



Revista humanidades

Enero-junio, 2016 • Volumen 6, número 1 • ISSN 2215-3934 • pp. 1-40

Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837- 1838)

DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v6i1.24961>

Guillermina Guillamon

Magister en Historia. Investigadora en el Consejo de Investigaciones Científicas y Técnica (CONICET) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina.

Correo electrónico: guillermina.guillamon@gmail.com

Todo se dice en música: La presencia de la estética romántica en la prensa musical porteña (Buenos Aires, 1837- 1838)

Resumen

El presente trabajo busca indagar en torno a la función social, política y estética que se le atribuye a la música en el diario Boletín Musical (1837) y en La Moda (1837-38). La hipótesis que guía la investigación está orientada a pensar que, valiéndose del romanticismo como paradigma de pensamiento, los diarios erigieron a la música como una práctica inclusiva, al alcance de la totalidad del pueblo, el cual se consideraba destinatario de un programa civilizador impulsado por la “nueva generación romántica”.

Al discutir muchos de los supuestos de la ilustración, en tanto ideario que consideraron obsoleto, lo que realmente estaban haciendo era cuestionar los limitados alcances de las políticas culturales del gobierno precedente y, derivado de ello, afirmar su apoyo al gobernador actual, Juan Manuel de Rosas.

Palabras clave: Buenos Aires, cultura musical, romanticismo, nueva generación romántica.

It's all said in music: The Presence of Romantic Aesthetic in the Musical Press of Buenos Aires (1837-1838)

Abstract

This work strides to analyze the social and aesthetics function attributed to music in the newspaper Boletín Musical (1837) and La Moda (1837-1838). The hypothesis guiding the article states that using the romanticism as a paradigm of thought, the newspaper built music as an inclusive practice, available to all the people, thought, by the new romantic generation, as the recipient of a civilizatory program.

Discussing many of the assumptions of the Enlightenment, as a tradition that they considered outdated, what they were really doing was questioning the cultural politics of the previous government and, derived from it, affirm their support for the current governor, Juan Manuel de Rosas.

Keywords: Buenos Aires, musical culture, romanticism, new romantic generation.

Introducción

Lejos de haber constituido simples actividades de ocio y recreación, la cultura musical era, en la década de 1830, una de las esferas artísticas más activas en la ciudad de Buenos Aires. El impulso iniciado durante el período rivadaviano (1821-1827) logró consolidar espacios de ejecución y educación musical, posicionar socio-profesionalmente a instrumentistas y cantantes y, sobre todo, configurar una programación estrechamente vinculada con la ópera *buffa* italiana.¹

De forma conjunta con el gobierno provincial, la prensa se encargó de promocionar las actividades musicales, reseñar las diversas funciones líricas e incentivar la afición del público. Principalmente *El Argos de Buenos Aires* y *The British Packet and Argentine News* y, en menor medida, *El Teatro de la Opinión*, *El Centinela*, *El Argentino* y *El Americano*, fueron los diarios que dedicaron varias secciones a la propaganda musical. En el afán de erigirse como verdaderos *connoisseur*, su crítica se basó en los supuestos estéticos del paradigma ilustrado, antes que en la apreciación de la ejecución instrumental y vocal. Mediante el concepto de “buen gusto” la prensa se refirió a las pautas de interacción y a las aficiones musicales que podrían ser consideradas como “civilizadas”.²

Aunque a principios de 1830 las compañías líricas dejaron Buenos Aires,³ la música siguió generando producciones en torno a sus principales actividades y géneros musicales.⁴ En este marco, el presente trabajo busca indagar sobre la función social y estética atribuida a la música en el diario *Boletín Musical* (1837) y en *La Moda* (1837-38), soportes vinculados al accionar de la denominada Generación del ‘37. Dicho objetivo pretende, a su vez, mostrar cómo en el discurso de la prensa predominaron ciertos tópicos románticos que erigieron a lo musical como una práctica social y artística fundamental en la constitución de un nuevo orden político.⁵

