

**El buen gusto como ideario normativo:
el caso de cultura musical porteña
durante el período rivadaviano (Buenos
Aires, 1820-1827)**

Guillermina Guillamón*



101-117

Resumen

El presente trabajo pretende indagar en torno a la referencia que se hizo del concepto de buen gusto en tanto ideal normativo de las bellas artes durante la experiencia rivadaviana en Buenos Aires (1820-1827). Para ello, se propone mostrar cómo mediante la propaganda y crítica musical se construyó una doble acepción de buen gusto: una relacionada con las pautas de civilidad y otra vinculada a la práctica y escucha musical en sí misma. El

Abstract

The aim of this paper is to research on the concept of good taste according to the normative ideology of the fine arts in Buenos Aires in the 1820-1827 period. We will show how, through propaganda and musical critique, a double meaning of good taste was conveyed: one related to the guidelines of civility and the other connected to music listening and playing. The concept of good taste will be analyzed as a moral value and virtue

* UNTref – CONICET. Correo electrónico: guillermina.guillamon@gmail.com

fin último reside, entonces, en analizar el concepto de buen gusto como un valor y virtud moral constitutivo de ilustración y, en consecuencia, de la modernidad.

Palabras clave

Buen gusto
Propaganda y crítica musical
Ilustración

characteristic of Illustration and, in consequence, of modernity.

Keywords

Good taste
Propaganda and musical critique
Illustration

Fecha de recepción

28 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

3 de diciembre de 2014

Introducción

Consolidar un nuevo orden político-institucional al mismo tiempo que realizar una transformación modernizadora de la sociedad fueron los objetivos que guiaron el accionar del gobierno de Buenos Aires durante el período 1820-1827 (Myers, 2003). En consecuencia, la “feliz experiencia”¹ se caracterizó por la implementación de una amplia agenda de reformas tendientes a erigir un régimen que fuese estable, legítimo y moderno. Sus iniciativas buscaron, pues, establecer un orden institucional en el cual la opción por el sistema republicano no fuera sinónimo de anarquía y disolución, sino de orden y civilidad.

En este marco, el principal objetivo que postuló el programa rivadaviano fue el de dominar las pasiones bárbaras de una mayoría incivilizada, eliminando los vestigios de un pasado caracterizado por la subordinación, primero, y por las luchas facciosas después. Dicha imagen complementó el diagnóstico de una sociedad carente de pautas de sociabilidad y civilidad, de una cultura ilustrada, de una opinión pública y de un cuerpo de ciudadanos (Gallo, 2005). Siendo dichas falencias producto del pasado colonial y revolucionario, era menester instaurar un gobierno que permitiese a Buenos Aires erigirse como el portador de la civilidad y, consecuentemente, como un modelo a ser imitado por las provincias.

Pero fue particularmente en el ámbito de las medidas culturales adoptadas e implementadas por las principales figuras del círculo político y cultural que el naciente estado provincial se instituyó como encargado de modificar las conductas de los que, consideraban, eran ahora ciudadanos. Con este fin –y en concordancia con el ideario ilustrado– el gobierno de Buenos Aires realizó una activa promoción de instancias asociativas y espacios públicos en los cuales concretar y hacer extensivas sus reformas, y al mismo tiempo limitar las reuniones en los ámbitos privados (Aliata, 2006). Así, en la esfera de las “bellas artes”, la actividad musical fue la que, de forma conjunta con la esfera literaria y teatral, tuvo mayor impulso. Al mismo tiempo que se inauguraron espacios dedicados a la cultura musical –la Academia de Música (1822), la Escuela de Música (1822), la Sociedad Filarmónica (1823)–, se promocionó activamente la formación de compañías musicales en el teatro Coliseo Provisional, y se buscó que arribasen músicos extranjeros.

¹ La propuesta de conceptualizar el período como una “feliz experiencia” fue iniciada por Luis Alberto Romero (1976). Si bien Romero hace exclusiva referencia al período en el cual Rivadavia ejerce como Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, el concepto también fue utilizado –de forma más laxa– por Halperín Donghi (1972) para señalar el breve éxito de las reformas liberales implementadas. Asimismo, Jorge (2003) y Gallo (2005) lo utilizan para pensar la totalidad del accionar del grupo rivadaviano durante el período 1821-1827.

Pero la ambición política de reformar costumbres y hábitos sociales no solo supuso la consolidación de nuevos espacios y prácticas sino que, de forma complementaria, conllevó la configuración discursiva de un estándar normativo de “buen gusto”. La convicción política de reformar las conductas de los ciudadanos para elevar a la ciudad de Buenos Aires hasta convertirla en un caso “ejemplificador” coincidió con la idea de que el buen gusto en las artes favorecería al progreso de la “moral” y del “bienestar” del individuo. Pero, por sobre todo, se esperó que el buen gusto contribuyera al progreso colectivo de la sociedad: al mismo tiempo que habilitó atributos y capacidades derivadas del pleno ejercicio de la razón, canceló aquellas conductas que, según consideró la crítica, obstaculizaban el camino hacia un nuevo orden político-institucional moderno.

