientos y la sensibilidad hasta llegar a ser considerados como propios de un hombre civilizado. Ello supone restituir un lugar central a los hábitos, conductas, rutinas, modos y costumbres que, además de tener una carga simbólica, repercuten en cómo se construyen y consolidan las relaciones sociales y de poder. Asimismo, supone que la estructura de las emociones y su control difieren según el momento histórico y la clase social que se aborde.²⁸

El estudio sobre Mozart, lejos de tener como objetivo una reconstrucción biográfica, pretende mostrar que la trayectoria –la interdependencia– del músico vienés sólo se puede comprender si se reconstruye el tejido de lazos sociales –las figuraciones– en las que éste se insertó. La tragedia del genio que vivió y murió frustrado debe insertarse en un entramado social en el que se desarrollaron sus esperanzas, pero también, donde se limitaron y, finalmente, se frustraron. La imposibilidad de situar a Mozart como parte de un estilo premoderno o moderno se deriva del hecho de que las transformaciones sociales no son inmediatas, sino que devienen constantemente sin finalizar en un punto irreversible.²⁹ Así, en sintonía con sus otros trabajos, y con la particularidad de ser un estudio de caso, Elías aborda la música

26. N. Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México D.F., 2012.

27. N. Elias, *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona, Península, 1991.

28. Esta especificidad deriva de tres dimensiones analíticas interdependientes durante el proceso de civilización: la política, en donde se advierte la monopolización de los medios de violencia y de fiscalidad, la sociológica, en tanto la intensificación de los vínculos de interdependencia y, por último, la psíquica, que refiere a la configuración de una economía psíquica tendente a un mayor control de las coacciones internas. Todas estas dimensiones, a su vez, confluyen en otros fenómenos macrosociales que evidencian el debilitamiento de los controles externos y, en contraparte, la consolidación y racionalización de los controles internos, es decir, de autoacción.

29. M. Baldoni, “La aparente paradoja de la sociología de un genio. Mozart... un análisis paradigmático de la perspectiva de Norbert Elias”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 33, 2012.

como una excusa para reflexionar sobre la carga simbólica de costumbres, hábitos y prácticas cotidianas y las transformaciones en el gusto siempre propio de una sociedad civilizada.³⁰

Diversos historiadores han reconocido en *El Proceso...* un disparador para indagar en torno a la civilidad entendida como un discurso sobre las relaciones y pautas de comportamiento. En ese sentido, a continuación, se retoman estudios que, si bien tienen como objeto central a la literatura sobre la civilidad –más específicamente, a los manuales de civilidad–, brindan herramientas para pensar los usos semánticos y series lexicales asociadas a la civilidad que, en el caso propuesto, tienen una función pragmática: normar cómo se debe actuar y escuchar la música.

En primer lugar, la historia semántica de la palabra civilización fue abordada por Jean Starobinski. De este recorrido, nos interesa resaltar ciertos aspectos que confluyen en una cadena semántica compleja y equívoca. En primer lugar, Starobinski resalta que el potencial de civilización radicó en que pudo unificar diversos usos y sentidos de conceptos preexistentes, tales como «dulcificación de las costumbres, educación de los espíritus, desarrollo de la cortesía, cultivo de las artes y la ciencia, auge del comercio y la industria, adquisición de las comodidades y materiales y el lujo».³¹

Al mismo tiempo, el concepto de civilización establece relaciones figurativas y semánticas con otros conceptos. De ellos, repararemos en tres que se vinculan con nuestro objeto de estudio: progreso, cortesía y pulimiento. El estrecho vínculo entre civilización y progreso reside en que suponen estadios de perfeccionamiento sucesivos. Respecto de su relación con la cortesía, se enfatiza su carácter de apariencia y simulación y, derivado de ello, una práctica engañosa que permite a los sujetos imitar virtudes que en realidad están ausentes.³²

30. Esta carga simbólica estuvo presente al justificar el potencial civilizador del Teatro Coliseo Provisional, en tanto fue común recurrir a Europa como parámetro de evaluación y como ejemplo a seguir. Así, tempranamente la prensa indicó que «En los teatros de Europa reyna un completo orden y, se observa un mayor silencio, y cualquiera que lo quebrante tiene públicamente que recibir el bochornoso reclamo de los celadores de policía, ya que para imponerles silencio, o ser despedido de su asiento á la mas leve o visible falta de urbanidad» *El Censor*, Buenos Aires, 5 de marzo 1817, N 77. Por contrario, en el caso porteño: (...) nada de eso se ve, y sólo se observa que el mismo público tenga a cada paso que oír el signo del silencio, siendo algunas veces tanta la algazara en las escenas mas patéticas, que justamente arguiria muy poco gusto, o un ignorante respeto. Si la policía tomase sus medidas, yo aseguro que sin dar motivo a un exemplar, el concurso de nuestro coliseo guardaría el orden debido, con solo saber que podía ser reconvenido. *El Censor*, Buenos Aires, 5 de marzo 1817, N 77.