En este sentido, los diarios describieron la capacidad musical como una posesión natural e inherente a todos los sujetos y no como la consecuencia de un proceso de aprendizaje racional y exclusivo de la elite, tal como había sido entendida durante la década de 1820. La hipótesis que guía este trabajo está orientada a pensar que, valiéndose del romanticismo como paradigma de pensamiento, los diarios erigieron a la música como una práctica inclusiva, al alcance de la totalidad del pueblo, el cual se consideraba destinatario de un programa civilizador impulsado por la “nueva generación romántica”. Al discutir muchos de los supuestos de la ilustración, en tanto una tradición que consideraron obsoleta, lo que realmente estaban haciendo era cuestionar los limitados alcances de las políticas culturales del gobierno precedente y, derivado de ello, afirmar su apoyo al gobernador actual, Juan Manuel de Rosas.

Para concretar dichos objetivos, se organizó el trabajo en cuatro apartados. En un primer momento se busca indagar en torno a la circulación de revistas y soportes literarios, así como en espacios y trayectorias personales que, desde inicios de la década de 1830, habilitaron la existencia de ambos diarios. Asimismo, se comentan brevemente las particularidades de la edición y tirada del *Boletín Musical* y *La Moda*. Posteriormente, en un segundo apartado, se busca mostrar la predominancia de dos conceptos románticos que normaron la referencia a la música y a los músicos europeos: pueblo y genio. En un tercer momento, se analizan las referencias a los músicos locales y a la música como un atributo que, lejos de ser entendido como una práctica racional, fue pensado como natural e inconsciente. Por último, se indaga sobre los lineamientos y propuestas defendidas por ambos diarios, a fin de generar un arte local y, derivado de ello, constituir un nuevo orden musical, necesario para inaugurar un nuevo momento político.

Formados en las instituciones creadas durante el período rivadaviano, tales como el Colegio de Ciencias Morales y la Universidad, los integrantes de la “nueva generación romántica”, también denominada Generación del ’37, se erigieron a sí mismos como hijos del proceso revolucionario iniciado en 1810. Serían, en consecuencia, los encargados de realizar la siguiente fase en tanto una “renovación de ideas que debía suceder a la revolución por las armas y cuyo sentido central sería definir la nueva identidad nacional en términos de los valores revolucionarios” (Myers, 1998, p. 324). Esta renovación cultural tendría, a su vez, como marco referencial a la sensibilidad francesa: a partir de dicho país se miraría al resto de las culturas europeas.

Sus reuniones en el Salón Literario de Marco Sastre, en 1837, fueron fundantes al tiempo que cohesionadoras del ideario del grupo.⁶ Los encuentros allí desarrollados –como también en la otrora Asociación de Estudios Históricos y Sociales– convirtieron al Salón en un espacio de sociabilidad entre los jóvenes al tiempo que permitió la configuración de una agenda política, cultural y, por sobre todo, estético-literaria en común.⁷ La búsqueda de una cultura local y la consolidación de una literatura nacional –crítica de la herencia española, pero también de la formación y accionar del grupo rivadaviano, en tanto elite alejada de las necesidades del pueblo– se convirtieron en los ejes de su praxis intelectual.

En este marco cultural, la “nueva generación romántica” fue la encargada de consolidar la figura del intelectual, construido ahora desde un ideal de autonomía con respecto a los poderes propios de una sociedad, tales como el Estado y la Iglesia.⁸ Si bien casi todos formaron parte del devenir periodístico, a excepción de Juan Bautista Alberdi y José María Indarte, ninguno se declaró adherente a las políticas impulsadas por Juan Manuel

La “nueva generación romántica”: Trayectorias, espacios y lecturas

de Rosas, gobernador de la provincia, como tampoco abiertamente opositor (Myers, 2002, p. 41). Predominó aquello que Felix Weimberg (1977, p. 50) conceptualizó como una antipatía pasiva hacia el régimen.

Dado que según los lineamientos de la generación era menester lograr una independencia cultural, el arte y la literatura fueron prácticas pensadas desde una concepción utilitaria y social. La intelectualidad ya no se basaría en una creencia ciega en la capacidad de la racionalidad, sino en la fuerza productora de lo social con la misión de civilizar (Molina, 2010). Un arte nuevo y original, fundamentado en las particularidades y necesidades locales, sería el encargado de educar y moldear las costumbres.