En este marco, la propuesta del presente trabajo consiste en indagar en torno a las referencias –no siempre explícitas– de la prensa al “hombre de buen gusto” durante el período rivadaviano. Para ello, se propone mostrar cómo mediante la propaganda y crítica musical se construyó una doble acepción del término “buen gusto”: una acepción vinculada a la práctica y escucha musical en sí misma, y la otra relacionada con las pautas de civilidad. Si bien se plantean como dos aspectos de análisis separados, en su uso discursivo fueron instancias conceptuales complementarias. El fin último es, entonces, problematizar el concepto de buen gusto en tanto valor y virtud moral constitutivos de la ilustración, y en consecuencia, de la modernidad.

Razón y sentidos: la conformación de los juicios del gusto

De creciente protagonismo en los estudios culturales europeos, pero ausente en la historiografía local, el buen gusto constituyó un concepto relevante en el ámbito de las bellas artes². Pero complementariamente a su presencia en el ámbito cultural, tuvo una notable predominancia como consecuencia de su inserción en la esfera política y en su relación con el concepto de civilidad, en tanto modestia, beneficencia, respeto y benevolencia para con el otro³. El buen gusto se diseminó por los espacios de sociabilidad materiales porteños relacionados con la cultura

² Con el término “bellas artes” se hace referencia a la literatura, música, teatro, pintura, danza, arquitectura y escultura. Asimismo, se debe agregar que fueron las tres primeras las que mayor desarrollo, promoción y crítica tuvieron en el Río de la Plata durante el período aquí analizado.

³ Según Chartier (1994), esta acepción de civilidad se constituyó en el período revolucionario francés, cuando se hizo necesario diferenciarlo de la cortesía. Si la civilidad había sido la reproducción de gestos considerados adecuados –aunque estos no fueran reales–, durante el período revolucionario pasó a ser conceptualizada como el aprendizaje de virtudes que se darán en un lenguaje adecuado: “la civilidad se vuelve, fundamentalmente, instrucción moral”.

musical, al mismo tiempo que circuló en la prensa escrita, en la normativa ejecutada por los gobiernos mediante las actas de policía, así como en los debates entre los políticos e intelectuales del período⁴.

Para los críticos del concepto, el buen gusto emergió durante el siglo XVIII europeo como la verdad estable y eterna de los dictados de la razón que debía mediar entre lo racional y lo sensorial (Pagden, 2002). Conceptualizado como una habilidad intelectual, su objetivo fue guiar a la razón cuando esta se aplicaba a experiencias empíricas. En consecuencia, conformó también una actividad práctica que debía evaluar y determinar el disgusto o placer que la lectura, escucha o contemplación provocaban en el sujeto⁵.

Al mismo tiempo, en la especificidad del concepto convergió la denominada ilustración escocesa, escuela que hizo énfasis en el rol de la experiencia⁶. Dicha corriente impulsó, pues, la sustitución del recurso exclusivo y unidireccional a la razón por una base empírica en la que tuviesen relevancia los sentimientos y las sensaciones (Wences, 2010). De aquí que –tal como se mostrará en el presente apartado– en las referencias que hizo la prensa, el buen gusto haya emergido en relación a los sentimientos y emociones.

Por lo tanto, la primacía adjudicada a la base empírica disminuyó la necesidad –al menos en el plano discursivo– de que el sujeto fuese instruido en las convenciones de educación y erudición. Consecuentemente con el ideario ilustrado, el buen gusto debía ser una capacidad universal. Sin embargo, la experiencia sensorial derivada de la escucha o participación musical marcó, en el caso que aquí analizamos, un claro componente de distinción en los juicios del gusto. No solo porque fuera una capacidad mediante la cual realizar “distinciones que distinguen”⁷, sino porque cristalizó aspiraciones meramente normativas y excluyentes.

⁴ Las actas de policía solo hacen referencia a las actuaciones teatrales. En consecuencia, puede considerarse a la censura desarrollada en ellas como una consecuencia del accionar de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro (1817), así como también, una vez disuelta dicha asociación, de la influencia de Vicente López y Planes.

⁵ La definición es deudora de la propuesta teórica de Hontilla (2010).

⁶ La propuesta de incluir aquí a la corriente escocesa no se fundamenta únicamente en la pertinencia de sus formulaciones. Dicha elección pretende dar cuenta del hecho de que este trabajo adhiere a la propuesta de concebir a la ilustración como un programa heterogéneo y polifónico en lo relativo a sus formulaciones y referentes. Complementariamente a la esencia inmutable que lo configuró como un movimiento unitario –en tanto una confianza generalizada en la capacidad racional–, se propone insertar en el ideario ilustrado la retórica respecto a los sentimientos de los sujetos, así como sus preocupaciones por indagar sobre sus pasiones. (Seoane Pinilla, 1999; Solé, 2010).