31. J. Starobinski, “La palabra civilización”, *Prismas: revista de historia intelectual*, 3, 1999, 9-36, 11.

32. El Teatro Coliseo, objeto de crítica y propaganda de muchos de los periódicos porteños, emergió como un espacio en el cual el buen gusto del público –entendido como una habilidad tanto práctica como intelectual– le permitía sancionar las obras y conciertos allí desarrollados. Por un lado, se destacó que era «(...) establecimiento á que los habitantes de esta capital dispensan una protección decidida acreditando en ella su buen gusto (...)». *El Piloto*, Buenos Aires, 7 de junio de 1825, N 5. No obstante, no todos los hábitos y costumbres considerados añejos –como abuchear, fumar y silbar dentro del teatro, así como también concurrir con niños– fueron reprobadas por los diarios. Mientras que tuvieran como objetivo la sanción de aquello que no coincidiera con los estándares del buen gusto, toda práctica era legítima. Por otra parte, si

Por último, se destaca la relación fonética y semántica entre *polí* y *policé* y, derivado de ello, la vinculación entre pulir y civilizar. Así, figurativamente, la acción de pulimiento –vinculado a lo liso, lo perfecto–, otrora asociada a objetos, pasó a estar en relación con los sujetos. Civilizar significaría, entonces, anular las asperezas, tosquedades, groserías a fin de incentivar una relación fluida y suave entre los sujetos, características propias de la urbanidad, la cultura, la cortesía y la civilidad. Hacemos hincapié en ello, dado que la idea de que la música ayuda a «suavizar las costumbres» constituyó una doxa recurrente en la prensa porteña.

En esta misma línea, se insertan los aportes de Roger Chartier en «Los manuales de civilidad. Distinción y divulgación: la civilidad y sus libros».³³ Allí, afirma que la historia de la palabra civilidad es el devenir de un concepto que, progresivamente, irá disminuyendo su peso ético y cristiano hasta remitir tan sólo al aprendizaje, apropiación y concreción de buenos modales en las relaciones sociales. La trayectoria del concepto es, entonces, una historia de «(...) obligaciones penosas, siempre pensadas como distintivas y siempre desmentidas como tales».³⁴ Ello deriva en una hipótesis mayor: el derrotero que atravesó el concepto cristalizó en una acepción disciplinante y performativa. Sin embargo, el pasaje del discurso a la práctica, es decir al uso social, es un ideal complejo de concretar. De aquí los reparos en torno a la delimitación objeto: nunca se podrán investigar la totalidad de los escritos, ni de sus escritores, ni la captación y, más específicamente, la puesta en práctica que el público hizo de ellos.

También, en «Los usos de la civilidad», Jacques Revel se propone analizar los usos del concepto, siempre en relación con la voluntad de transformar las sensibilidades y las prácticas de los sujetos.³⁵ Aunque concluya –de forma similar a la de Chartier– que pasados tres siglos de circulación, difusión y, finalmente, divulgación, la civilidad termina por ser un vestigio «estancado, empobrecido, descalificado, desgastado por sus propias contradicciones (...)»,³⁶ previo a este debilitamiento, Revel muestra cómo los siglos XVII y XVIII evidencian un continuo esfuerzo por codificar y controlar los comportamientos sujetos a las pautas de la civilidad en tanto exigencias del trato social.

Por último, nos interesa señalar los aportes que Mónica Bolufer Peruga ha realizado al estudio de la civilidad y de las «buenas maneras». De forma prolífera, desde mediados de 1990, la historiadora ha centrado su interés en analizar los cruces entre la regulación de las costumbres en la España y en la Europa ilustrada con las dimensiones de género, familia, opinión pública, prácticas de lectura y escritura y configuración de la esfera privada. Ello

bien hablar y abuchear fueron prácticas censuradas en el Reglamento de Policía, ante una presentación de bajo nivel de la cantante Campomanes, los insultos y silbidos fueron aprobados aduciendo que: «(...) no hay pueblo en el mundo civilizado, que dejase de exigir al director de su teatro una satisfacción pública, como ha sido el insulto, antes de permitir que volviese a presentarse en las tablas». *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1823, N 93.

33. Dicho capítulo forma parte de R. Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994.

34. Chartier, Roger. *Libros...op. cit.*, 283.

35. J. Revel, “Los usos de la civilidad” En: P. Ariés, y G. Duby, *Historia de la vida Privada*. México D.F., Taurus, 2001, 167- 204.

36. Revel, Jacques. “Los usos ...”, *op. cit.*, 204

enmarcado, a su vez, en la larga, compleja y plural transición del «modelo cortesano» a la «sociabilidad ilustrada». Este análisis posiciona a Bolufer Peruga contra las visiones que consideran al proceso de civilización como un devenir sin fisuras. Así, al tiempo que revisó los estudios consagrados de la historia cultural, también ha señalado múltiples campos temáticos vacantes en el abordaje de la relación sociabilidad, civilidad y sentimientos, específicamente en el siglo XVIII.

Concepto fundamental de la ilustración, la sociabilidad supone tanto una virtud en sí misma, propio de las gentes civilizadas, al tiempo que enuncia una práctica en sí misma que concreta dicho atributo. A su vez, durante el siglo XVIII, se sucede una expansión y consecuente ampliación de los significados del concepto. Por un lado, hubo una creciente proliferación de textos sobre las reglas de interacción social. Sin embargo, esta divulgación –tal como señalan Chartier y Revel– afectó su carácter de distinción. De forma paralela a ello, se desarrolló una justificación moral del comportamiento civil, ahora relacionado con el progreso, y por ello cristalizado en el ideal ilustrado de urbanidad en tanto una conducta innata hacia la sociabilidad y la benevolencia.³⁷

Así, dicho siglo es el momento en el que se desarrolla una creciente puja por normar y regular los códigos de una conducta considerada civilizada. Si bien una doxa recurrente reside en señalar que toda la literatura para ello escrita supone artificialidad y frivolidad, el verdadero reto reside en identificar las normas y significados referidos al orden social que se pretende construir. Lo que en ello emerge es «(...) el signo de una lucha por la hegemonía social y cultural, en la que las elites ilustradas aportaban a legitimarse esgrimiendo un ideal moral, pedagógico y estético de austeridad y utilidad».³⁸