Sin embargo, los autores, libros y revistas extranjeras, con los cuales la generación configuró y cimentó su ideario, fueron la consecuencia de un proceso de circulación de saberes que se desarrolló con anterioridad a 1837. Por un lado, tal como se señaló, deben considerarse las lecturas que muchos de ellos desarrollaron durante la década de 1820. Pero, de forma complementaria, debe repararse en 1830. Dicho año hace referencia tanto al regreso de Esteban Echeverría de París -considerado el mentor romántico de la generación- como a la posibilidad de lectura de diversos autores sensualistas y románticos que los jóvenes encontraron en los gabinetes de lectura. A partir dicha década, la circulación de ideas políticas, literarias, económicas y estéticas se materializó en las nuevas librerías de Buenos Aires, las cuales ofrecieron un catálogo más novedoso que el de la Biblioteca Pública y un acceso más flexible al material. Mediante la incursión a dichos lugares, los estudiantes del Colegio de Ciencias Morales y de la Universidad pudieron apropiarse del pensamiento de diversos autores sensualistas y románticos, tales como Lerminier, Saint Simon, Guizot, Jouffroy, Mme de Staël, Hugo, Tocqueville, y de revistas como

Revue de Paris, Revue des Deux Mondes, Revue Britannique, Revue Encyclopédie y The Edinburg Review.

Si bien este recorrido da cuenta de una relativa libertad de prensa en el espacio porteño, el entredicho con Francia a inicios de 1838 llevó a que la facción adherente a Juan Manuel de Rosas mirara con desconfianza a la generación romántica. La antipatía hacia todo aquello que pudiese estar relacionado con la cultura francesa -especialmente hacia los jóvenes que vestían frac y leían a pensadores franceses- llevó a que el régimen conceptualizara al conjunto de los intelectuales como traidores a la confederación, simpatizantes de las ideas unitarias. La respuesta inmediata ante la tensionada situación fue el cierre de la Sociedad -con la consecuente venta de la biblioteca de Sastre- y el cese de la publicación de *La Moda*. Con ello, se vieron obligados a abandonar la esfera literaria para accionar en la política, hecho reflejado en la fundación de la, aunque efímera, Asociación de la Joven Generación Argentina y en el posterior exilio de muchos de ellos.

Así, el –breve- recorte temporal que aquí nos ocupa ha sido considerado como el momento en el cual los principales integrantes de la “joven generación” publicaron sus ensayos intelectuales y establecieron un programa con problemáticas centrales. En este sentido, el período 1837-1838 es entendido como la primera etapa del pensamiento romántico, en donde es posible advertir que los pares dicotómicos viejo-joven y antiguo-moderno definieron su producción. Mientras que el primero se relacionó con la necesidad de contar con una esfera artística original, la cual se erigía en contra de la influencia del neoclasicismo, el segundo evidenció la puja de la generación contra un proyecto ya obsoleto, anclado en la tradición hispánica (Martino, 2014). Por otra parte, fue durante dicho período

cuando se sistematizaron saberes e ideas en torno a la cultura musical y se proyectaron en la publicación del *Boletín Musical* y *La Moda*.

Considerado como un emprendimiento de la generación, el *Boletín Musical* funcionó como un espacio cultural en el cual debatir y difundir ideas musicales bajo un formato literario. Si bien el editor fue Gregorio Ibarra –responsable de su publicación en la Imprenta Argentina, de su propiedad- los datos sobre el redactor son más escuetos. Sin embargo, la predominancia de las composiciones de músicos locales –casi todos ellos pertenecientes al Salón Literario– permite inferir el vínculo entre el diario y la Generación del '37.