⁷ Según Pierre Bourdieu, la música es la actividad cultural que más “depurada” se encuentra, por lo que su consumo es una de las prácticas más “enclasantas”, y en consecuencia es la que mayor distinción otorga. Dicho en sus palabras, la música “es la más espiritualista

Pero esta aptitud reflexiva y práctica no era extensiva a todos los grupos sociales: el único grupo poseedor de la virtud necesaria para esgrimir un juicio de buen gusto era la elite porteña. A su vez, este ideal supuso la transformación de este grupo social, por demás heterogéneo y complejo, en legítimo portador de dicha capacidad. En consecuencia, todos los esfuerzos discursivos estuvieron destinados a modificar su falta de buen gusto, excluyendo de tal intento a los sectores subalternos. Al mismo tiempo que se lo construyó discursivamente como el único poseedor del buen gusto, se puede considerar la propaganda y crítica musical como una estrategia en pos de su legitimación y su distinción como el único grupo capaz de llevar adelante un proyecto civilizador y modernizador en el Río de la Plata.

Asimismo, la circulación del concepto por esferas que excedían lo específicamente artístico y atañían a lo político demuestra la existencia de nuevas ideas que prescribieron cómo sentir, pensar y accionar. A su vez, dichas ideas se enmarcaron en un nuevo imaginario social –que no es otra cosa que un consenso en torno al modo de imaginar la vida social– y, más específicamente, en la emergencia de un “nuevo orden moral”: la modernidad (Taylor, 2006)⁸.

Los amantes de lo bello: el buen gusto como juicio estético

Conceptualizados como “almas sensibles” (*El Patriota*, 14/08/1821)⁹, “espectador ilustrado e imparcial” (*EP*, 15/09/1821) y como “amantes á lo bello y lo bueno” (*El Teatro de la Opinión*, 6/08/1824)¹⁰, el público de las diversas actividades musicales desarrolladas fue el encargado de discernir lo “bello” de lo “feo”, lo “bárbaro” de lo “civilizado”. La razón ilustrada debía, entonces, asegurar que el sujeto no cayese en el abismo que suponían el error y la falsedad (Álvarez Barrientos, 2005). En contraposición, se valoró en los juicios del gusto lo razonable y lo creíble, normas del ideario neoclásico, hartamente estudiadas para el teatro (Freire López, 2009).

de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de *espiritualidad*” Bourdieu (2012: 17).

⁸ El imaginario social de la modernidad se constituyó, según el autor, mediante tres fenómenos considerados claves: la economía de mercado, la esfera pública y el autogobierno. Asimismo, debe agregarse que la emergencia de este nuevo orden moral estuvo basada en el beneficio mutuo de participantes que se erigían como iguales (Taylor, 2006: 8-10).

⁹ La prensa utilizada aquí como fuente fue consultada en sus originales, razón por la cual no posee numeración. Asimismo, las secciones dedicadas a la música y teatro no poseen subtítulos, salvo raras excepciones. Se aclara también que se respetará la tipografía del texto original. Por último, en adelante *El patriota* se citará como EP.

¹⁰ En adelante, *El teatro de la Opinión* se abreviará como TO.

Mediante diversas estrategias retóricas la prensa interpeló constantemente al prodestinatario –el público– e hizo hincapié en la capacidad racional que le permitiría distinguir géneros, músicos y espacios. Así, si bien el buen gusto como propiedad y virtud morales basadas en una razón pretendió alejarse de atributos ligados a prácticas propias de una sociedad estamental en la que el nacimiento –y, en consecuencia, la pertenencia a un determinado grupo social– determinaban el valor, la posición social y el comportamiento del sujeto, el juicio estético estuvo lejos de ser universal (Hontilla, 2010: 25). Al mismo tiempo que se construyó discursivamente a aquellos que, se suponía, eran portadores legítimos, también se estableció una relación de polémica implícita con el contradestinatario, definido como toda persona incapaz de mediar los sentimientos a través del uso de la razón (Verón, 1996).

Aunque en la mayoría de los casos se caracterizó al hombre de buen gusto con atributos positivos y anónimos, no fueron cualidades extensivas a todos los grupos sociales. Así, si bien el destinatario estuvo conformado por un reducido sector de la sociedad porteña –como se mostrará más adelante–, en diversos apartados el receptor del mensaje se construyó bajo el genérico de “pueblo”¹¹. Un ejemplo de ello se puede ver en la descripción del teatro que realizó *El Centinela* al señalar que “la recreación pública, en nuestro coliseo que es compuesto de magistrados, SACERDOTES, legistas, militares, EMPLEADOS, hacendados y comerciantes, y aún del bello sexo, ofrece la representación más exacta de todo el pueblo” (*El Centinela*, 3/11/1822; los énfasis son del original).