El siglo XVIII es, también, el momento en el que emerge una «cultura de la sensibilidad» que, fuertemente ligada al ideal de civilidad, permitiría diferenciar a los sujetos de acuerdo con su capacidad por controlar las emociones. Así, la preocupación por regular afectos, pasiones o emociones, evidencia que lejos de ser atributos naturales «(...) constituyen experiencias vividas y prácticas ejercidas a través de la mente y el cuerpo, el lenguaje y el gesto, necesariamente dentro de los horizontes de posibilidad y volcadas en las categorías que establece una cultura dada».³⁹ La sensibilidad ilustrada es, en suma, un código moral, estético, como también un conjunto de prácticas.⁴⁰

37. M. Bolufer Peruga, “De la cortesía a la urbanidad: Modelos en tensión”. En: J. Martínez Millán, C. Camarero Bullón, M. Luzzi, Traficante (Coords.) *La corte de los Borbones: la crisis del modelo cortesano*. Madrid, Polifemo, 2013, 1839-1465, 1440. En la misma línea véase de dicha autora: “Del salón a la Asamblea: Sociabilidad, espacio público y ámbito privado (siglos XVII-XVII), *Saitabi*, 56, 121-148.

38. M. Bolufer Peruga, “El arte de las costumbres. Una mirada sobre el debate de la civilidad en la España del siglo XVIII”, *Res pública*, 22, 2009, 195-224, 197.

39. M. Bolufer Peruga, “Presentación del dossier: Del uso de las pasiones: la civilización y sus sombras”, *Historia social*, 81, 2015, 67-72, 69.

40. Cabe señalar que no sólo la prensa intervino en la regulación de conductas hacia el interior y exterior del Teatro Coliseo Provisional, sino también el Departamento de Policía fue el encargado de mediar entre los intereses de músicos y empresarios con el Estado provincial, así como de intervenir en el teatro para lograr erradicar pautas y costumbres consideradas de mal gusto. Esta problemática fue abordada en G.

Tal como sucede con el concepto de civilidad, la sensibilidad -en tanto, tal como remiten nuestras fuentes, suplantó a la palabra sentimiento- emergió tanto como una aptitud innata de los seres humanos, como una práctica en sí misma que requería perfeccionamiento a fin de no potenciar aquello que se conceptualizó como pasiones primitivas. En consecuencia, sólo podría desarrollarse en las sociedades civilizadas y entre individuos necesariamente educados. De esta manera, los sentimientos tuvieron un papel fundamental a fin de «(...) generar y sostener vínculos sociales y pertenencias alternativas o reforzar y justificar las tradicionales, en una época de lenta erosión de las antiguas filiaciones estamentales o de linaje».⁴¹

En nuestro caso de estudio, la sensibilidad por la música estuvo condensada en el concepto de buen gusto. Así, además de poseer una dimensión estética, el buen gusto tuvo una función instrumental: reguló una nueva ética identitaria individual y colectiva. En relación a ello, el buen gusto estuvo vinculado a las buenas maneras y al decoro en tanto “se refirió también a la conducta de las personas, al correcto modo de manifestarse en sociedad y, en este sentido, era el modelo del individuo civilizado”.⁴² Esta acepción fue aquella que retomó José Antonio Wilde -cargada de un halo nostálgico- en sus memorias para describir a la sociedad porteña: “Buenos Aires desde 1820 hasta 1830, era ya, podemos decirlo sin temor de equivocarnos, una de las ciudades de Sud América que descollaba por lo selecto de su sociedad. Era ostensible en sus habitantes el buen trato y el más delicado agasajo; a propios y extraños se los recibía con sencillez y amabilidad”.⁴³

Lo que aquí se pretende resaltar es que la relación buen gusto-civilidad estuvo dada por la capacidad del sujeto de convertir esas sensaciones y sentimientos generados por la música en virtudes propias del hombre de buen gusto, en tanto un correcto modo de desenvolverse e interactuar en sociedad. Con el objetivo de normar estas formas de interacción, se utilizó el término de suavidad, adjetivo que -contrariamente a su uso semántico- fue usado para describir y, en consecuencia, normar costumbres. Por el contrario, se lo expuso como sinónimo de respeto y de una interacción cordial entre pares, otrora enemistados y enfrentados políticamente. Así, en la apertura de la Escuela de Música dicha institución destinada a la enseñanza se propuso, mediante la instrucción y la ejecución de diversos programas, «suavizar las costumbres de estos pueblos».⁴⁴

Guillamon, “Regular la cultura: la intervención de la policía en las prácticas musicales (Buenos Aires, 1820-1833)”. En: *Trabajos y Comunicaciones*, N 45, 2017.

41. M. Bolufer Peruga, “En torno a la sensibilidad dieciochesca: discursos, prácticas, paradojas”, en M. L. Candau Chacón (Ed.) *Las mujeres y las emociones en Europa y América. Siglos XVII-XIX*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2016, 29-58, 38.

42. Joaquín Álvarez Barrientos, *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis, 2005, pp. 198

43. Wilde, José Antonio. *Buenos Aires desde Setenta Años Atrás*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 110.

44. *El Argos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1822, N 75.

4. De prácticas musicales, gusto y afición: aportes y debates de la sociología de la música

En su libro *Pensar la música desde América Latina*, el musicólogo chileno Juan Pablo González advirtió a sus pares sobre la necesidad de indagar cómo la música permite construir y articular identidades, movilizar afectos, actitudes y comportamientos. La carencia era clara: «(...) no sabemos cómo operan los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados en momentos históricos y espacios sociales específicos». ⁴⁵ Años después, con la excusa de presentar un dossier, volvió a realizar un llamado de atención, esta vez, dirigido a los historiadores: abordar la música como objeto de estudio y ya no como un mero accesorio descriptivo. ⁴⁶

El análisis de los conceptos de civilidad y sociabilidad posibilitó pensar a la música como una práctica que incentivaba al desarrollo de las «buenas maneras» y que permitía pulir y suavizar tanto el trato interpersonal como los comportamientos individuales. Así, si bien se ha partido de pensar cómo la música se inscribe en la dinámica de la sociedad porteña, en el presente apartado nos proponemos retomar la especificidad de lo musical como objeto de estudio. Entonces, ¿Cómo asir un objeto de estudio a partir de sus huellas, si la música es de carácter efímero? No obstante la imposibilidad de reconstruir el mundo sonoro –debido a la ausencia de partituras–, lo que la música revela es aún más importante a los fines de entenderla como un hecho social.