El teatro, objeto de crítica y propaganda de muchos de los periódicos aquí analizados, emergió como una institución en la cual el buen gusto del público –entendido como una habilidad tanto práctica como intelectual– le permitía sancionar las obras y conciertos allí desarrollados. Siendo un “establecimiento á que los habitantes de esta capital dispensan una protección decidida acreditando en ella su buen gusto” (*El Piloto*, 7/06/1825), no todos los hábitos y costumbres considerados añejos fueron reprobados por los diarios. Mientras que tuvieran como

¹¹ Si bien al describir al público la prensa hizo especial referencia a la elite, las crónicas y memorias sobre el período muestran en sus narraciones que, por el contrario, en el caso del teatro también estuvieron presentes los sectores bajos de la sociedad. Con respecto a la presencia de otros grupos sociales, Santiago Wilde narra que: “La *Cazuela* vulgarmente llamada aquí el Gallinero (que no tenemos conocimiento que existía en teatro alguno de Europa), estaba colocado más arriba aún que los palcos [...] [;] en efecto, entre las *diosas de la cazuela*, había gente de todas las capas sociales, pero el modo de portarse era tan ejemplar que hacía honor a nuestras costumbres. Muchas señoras y niñas de familias principales, iban, pues, una que otra vez a la cazuela, cuando no querían vestir como para ocupar un palco” (Wilde, 1966: 48). También Mariano Bosch, al referirse a la división interna del teatro, aclara que la cazuela era un “verdadero gallinero y lugar de depravación donde se encerraba, como en corral, á todo un sexo, sin duda para que no molestara al otro” (Bosch, 1905:45).

objetivo la sanción de aquello que no coincidiera con los estándares del buen gusto, toda práctica era legítima.

Un ejemplo de esta aparente dicotomía fueron las costumbres de las que *El Argos*¹² acusó al público, tales como abuchear, fumar y silbar dentro del teatro. En uno de sus apartados dedicados a la sanción de dichos hábitos aseguró que

Hay otras cosas que no dependen del director, pero que es preciso se remedien para que el coliseo deje de avergonzar a la ciudad más civilizada del país [...]. Estas barbaries comprometen bastante el crédito de la policía, y el interés de los cómicos, porque al mismo tiempo que deshonoran a una asamblea civilizada, retraen a muchas personas de concurrir a ella (*El Argos de Buenos Aires*, 25/09/1821)¹³.

Por el contrario, ante una presentación de bajo nivel de la cantante Campomanes, el abucheo fue aprobado 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” (*EA*, 7/12/1823).

Pero también el buen gusto se vinculó con la crítica de dos soportes lírico-teatrales menores: la tonadilla y el sainete. En este marco, una reflexión en torno a los géneros existentes ofrece otra perspectiva desde la cual indagar a la Ilustración como un ideario heterogéneo y polifónico que tuvo que hacer frente –no sin tensiones– a otras formulaciones y referentes presentes en la cultura musical. No es casual que los géneros que predominaron desde el período tardocolonial hasta 1820 fueron aquellos que estuvieron, al menos en su enunciación, más relacionados a lo popular y que fueron considerados por la crítica letrada como los más alejados del buen gusto ilustrado: la tonadilla y el sainete.

Asimismo, el hecho de que el sainete y la tonadilla hayan estado ausentes, a partir de 1820, en la promoción que realizó la prensa invita a pensar si fue suplantado

¹² En el caso particular de *El Argos de Buenos Aires*, los encargados de la redacción fueron no solo políticos reconocidos de la escena porteña adherentes a la política rivadaviana, sino parte de la elite letrada que eran, a su vez, miembros de la Sociedad Literaria. Santiago Wilde, Ignacio Núñez, Santiago Núñez, Esteban de Luca, Felipe Senillosa, Gregorio Funes, Vicente López, entre otros, fueron aquellos que dieron cuerpo al diario, utilizándolo como una herramienta para moldear y consolidar una opinión pública que fuese legítima, en tanto se la consideró la consecuencia del debate libre entre opiniones racionales e ilustradas. A su vez, el hecho de que la Sociedad Literaria estaba lejos de ser una asociación civil independiente –ya que fue una creación paraestatal– evidenció la identificación de *El Argos* con el régimen de Rivadavia.

¹³ En adelante, *El Argos de Buenos Aires* se abreviará como EA

por la ópera –de creciente protagonismo en la escena musical– y por adaptaciones dramáticas bajo el formato de melólogo¹⁴. Pero, por el contrario, se puede postular que esta invisibilización no fue total: la crítica que esgrimieron los periódicos –cuyos redactores fueron en gran medida miembros de la Sociedad Literaria y adherentes al rivadavianismo– muestra la persistencia de dicho género menor en tanto agente corruptor del buen gusto y muestra de un pasado de subordinación al régimen español.

Las críticas fueron explícitas y, casi en su totalidad, establecieron un paralelo entre buen gusto y civilidad. La tonadilla constituyó, así, un género duramente criticado y conceptualizado como antítesis del buen gusto. Ni siquiera la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro pudo evitar que en 1819, dos años después de su formación, la crítica describiera que en la función teatral “se cantó una tonadilla titulada de las *Músicas*, que con justificación debiera llamarse del *Escandalo* y de la *Insolencia*; y lo más gracioso es, que el escuchar estas obras de inmoralidad y de corrupción nos cuesta mucho dinero” (*El Americano* 18/6/1819).

En este sentido, también fueron aceptados los silbidos del público a las tonadillas¹⁵, solo mientras sirvieran para sancionar al género español, dado que se consideraba justificado “su bien merecido disgusto a la repetición de una de esas tonadillas a lo antiguo, cuya música, letra y ejecución chocan igualmente, y son capaces de hacer creer a los forasteros que no tenemos oídos, sentido común, ni vergüenza” (*EA*, 11/09/1822).

Acusándolas de superficialidad temática y nulo valor musical, Bosch recordó que a comienzos de la década de 1820 el público aficionado “producía ya abiertamente la reacción contra la antigua forma musical, la tonadilla pueril” (Bosch, 1905:119). No obstante, ya desde la promoción de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, en 1817, es posible advertir que esta crítica fue un tópico recurrente en el diario *El Censor*¹⁶. Sin embargo, como ya se ha expuesto, su persistencia en la crítica lleva a matizar la afirmación de Bosch o, al menos, reconsiderar las tendencias de gusto de aquello que este autor denomina público aficionado.

¹⁴ En el caso del Río de la Plata, Bartolomé Hidalgo compuso varias de sus piezas bajo esta forma. Asimismo, el melólogo dio origen al melodrama, género retomado por Luis Ambrosio Morante y Juan Crisóstomo Lafinur a principios del siglo XIX.

¹⁵ La tonadilla fue un género lírico español caracterizado por ilustrar asuntos populares y propios de la vida cotidiana, a los cuales podía exaltar o satirizar. Asimismo, se caracterizó por ser un género en el cual la música tuvo primacía por sobre la letra (Lolo, 2003).

¹⁶ Refiriéndose a dicho género, en el n° 77 del diario *El Censor* se adujo: “Quando no piensan, o quando no sienten, no se hallan satisfechos ni entretenidos [...] [;] por eso se entregan otros a los desórdenes sin temor de sus conseqüencias amargas: todos procuran divertirse” (*El Censor*, 6 de marzo de 1817).

Una primera lectura llevaría a pensar que la sanción a la ejecución de tonadillas fue la consecuencia lógica del proceso de autonomía política y cultural de Buenos Aires post proceso revolucionario. Si bien no se pretende desechar esta idea, se debe agregar que las tonadillas –en tanto género músico-teatral– ya habían sido descartadas de los programas en su país de origen: España. Al ser denunciadas como corruptoras del buen gusto en diversos periódicos, la Comisión de Teatros de Madrid tomó la decisión de retirarlas de escena en la temporada 1809-1810 (Freire López, 2009).

La crítica a la tonadilla se acompañó del ataque al sainete, género menor comúnmente interpretado en el teatro Coliseo Provisional. Ya en 1815 se advirtió que

[e]sos sainetes en que parece de una fórmula invariable que los actores han de ser manolos, gitanos, facinerosos, borrachos... por último esas canciones de los gitanos y andaluces, en que a la monótona composición de su música antigua e insoportable se reúne muchas veces la obscenidad de la letra (*El Independiente*, 24/01/1815).

Además de la crítica que se dirigió a su calidad musical y argumentativa, se construyó al sainete como vestigio de un pasado que era menester erradicar:

[A]sí como el Asentista ha tenido la civilidad de proscribir de nuestro teatro los deliciosos sainetes que nuestros mayores nos legaron como su más fiel retrato, el Sr. Rosquellas hubiera evitado darnos por sainete el Constrabandista, la Tirana, y el Bolero (*EA*, 4/07/1824).

Con un tono irónico¹⁷, los autodenominados “amantes de Melpomene y Talia”¹⁸ redactaron una nota en la que, buscando provocar un efecto de complicidad en los lectores, se erigieron contra los sainetes. En efecto, la crítica afirmó que

A las concertadas y brillantes Arias [...], a su música armoniosa y celestial con que se deleitaba al pueblo de Buenos Aires concluida

¹⁷ Al conceptualizar la nota como una enunciación irónica, se está haciendo referencia a la propuesta de interpretar un enunciado, cita o comentario de forma diferente al modo en que se manifiesta. En consecuencia, lo que resalta en la cita señalada es el desdoblamiento entre dos enunciados, uno evidente y otro implícito. (Calsamiglia y Tusón, 2012).