Los vestigios que deja la música mientras se desarrolla, evidencian no sólo la diada compuesta por ejecución y escucha, sino que muestran un mundo del arte más complejo, compuesto por prácticas y modalidades de escucha, procesos y estrategias de conformación de gustos, consolidación de soportes y géneros, construcción de redes de músicos y empresarios. Ello, a su vez, se inscribe en dos debates. Por un lado, aquel que se remitió en el primer y segundo apartado de este capítulo, en tanto que se indaga sobre la relación entre las prácticas culturales, las representaciones y la dinámica de lo social. Por otro, y derivado de este aspecto, aquel que intenta determinar qué función cumple la música en la sociedad y cómo es que ella tiene una potencia transformadora –o potenciadora– de lo social.

A fin de intentar saldar este problema, se propone retomar alineamientos teórico-metodológicos provenientes de trabajos del campo sociológico para integrarlos en el análisis de los procesos históricos. Si bien difieren en la construcción del objeto, en tanto están anclados en diferentes perspectivas, todos se erigen en contra del principal supuesto bourdieuano: la homología entre las prácticas culturales y los grupos sociales. Respecto de ello, es necesario hacer otro reparo: todos se abocan al análisis de la cultura en el mundo contemporáneo, utilizando conceptos que no son posibles de ser apropiados para una sociedad que está a caballo entre el Antiguo régimen y los sistemas políticos modernos.

45. J. P. González, *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, 98.

46. J. P. González, “Presentación del dossier Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social”, *Historia Crítica*, 59, 2015, 13-17.

No obstante esta distancia temporal entre los objetos de estudio, dos son los alineamientos derivados de la literatura propuesta en los que pretendemos hacer énfasis para pensar la cultura musical del siglo XIX. Por un lado, en que la relación entre sujeto y objeto cultural necesita una explicación más compleja que aquella que prioriza la inducción de determinadas pautas derivadas de la pertenencia social. De ello, se propone pensar que el vínculo entre elite porteña y la cultura musical no sólo fue consecuencia de su estatus social, sino de la existencia de una trama de relaciones, prácticas, espacios y representaciones mucho más compleja. Por otro, retomar aquella perspectiva que piensa que la música al tiempo que constituye una práctica es una base para la práctica social y medio sobre el cual se construyen las relaciones sociales. En síntesis, posibilita hacer hincapié en la agencia de los actores de la escena musical –músicos, cantantes y empresarios teatrales– que, lejos de estar solos o ser el centro del análisis, están inmersos en una trama compuesta por otros individuos y por una multiplicidad de mediaciones entre ellos y el objeto.

La propuesta de analizar las principales producciones críticas hacia los aportes de Pierre Bourdieu busca analizar cómo estas nuevas propuestas pretenden superar el enfoque homológico en relación con las dinámicas de lo social y cultural. Por ello, previamente a exponer dichas perspectivas, se retoman –de forma sistemática y breve– los aportes que Pierre Bourdieu realizó en torno a los conceptos de campo y *habitus* así como su vinculación con las prácticas de consumo, gusto y distinción.

El estructuralismo constructivista –tal como denomina su teoría en el libro *Cosas dichas*– tiene una doble dimensión, según Pierre Bourdieu: una objetiva, que refiere a las estructuras independientes de la conciencia o de la voluntad de los sujetos y que pueden orientar o determinar sus prácticas y representaciones; y otra subjetiva, en tanto que en la génesis de lo social se encuentran los esquemas de percepción y acción (*habitus*) y las estructuras sociales (campo y grupos sociales).⁴⁷ El principal mecanismo de producción y reproducción del mundo social reside en la relación, siempre dialéctica, entre *habitus*,⁴⁸ y campo, la historia hecha cuerpo y la historia hecha cosa.

Específicamente, nos interesa resaltar aquí el concepto de campo, en tanto remite a espacios estructurados de posiciones, con claros márgenes, autonomía y reglas de juego a los cuales están asociadas determinadas propiedades o capitales. Son estas características que lo constituyen, aquellas que limitan el uso del concepto de campo en nuestras investigaciones, en tanto ninguno de estos aspectos caracterizaría al ámbito de lo musical (como a ningún campo artístico de principios de siglo XIX). Al tiempo que constituyen un campo de fuerzas,

47. P. Bourdieu, *Cosas dichas*. Barcelona, 2010, 127.

48. Consecuencia de la historia, el *habitus* es lo social incorporado que se ha hecho cuerpo como una segunda naturaleza ciertas formas no conscientes de percibir, actuar, pensar y sentir. Es un «(...) sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines (...)». Así, al tiempo que es el resultado de las condiciones objetivas también se transforma en capital –el denominado sentido práctico– que guía acciones futuras y asegura la presencia de experiencias y representaciones pasadas. P. Bourdieu, *El sentido práctico*, Madrid, 1991, 92.

caracterizado por la desigual distribución de los recursos, también es un campo de lucha por preservar o transformar la correlación de dichas fuerzas.⁴⁹ A su vez, cada campo –económico, político, intelectual, cultural– se desagrega en diversas esferas, siempre dependientes del campo en el cual se insertan.