¹⁸ *TO*, 6/08/1824, N° 8. Melpómene y Talia son musas griegas; la primera era protectora del teatro y del drama, y la segunda de la comedia. Asimismo, debe señalarse que en la Introducción del Reglamento de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro de 1817, sus integrantes reclamaron bajo sus nombres la introducción de obras neoclásicas. Sobre el reglamento provisional de la Sociedad, cfr. *El Censor*, 31/07/1817.

la representación teatral, se han substituido los muy morales y chistosísimos sainetes, tan propios para un pueblo civil y que trata de regenerar sus costumbres (*TO*, 6/08/1824).

Ante dicha situación, el consejo consecuente fue que

Como amantes a la bello y a lo bueno [...] cesasen las rencillas á que ha dado margen su genio díscolo y caprichoso, y encontrasen en el gran pueblo de Buenos Aires un asilo de delicias, una escuela de la moral y de virtudes costumbres (*TO*, 6/08/1824).

Pero el público –o aquello que la prensa erigió como tal– no solo se manifestó contra la incapacidad de asentistas y directores de formular programas de calidad y de promover la llegada de músicos, sino que también señaló aquellas actividades que, creían, eran de nivel. Así, en la crítica de una las tantas actuaciones de Virgilio Rabaglio –instrumentista y fundador de la Academia de Música– se afirmó que el pueblo entero “supo distinguir sus talentos y prodigarles unos elogios que no eran arrebatados por la parcialidad ó el capricho” (*TO*, 6/08/1824). En esta legitimación de la profesionalidad de Rabaglio, en tanto músico talentoso, se puede percibir que el buen gusto se constituyó en la práctica como el producto de una experiencia que evaluaba y determinaba mediante el uso de la razón –en tanto que no se trataba de “caprichos” arbitrarios– el placer o el disgusto que provocaba el consumo de un determinado objeto cultural.

Estos fragmentos son citados no solo con el fin de indagar sobre el debate en torno a géneros y estilos musicales, sino para evidenciar aquello que se hace presente en varias de las fuentes aquí analizadas: la música como habilitadora de la diferenciación entre buen gusto y gusto. Si, tal como se argumentó previamente, el buen gusto se elabora en colaboración con la razón, dando como resultado una sensibilidad informada, su contraparte es el gusto, en tanto característica de cualquier hombre común que se deja guiar por sus sentidos. Así, la crítica a ciertas prácticas y géneros musicales se construyó discursivamente como producto de caprichos o de decisiones arbitrarias, así también como consecuencia de la persistencia de soportes que, asociados a un pasado de subordinación, obstaculizaban la modernización de costumbres y valores.

El gusto de la civilidad: buen gusto y buenas formas

Pero también la dicotomía buen gusto / gusto por la música estuvo en estrecha relación con el concepto de civilidad, en tanto buenas formas y decoro. Argumentando que diversas causas políticas habían contribuido a transformar

completamente la fisonomía social –y cargado de un halo nostálgico que caracteriza sus escritos– Wilde recordó en sus memorias que

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 mas delicado agasajo; a propios y extraños se los recibía con sencillez y amabilidad (Wilde, 1966: 110).

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: un correcto modo de desenvolverse e interactuar en sociedad.

Con el objetivo de normar estas formas de interacción, se utilizó el término de suavidad, sustantivo que –contrariamente a su uso semántico– fue usado para describir y, en consecuencia, normar costumbres. 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, esta institución de enseñanza se propuso, mediante la instrucción y la ejecución de diversos programas, “suavizar las costumbres de estos pueblos” (EA, 2/10/1822). A su vez, se tomó como referencia a la Sociedad Filarmónica y se convocó a que se creasen otras instancias y espacios musicales. Celebrando su apertura, se esperó que “en adelante se recojan aún más copiosos frutos, no siendo el menos de ellos la elegancia, y mayor suavidad de las costumbres” (EA, 14/05/1823). Simultáneamente, la referencia a estilos y géneros musicales también funcionó en ese sentido. Probablemente refiriéndose a la ópera –género que por entonces socavó el éxito de la tonadilla y el sainete,– Iriarte comentó que la música italiana era una “afición que tanto contribuye al mejorar las costumbres, suavizándolas” (Iriarte, 1994: 235).

En otros apartados referidos a la Academia, se hizo hincapié en la música como práctica capaz de generar sentimientos y sensaciones, pero en particular en su capacidad para guiar a la razón como filtro de experiencias estéticas. En la crónica de su inauguración, si bien se reparó en las carencias relacionadas con la falta de músicos y espacios, se argumentó que dichas reuniones “no por eso dejan de producir una sensación agradable a los que tienen el talento de saber moderar sus deseos con proporción a las circunstancias” (EA, 31/07/1822).

Pero construir este hombre de buen gusto implicaba, *a priori*, que la música configuraba un ámbito que permitía al sujeto constituirse como tal. En consecuencia, existió un notable interés por definir normativamente a la música como una práctica de buen gusto.

Retomando la idea de que el discurso puede contribuir a conservar o, por el contrario, a innovar en la configuración de las estructuras sociales, puede pensarse que aquello que aparece como norma está relacionado a uno de los principales objetivos del gobierno: modificar conductas sociales (Fairclough, 2003). El “ser” debería adaptarse a un “deber ser” que se corresponde tanto con la conservación de las estructuras de poder existentes –la elite porteña como grupo que, aunque heterogéneo, fue dominante– como con la transformación de los hábitos que lo constituyen como tal. Si solamente la elite fue el legítimo poseedor, este interés por definir conceptualmente a la música como práctica de buen gusto persiguió un doble objetivo: legitimar al mismo tiempo que normar, sancionar y censurar sus prácticas.

Pero dicha construcción no se realizó en abstracto, sino que tuvo en cuenta que la música, en tanto *performance*, implicaba una participación física en un evento colectivo y que, particularmente, su disfrute se realizaba a través de la escucha (Hennion, 2012). Las definiciones esgrimidas –que se enmarcaron tanto en la promoción como en la crónica posterior de actuaciones individuales o colectivas– muestran la variedad y polisemia del concepto. Asimismo, las relaciones que ellas establecieron entre la música y otros campos –tales como la filosofía, la pintura y la retórica– evidencian el problema de la utilidad de las bellas artes. En este sentido, es posible inferir que el concepto de buen gusto otorgó a dicho campo la posibilidad de autonomizarse y encontrar legitimidad en la experiencia musical misma.

Si bien la mayoría de la prensa realizó la propaganda de los conciertos a desarrollarse, fue *El Argos* el diario que más se interesó por precisar qué era la música. Tal fue el caso de la legitimación que se realizó de la Academia, apartado en el que hizo hincapié en la funcionalidad asignada a la música en tanto que

hermana de la pintura y poesía mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebató nuestro sentidos con el poder de sus acentos melodiosos y harmónicos, proporcionándonos una diversión inocente y pura [...] [;] un arte que en el día hace las delicias de todas las naciones cultas (*EA*, 12/06/1822).

Al mismo tiempo que se explicitó que 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” (*TO*, 15/09/1823). Asimismo, y tal como había sucedido con los vínculos interaccionales, la escucha tendría como consecuencia la transformación o emergencia de nuevos sentimientos: “La música es una de las artes que parece tener un influxo más directo sobre nuestro espíritu;

ella lo eleva, lo abate agradablemente, y puede inspirar sentimientos heroicos" (EA, 31/07/182).

Aun cuando predominó la referencia a las bellas artes, también se estableció una relación entre la música y la ciencia, esta vez indicando que "en música, el público de Buenos Aires no es juez indiferente, por el contrario, sobresale en esta encantadora ciencia" (*The British Packet and Argentine News*, 24/11/27; traducción de G. Guillamón).

Pero a "[e]sas emociones dulces que desarrollan la sensibilidad" (EA, 15/01/1822) que, según los redactores de *El Argos*, generaría la música, y que caracterizarían a la civilidad de un pueblo, se agregó la referencia a otros campos por demás legitimados. Así, dicho diario también afirmó: "Unida la música a la filosofía, tiene su íntima relación con las bellas artes, con los secretos del alma afectada de pasiones, con la elegancia de las costumbres, y con otros ramos de la civilización" (EA, 15/01/1823).

Así, si bien la música se erigió como práctica constitutiva del hombre de buen gusto, no todos los estilos fueron igual de funcionales a la hora de habilitar tal juicio. Si bien el espacio del presente trabajo nos obliga a hacer un recorte temático, al momento de indagar sobre la construcción y utilización discursiva que se hizo del buen gusto se debe tener en cuenta que dicho concepto estuvo inmerso en un ideario estético particularmente relacionado con la ilustración, y al que el repertorio musical porteño debía ajustarse: el neoclasicismo –o el clasicismo para el caso musical–.

A modo de cierre

El presente trabajo intentó mostrar, tal como se explicitó previamente, de qué manera emergió, durante el proceso de construcción del buen gusto, una doble acepción del término: la primera ligada a los juicios estéticos, y la otra estrechamente referida a las conductas de los sujetos. El análisis de la propaganda y crítica musicales que realizó la prensa durante el período 1820-1827 nos permitió visibilizar la esfera de lo musical como un campo en el cual el buen gusto predominó discursivamente. A su vez, esta problematización permitió mostrar que dicha construcción constituyó una estrategia discursiva del gobierno –y más específicamente, del grupo rivadaviano– cuyo fin era prescribir y normar la manera en que debía sentir, pensar y actuar en lo que se presentaba como un régimen moderno.

Siendo la razón la que debía actuar como filtro de los sentimientos generados por una experiencia estética, tanto la sanción de hábitos y costumbres como la crítica de géneros y estilos musicales y el reconocimiento de las virtudes de instrumen-

tistas y cantantes constituyeron juicios de buen gusto. Pero de forma complementaria, el buen gusto hizo también referencia a las buenas formas, a los vínculos de interacción que legitimaron a la elite como grupo portador de la civilidad y en consecuencia encargado de concretar la modernización de una sociedad portadora de rastros de la experiencia colonial y del período revolucionario.