Procedentes del «campo» de producción cultural –compuesto por instituciones legitimadas, como las academias, artistas y el criterio de la pureza del arte, construido históricamente– los bienes culturales son, siguiendo a Bourdieu, formas simbólicas destinadas a marcar las diferencias sociales y, por ello, instrumentos de dominación. En consecuencia, su propuesta –idea a la que adhieren también los críticos de Bourdieu– deconstruye la idea romántica del arte como sublimación de la creación humana y las obras de arte como objetos indescifrables y, por ende, inaccesibles al conocimiento racional. Por el contrario, la realidad cultural es asequible si se analiza la percepción del mundo que tienen los sujetos que siempre está coaccionada por las estructuras objetivas.

Así, según Bourdieu, el gusto está condicionado por dos marcadores de clase: el origen social y el nivel de instrucción. En consecuencia, el consumo cultural sólo es realizado por aquellos que cuenten con el capital simbólico necesario para identificar el valor simbólico en los bienes culturales. La distribución desigual de los capitales, que provoca un consumo diferencial de estos bienes culturales simbólicos, otorgaría, automáticamente, beneficios de distinción social.⁵⁰ Ello, al tiempo que conduciría nuestro análisis a una tarea vacua, en tanto el nivel de instrucción es casi inexistente, reduciría el abordaje social a la mera búsqueda de instancias y prácticas de distinción social de las elites porteñas.

Por el contrario, en el análisis de la conformación de la cultura musical porteña tenemos en consideración diversas instancias de vinculación y de afición con objeto musical que, a su vez, pueden ser examinadas en dos momentos. Por un lado, hacia fines de 1810 y durante toda la década de 1820 el auge del fenómeno asociativo llevó a la formación de espacios tales como la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro (1817-1819), la Escuela de Música (1822), la Academia de Música y Canto (1823), la Sociedad Filarmónica y la consolidación del Teatro Coliseo Provisional (1804-1837). Lejos de perdurar, el cambio de gobierno hacia 1830 devino en la cancelación de aquellas políticas que impulsaban los espacios públicos de sociabilidad musical. No obstante, también a partir de 1830 se configuró un circuito de venta y ofrecimiento de diversos bienes musicales –instrumentos, clases, libros y partituras, luthería– en el centro de la ciudad; hecho que evidenció la retracción de las prácticas musicales en la esfera pública a favor de los ámbitos privados.

49. Al respecto véase el capítulo “Algunas propiedades de los campos” en P. Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, 135 -141.

50. En las propias palabras del sociólogo: «La negación del goce inferior, grosero, vulgar, servil, en una palabra natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse con placeres refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales». P. Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, 2010, p. 239.

Por ello, no negamos que la producción, circulación y apropiación de saberes y prácticas musicales constituyeron estrategias de conformación identitaria y legitimación de unas élites por demás heterogéneas hacia su interior. No obstante, lo que aquí nos interesa señalar son otras dimensiones constitutivas de lo social que, tales como la conformación del gusto musical y la constitución de pautas de interacción social hacia el interior de espacios musicales, evidencian múltiples y diversas formas de vinculación entre los sujetos y los objetos culturales.⁵¹

Howard Becker es el primero de los autores seleccionados para polemizar con los supuestos del sociólogo francés al tiempo que hacer más complejo el abordaje de las prácticas culturales. Procedente de la Escuela de Chicago, Becker es reconocido por ser un referente del interaccionismo simbólico como también por la formulación de lo que ha denominado «teoría de la desviación». Sin embargo, nos interesa retomar y expandir sus aportes a la producción de la cultura y a la teoría de la cooperación presente en su libro *Los mundos del Arte*, como así también, aunque en menor medida, en *Jazz en acción*. Ambas producciones centran su eje en el análisis de los modos en los cuales distintas configuraciones sociales -derivadas, a su vez, en patrones de organización, tales como el concepto de *mundo*-producen la cultura, en tanto se manifiesta en objetos particulares.⁵²

Así, la propuesta de Becker reside en pensar que toda actividad artística «(...) comprende la actividad conjunta de una serie de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra esencia o perdura».⁵³ Estas formas de cooperación, que pueden ser efímeras o rutinarias, dan lugar a patrones de actividad colectiva que Becker denomina mundo del arte. En consecuencia, los mundos del arte «Consisten en todas las personas cuyas actividades son necesarias para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez otro, definen como arte».⁵⁴

Para demostrar las dinámicas de cooperación, el libro de Becker está compuesto por capítulos que analizan las principales características de ese mundo del arte: el poder de las convenciones, la distribución de los recursos, el rol de los críticos y de la estética, la influencia del Estado, los procesos de edición, entre otros. Sin embargo, en este sentido, es menester señalar la imposibilidad de concebir la cultura musical -como a cualquier práctica artística a principios del siglo XIX- desde un carácter colaborativo y, menos aún, sistemático de las dimensiones que la componen dada la inestabilidad de las políticas culturales desarrolladas por los gobiernos provinciales.⁵⁵

51. Será en *La Distinción* donde Bourdieu tome a la música como ejemplo de un bien cultural cuyo consumo tiene como fin último la distinción de clase y, en consecuencia, la producción de la diferenciación social. Véase: P. Bourdieu, *La distinción, Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires, Taurus, 2012, 21.

52. C. Benzecry, "Cultura. Instrucciones de uso" en C. Benzecry, *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, UNQUI, 2012, 12.

53. H. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, UNQUI, 2008, 17.

54. H. Becker, *Los mundos ...op. cit.*, 18.

55. A la inestabilidad de los músicos y cantantes, debe sumarse un hecho inédito desde las invasiones inglesas: el cierre del Coliseo Provisional. Si bien no se advierten las razones específicas, durante la primera semana de mayo de 1829 el teatro se cerró por «asuntos políticos». Más allá de que prontamente las presentaciones miscelánicas regresaron al escenario, la prensa advirtió que «No se han desarrollado funciones

Nuestra propuesta, por el contrario, evidencia la ausencia de estabilidad en las relaciones que establecieron dimensiones tales como los espacios musicales, la programación, la regulación estatal y el rol de la prensa en la crítica y presencia de músicos e instrumentistas capaces de llevar a cabo grandes eventos musicales. La crisis política que se inauguró con el gobierno de Juan Manuel de Rosas se tradujo, así, en la desregulación de los espacios públicos, la censura en la prensa y la consecuente baja en las publicaciones y en la quiebra de las principales compañías líricas y teatrales⁵⁶ así como en su ida hacia otros territorios limítrofes más próspera y estable.⁵⁷

Retomando el énfasis que el sociólogo realiza de los conceptos de cooperación y de mundo es aquel que, según opina Claudio Benzecry, lo erigió como el principal detractor de Pierre Bourdieu: «Donde aquél ve sólo mediaciones ideológicas, dominación y capitales, Becker ve redes complejas de cooperación (aunque no siempre horizontales) y a la abstracción campo cultural contraponen los conceptos de primer orden que acompañan la idea de mundo social».⁵⁸ El arte es, para Becker, una actividad, un producto de la organización social, de la cooperación colectiva.⁵⁹ Esta propuesta, además de hacer énfasis en lo que se denomina «producción de la cultura» se erige contra una perspectiva otrora dominante, a saber, aquella que entendía a la obra de arte desde la excepcionalidad y al artista como un genio, ambas consecuencia de la influencia del romanticismo.

Otro sociólogo y musicólogo que ha debatido la teoría homológica es el francés Antoine Hennion. Primero, en su obra doctoral *La pasión musical*,⁶⁰ y luego, en diversos artículos, Hennion discute tanto la idea bourdieuana de que las actividades o consumos culturales de los sujetos se pueden reducir a un juego de distinción como también el supuesto de la musicolo-

desde el 24 último. Son tiempos tristes para los tristes artistas». *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 2 de mayo de 1829, N 143.

56. Al respecto de la quiebra de la principal compañía lírica véase: “Manifiesto de Pablo Rosquellas a sus acreedores”. Archivo General de la Nación (Argentina, Buenos Aires), Tribunal Comercial. Legajo R-305 (1831)

57. En el marco del declive de la ópera, y a causa de lo que se reseñó como una representación fragmentada de *La cenicienta*, el diario *The British* reflexionó sobre el declive de las actividades y señaló que “(...) en algún tiempo este espectáculo aquí ha dado mucha satisfacción, trajo recuerdos de la Temporada de ópera en este teatro de los años 1826, 27 y 28”. *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 18 de julio de 1829, N 152.

58. C. Benzecry, “Introducción. Las artes del mundo” al artículo Becker, Howard “El poder de la inercia”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 99-111, 100.

59. Asimismo, si bien muestra que el arte es el producto de la cooperación, ésta también puede dar lugar a convenciones difíciles de modificar y que dan poco lugar al cambio. Respecto de ello, años después de *Los mundos del arte*, el autor reparará en la fuerza de las convenciones, hecho que denominará como «el poder de la inercia». Aquello que se mantiene inerte es lo que denomina como un «paquete», es decir, un conjunto de definiciones, acciones y recursos que están institucionalizados de modo tal que no permiten modificaciones ni inclusiones. B. Howard “El poder de la inercia” En: *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 99-111, 105.

60. A. Hennion, *La pasión musical*, Madrid, 2002.

gía de rechazar los aspectos sociales por considerarlos meros accesorios a las obras y el de la sociología de la música que, según el sociólogo, sólo se ocupa de situar los objetos en contexto.

Su propuesta reside, entonces, en lo que denomina la teoría de la mediación. Dicho enfoque, notablemente deudor de la influencia de Bruno Latour, otorga un rol activo a todas las mediaciones entre objeto y sujeto. Esta diversidad de mediaciones es la que nos interesa resaltar y tomar como objeto de estudio para indagar en la constitución de la cultura musical porteña: los repertorios, los espacios, los intérpretes, los soportes, el movimiento corporal, el público, etc. Este énfasis puesto en los mediadores es aquel que nos permite aquí abordar el proceso de educación de la escucha y de conformación de un gusto por el género lírico italiano, en tanto nos habilita a «(...) restituir la diversidad de elementos humanos o materiales a través de los cuales se transmite la relación entre música y su público –en el caso de las obras musicales–, aclarando que no son dos cosas separadas, sino dos entidades que se construyen a medida que van relacionándose».⁶¹

Este énfasis en la acción es el que llevará a que Hennion, poco tiempo después, complementa su propuesta con un enfoque pragmático para abordar la construcción del gusto. Para ello, se erige nuevamente contra aquellos enfoques que hacen hincapié en el consumo diferencial según los criterios predefinidos –principalmente la clase social- y que lo construyen como sinónimo de consumo de un objeto valorado. Por el contrario, la propuesta pragmática pretende «(...) fijar la mirada en los gestos, a los objetos, a los medios, las relaciones y los artificios involucrados en una forma de tocar o escuchar. Que no se limita a la actualización de un gusto “que ya estaba ahí”, sino que se redefinen en el proceso de la acción para ofrecer un resultado que en parte es incierto».⁶²

La superación de aquellas perspectivas que, como tal advertimos previamente, se centran en los orígenes sociales del sujeto o en las cualidades estéticas del objeto, nos permite insertar a la música como parte de «un mundo de mediaciones y de efectos en el que se producen de forma conjunta el uno por el otro, el cuerpo que experimenta el gusto y el gusto del objeto, el colectivo que ama y el repertorio de objetos amado».⁶³ En consecuencia, nos permite postular la idea de que la consolidación del género lírico italiano, lejos de haber sido una simple imposición política, fue la consecuencia de múltiples causas: 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. Complementariamente, la injerencia del músico y empresario español Pablo Rosquellas, la estabilidad de la compañía por él creada y el origen de los cantantes que la integraron constituyeron los fundamentos para que pudiera llevarse a cabo aquello lo que aquí denominamos

61. M. Tironi, “Para una sociología Pragmática del Gusto. Antoine Hennion en entrevista” en J. Ossandon y L. Vodanovic (Eds.), *Disturbios Culturales*, Santiago, 2012, 120-136, 125-126.