En consecuencia, al mismo tiempo que se constituyó a la cultura musical como una actividad que generó distinción, esta no se basó en prácticas y códigos propios de antiguo régimen. Contrariamente, el buen gusto se sirvió de un juicio que se presentó, solo de forma teórica, con ambiciones universalidad, en tanto se accedía a él mediante el uso de la razón. Conceptualizado como una habilidad práctica, su objetivo era guiar a la razón cuando esta se aplicaba a experiencias empíricas tales como la musical.

Los límites del proyecto modernizador propuesto por el rivadavianismo no solo se advierten en la conceptualización de la elite porteña como único y legítimo poseedor del buen gusto, sino también en la imposibilidad de hacer extensivos los juicios del gusto a los sectores subalternos, aún incapaces de domar la primacía de los sentidos y emociones. Poco tiempo más tarde, el desplazamiento de la razón y la supremacía de los sentimientos normaría el nuevo ideario que iba a predominar hasta fines del siglo XIX: el romanticismo.

Fuentes

Periódicos:

El Americano, Buenos Aires, 18 de junio de 1819, n° 12.

El Argos de Buenos Aires, 25 de agosto de 1821, n° 21; 12 de junio de 1822, n° 42; 31 de Julio de 1822, n° 56; 11 de Septiembre de 1822, n° 68; 2 de octubre de 1822, n° 75; 15 de enero de 1823, n° 5; 14 de mayo de 1823, n° 39; 7 de diciembre de 1823, n° 93.

El Censor, Buenos Aires, 31 de julio de 1817, n° 98.

El Centinela, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1822, n° 15.

El Independiente, Buenos Aires, 24 de enero de 1815, n° 3.

El Patriota, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1821, n° 15; 15 agosto de 1823, n° 13.

El Piloto, Buenos Aires, 7 de junio de 1825, n° 5.

El Teatro de la Opinión, Buenos Aires, 6 de agosto de 1824, nº 8; 5 de agosto de 1823, nº 9.

The British Packet and Argentine News, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1827, nº 68.

Memorias:

Bosch, Mariano (1905), *Historia de la ópera en Buenos Aires: Origen del canto i la música. Las primeras compañías i los primeros cantantes*, Buenos Aires, El Comercio.

Iriarte de, Tomás (1994), *Memorias. T. III: Rivadavia, Monroe y la guerra argentino-brasileña*. Buenos Aires, S.I.A.

Wilde, José Antonio (1996), *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Eudeba.

Bibliografía referida

Lolo, Begoña (ed.) (2003), *Paisajes sonoros en el Madrid del Siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2005), *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.

Aliata, Fernando (2006), *La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires postrevolucionario 1821-1835*, Buenos Aires, Prometeo/ Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (2012), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Buenos Aires, Taurus.

Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (2012), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.

Chartier, Roger (1994), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.

Fairclough, Norman (2003), "El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales", en Wodak, Ruth y Meyer, Michael (eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso*, Barcelona, Gedisa, pp. 179-204.

Freire López, Ana María, (2009), *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo. Madrid durante la guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.

Gallo, Klaus (2005), "Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827", en Batticuore, G., Gallo, K., Myers, J.(eds.), *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820- 1890*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 121-134.

Halperín Donghi, Tulio (2005), *Revolución y Guerra. Formación de una elite dirigente en la argentina criolla*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Hennion, Antoine (2012), "Melómanos: el gusto como performance", en Benzecry, Claudio, (ed.), *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 213-246.

Hontilla, Ana (2010), *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid, Iberoamericana.

Myers, Jorge (2003), "Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el 'gobierno de las luces' y 'la opinión pública, reina del mundo'", en Sabato, H. y Lettieri, A.R. (eds.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX: armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 75-95.

Pagden, Anthony (2002), *La ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Península.

Romero, Luis Alberto (1976), *La feliz experiencia: 1820- 1824*, Buenos Aires, La Bastilla.

Seoane Pinilla, Julio (1999), *La ilustración olvidada. Vauvenargues, Morelly, Meslier, Sade y otros ilustrados ortodoxos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Solé, María Jimena (2010), "El sueño de la ilustración", en Rearte, Juan Lázaro y Sole, María Jimena (eds.), *De la Ilustración al Romanticismo. Tensión, ruptura, continuidad*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 15- 30.

Taylor, Charles (2006), *Imaginario sociales modernos*, Barcelona, Paidós.

Verón, Eliseo (1996), "La palabra adversativa", en Verón, Eliseo; Arfuch, Leonor; Chirico, María Magdalena; de Ípola, Emilio; Goldman, Noemí; González Bombal, María Inés y Landi, Oscar, *El discurso político*, Buenos Aires, Hachette, pp. 13-26.

Wences, Isabel (2010), "La relevancia sociológica de la Ilustración escocesa", *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, T.I, vol.68, nº1.