62. A. Hennion, “Melomanos: el gusto como performance” en C. Benzecry, *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, 2012, 213-248, 213.

63. A. Hennion, “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, *Comunicar*, N 34, 2010, pp. 25-33. p. 32

como un proceso de educación de la escucha del público y, en consecuencia, un gusto y afición por la ópera italiana.

En estas mismas coordenadas, nos interesa señalar los aportes de Tia DeNora en torno a la propuesta de una «sociología musical» y el concepto de *affordances*. Si bien la discusión con Bourdieu no es explícita, De Nora, al igual que Hennion, se sitúa en la perspectiva que piensa la cultura una disposición para la acción. Así, ambos indagan cómo los objetos –en tanto medio, material y recurso– y las interacciones que ellos permiten –dependiendo del acceso y del uso–, posibilitan la construcción de estados subjetivos particulares. La cultura funciona como dispositivo para la acción social: se debe ver los sentidos que los sujetos les atribuyen a sus acciones para, posteriormente, indagar en las estructuras que orientan el acto de significación. Así, al igual que en el caso de Hennion, el individuo no se constituye como el centro de la acción, sino como un actante situado en una red, dispuesto y mediado entre otros dispositivos y objetos.

Retomando la propuesta de DeNora, la perspectiva de una sociología musical intenta, según la socióloga, sustituir tanto a la sociología de la música como a la musicología, en tanto las relaciones entre música y sociedad han sido vistas de tres formas: la música es causada por la sociedad, la sociedad está reflejada en la música y la música determina la práctica social. Equilibrar el análisis de la vinculación entre música y sociedad no supone ni conlleva la anulación de la capacidad que tiene la música para modelar su propia recepción ni ignorar las formas en que los oyentes se apropian de ella.⁶⁴ En sus propias palabras:

El “nivel adecuado” de generalidad consiste en enfocarse en la música como práctica y en la música como base para la práctica. Se trata de la música como un medio formativo en relación con la conciencia y la acción, como un recurso para - en lugar de un edificio medio sobre el mundo. Dentro de esta concepción dinámica del carácter social de la música, el enfoque se desplaza de lo que la música representa, o lo que puede ser “leído” como decir sobre la sociedad, a lo que lo hace posible. Y para hablar de lo que la música hace posible es hablar de lo que la música *afford*.⁶⁵

64. En este sentido, nos interesa reparar, brevemente, en la lectura que hace De Nora de los aportes de Theodor Adorno. En primer lugar, rescata la contribución de Adorno al analizar cómo ciertos procedimientos musicales –específicamente la tonalidad y la forma sonata– tienen implicaciones morales y constituyen elementos para la praxis. En segundo lugar, retoma el énfasis que Adorno situó en el oyente y la tipología de consumidores culturales que construyó de éstos, que implicó una escala desde el oyente que realiza una “escucha estructural” –punto máximo de la capacidad– hasta el oyente «entretenimiento». No obstante estos aportes, De Nora critica el desprecio de Adorno hacia la música popular –específicamente el jazz–, la generalidad de sus aportes y, en consecuencia, la falta de ejemplos empíricos para ilustrar sus aportes teóricos. Por ello, De Nora buscará dar cuenta de la relación entre música y sociedad teniendo en consideración dos aspectos: 1) la capacidad que posee la música para incidir en su propia recepción y 2) introducir una noción de oyente más activa, en tanto se apropian e intervienen de forma creativa en el proceso de escucha para fines propios. T. De Nora, *After Adorno. Rethinking music sociology*. Cambridge, Cambridge University Press. 2003.

65. T. De Nora, *After Adorno. Rethinking music sociology*. Cambridge, 2003, 46. Traducción propia.

Posteriormente, argumentará que la idea de *affordance* destaca el potencial de la música como medio organizador, como algo que ayuda a estructurar estilos de conciencia, ideas o modos de subjetividad. Esta perspectiva, fundamentalmente, nos permite entender a la música como un objeto cultural capaz de estructurar y orientar la acción social. La clave reside, pues, en ver cómo estos objetos y las interacciones y mediaciones que de ellos se derivan, habilitan formas de hacer, pensar y sentir.

El énfasis que la socióloga deposita en la idea de la música «en acción» implica que la música es una práctica, que se constituye como una base para la práctica social y como un medio sobre el cual se construyen las relaciones sociales.⁶⁶ Sin embargo, lejos de ser el propio objeto aquel que estructura la acción, la habilitación -permisión para la acción- depende de las formas y modalidades en las que los sujetos se apropien de ella. Ello nos remite a la conceptualización que la prensa porteña realizó de la música como herramienta para la acción: podía civilizar al hombre, convertir sus malos hábitos y gustos en buenas -y modernas- costumbres, alejarse del pasado caracterizado por la subordinación española, el atraso y la lucha facciosa. En suma, habilitaba formas de sentir, pensar y actuar en lo que se presentaba como un régimen político moderno.

También formado en la sociología, Simon Frith es reconocido por sus trabajos en torno al trinomio cultura, música e identidad. Influenciado por los estudios culturales de la denominada escuela de Birmingham, específicamente por Stuart Hall, también cargará contra la teoría de Pierre Bourdieu. Para el sociólogo, ante el supuesto homológico de la relación estructural entre las formas materiales y las musicales -es decir, la idea de que la música debe representar a la gente- se debe priorizar un análisis que haga foco en cómo la música crea y construye experiencias musicales y estéticas.

En este sentido, expone que «(...) no es que los grupos coinciden en valores que luego se expresan en actividades culturales (el supuesto de la homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético».⁶⁷ En síntesis: para Frith los grupos sociales son la consecuencia de las actividades musicales y los valores culturales inherentes a dicho objeto. Parte clave de su premisa estriba en el concepto de identidad, en tanto que es un proceso que tiene su anclaje en la experiencia misma que, en este caso, es estética.

66. T. DeNora, "La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810" en C. Benzecry, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, 190-191.

67. S. Frith, Simon, "Música e Identidad" En: S. Hall y P. du Gay (Comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, 2003, 181-213, 187.

5. Contribuciones teórico-conceptuales para un abordaje cultural de la música

El recorrido bibliográfico realizado no se propuso reconstruir un estado de la cuestión sobre el objeto de estudio, dado que, principalmente, no da cuenta de trabajos cercanos —o más bien similares— al tema. La empresa cometida tuvo, más bien, un carácter de exploración, cuya ambición fue señalar obras y autores que a lo largo del trayecto de la investigación constituyeron lecturas que brindaron herramientas para hacer aprehensible al tiempo que relevante lo que aquí denominamos como «cultura musica». Derivado de ello, las premisas y debates que se repusieron en los tres apartados permitieron comprender que el tema —la música— constituye un problema de investigación que debe anclarse en diversas corrientes y perspectivas disciplinares. Por ello, el balance que a continuación se presenta está estructurado teniendo como base aportes y contribuciones teórico-conceptuales para pensar el objeto de estudio.

En primer lugar, se intentó mostrar que, empero la eclosión de enfoques y objetos de estudio, existe un criterio que habilita cierta unificación en los estudios de la historia cultural: la complejidad de los fenómenos históricos, que ya no son entendidos desde la unidimensionalidad y que cuestionan la primacía de lo político. Si bien resulta evidente que la «nueva historia cultural» es producto de estudios de casos antes que de teorizaciones metodológicas, también es cierto que hay un relativo consenso en torno a su objeto de estudio, hecho que, a su vez, deriva en una posible definición del concepto de cultura: las relaciones entre las formas simbólicas y el mundo social.

En esta línea, el cruce de los aportes permite comprender a los bienes culturales como algo más que formas simbólicas de distinción social o herramientas de dominación política. Si bien se evidencia un uso político de la música hacia principios del siglo XIX, no es menos cierto que hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX todas las dimensiones de lo social, económico y cultural estuvieron atravesadas por la política. De aquí la imposibilidad, tal como ya se señaló, de utilizar el concepto de campo bourdieuano.

Abordar las prácticas de escucha, ejecución, gusto, crítica, regulación y normativización en una sociedad de transición entre el Antiguo régimen y formas de organización políticas modernas se vincula, principalmente, con aquellas representaciones que fueron impulsadas tanto desde la esfera discursiva como desde las mismas obras musicales. Complementariamente, dichas prácticas deben estar en diálogo permanente con los objetivos perseguidos por los proyectos políticos, específicamente con el afán por civilizar, en tanto condición necesaria para la modernización y el progreso de Buenos Aires.

Pero, más allá de ello, se propone pensar que existió un margen para que diversos grupos sociales con heterogéneos intereses se apropiaran de la cultura musical e intervinieran activamente en ella. En suma, emerge la agencia de los individuos, que al tiempo que están inmersos en una trama social más compleja están vinculados con dichos bienes por una multiplicidad de mediaciones materiales, discursivas y simbólicas.

En consecuencia, este posicionamiento deriva en otro supuesto, a saber, que poner el foco en la relación entre los sujetos y los bienes o prácticas culturales conlleva una complejidad del concepto mismo de cultura musical. En diálogo con los aportes de la historia cultural, puede pensarse a ésta como un entramado de objetos, prácticas y representacio-

nes que estuvieron vinculados y movilizados por heterogéneos intereses. Asimismo, permite entender a la cultura musical no como un campo con límites claros y autónomos de otros ámbitos, sino como un mundo del arte del cual participaron diversas organizaciones y grupos sociales. En este sentido, debería matizarse el concepto de cooperación para, en su lugar, pensar en la confluencia o convergencia de diversas prácticas que tuvieron a la música como propósito de acción.

Esta diversidad se vincula con otro objetivo que aquí se persigue, a saber: indagar en torno a qué hicieron los sujetos con ella, qué significado le atribuyeron, en síntesis: a qué habilitó la cultura musical. Ello nos lleva a pensar que la cultura es, ante todo, un dispositivo que genera acción. La música, al tiempo que constituyó una realidad social y cultural, habilitó su construcción y consolidación.

En estrecha vinculación con los autores que discuten la teoría homológica, pero también con la historia cultural ligada a la antropología simbólica, surge la idea de que es necesario indagar en cuáles son los sentidos que los sujetos le asignan a sus propias acciones para, a partir de ello, profundizar en las estructuras que guían esos actos de significación y representación. En suma, entre el «campo» y el «mundo», en la cultura musical del siglo XIX en Buenos Aires se observa un universo de prácticas y representaciones que se desarrolla en torno a niveles de consistencia específicos, que no se recortan en su autonomía ni se cristalizan en convenciones, pero que se condensan en lo que se definió como una «cultura».