El primer número fue anunciado en el *Diario de la Tarde* (9/08/37, N. 23), periódico que hizo hincapié en las piezas de canto y baile que se publicarían en el *Boletín* todos los lunes. Aunque su tirada se informó como regular, tuvo diversas fluctuaciones a lo largo de los diecinueve números publicados, inició el 28 de agosto de 1837 y finalizó el 3 de diciembre del mismo año.⁹ Pero, más allá de las intermitencias en los días, el *Boletín* fue constante respecto a su formato: secciones que versaron sobre diversos aspectos de la cultura musical y donde publicaron partituras musicales, tanto de compositores locales como extranjeros. Su abrupta finalización fue fundamentada por Ibarra en la necesidad de poder reunir nuevas piezas musicales con el objetivo de crear un diario en el que solo se publicaran composiciones locales.

La incorporación de partituras fue una novedad no solo por el esfuerzo litográfico que supuso tal empresa, sino porque de las treinta y cinco composiciones publicadas, treinta correspondieron a músicos locales, casi todos ellos pertenecientes al Salón Literario.¹⁰ Asimismo, de la simplicidad de las composiciones se deduce la intención de que el diario

funcionase, realmente, como difusor de la música local, ahora ceñida al ámbito privado. En consecuencia, predominó el vals y el minué, aunque también se publicaron canciones y cuadrillas; estas últimas fueron adaptaciones de obras de compositores italianos.

Sin embargo, esta originalidad temática no se tradujo en una innovación en la materialidad del diario, sino que fue excesivamente austero en lo relativo a su diseño y tipografía. Además, se debe señalar la notoria diferencia de tamaño entre el folletín escrito y las partituras que doblaron a las primeras y que, generalmente, ocuparon dos carillas internas de las dos últimas hojas. Por último, debe agregarse la inserción de tres imágenes: de V. Bellini, G. Rossini y una ilustración de dos mujeres “porteñas” a caballo, en un paseo por San Isidro.¹¹

En cuanto a la parte escrita, el diario no tenía un encabezado que exponga su título, ni el número al que corresponde cada ejemplar¹²; por el contrario, la primera hoja solo mostraba la fecha de tirada. Asimismo, la escritura del folletín se desarrolló en una sola columna y mayoritariamente las divisiones entre las diferentes secciones están demarcadas con una raya o guion. Si bien a lo largo de los dieciséis números se pueden advertir títulos sobrios, también hay secciones que, tal como se dijo previamente, no poseen titular.

Por su parte, La Moda es considerado, por numerosos trabajos historiográficos, como el diario representativo de las ideas de la Generación del '37, en tanto se pueden ver los tópicos de su programa restaurador: la crítica y la modernización de las costumbres, el impulso a la configuración de una literatura nacional y el anuncio de un nuevo tipo de arte.¹³ De esta forma, el arte socialista fue pregonado como estandarte de una generación que pretendía, particularmente en la esfera de las letras,

superar la influencia del ideario clásico y romántico, puesto que no se adaptaban a las necesidades locales. En consecuencia, el arte socialista fue entendido como sinónimo de una práctica revolucionaria, pero también democrática, en tanto que posaba su mirada por sobre la sociedad e intentaba comprenderla.

Iniciando su publicación el 18 de noviembre de 1837 y finalizando el 21 de abril de 1838, sus primeros tres números se superpusieron a los dos últimos ejemplares del Boletín. Si bien predominaron los artículos relacionados con las tendencias literarias, ideas filosóficas y costumbres, no fue casual que en su subtítulo se haya anunciado como Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. De sus veintitrés números publicados, diecisiete contaron con partituras de origen local y con once secciones dedicadas a músicos y compositores extranjeros y locales; existió una relativa paridad entre valeses y minués.

En relación con sus características físicas, los ejemplares mantuvieron –a excepción de tres números– una cantidad de cuatro hojas para el folletín escrito.¹⁴ Por otra parte, cuando se incluyeron partituras, estas se anexaron en una quinta hoja que ocupó una carilla.¹⁵ Asimismo, la distribución de la información siempre se realizó en dos columnas y las secciones allí dispuestas contaron, mayoritariamente, con titulares y con subtítulos o epílogos.

En cuanto al diseño del logotipo, este varió: mientras que desde el primer número (18/04/1837) hasta el número 20 (31/03/1838) se conservó una tipografía simple para el nombre del diario; a partir del 7 de abril se reemplazó la M de Moda por una imagen que, según puede inferirse, representa a la musa de la música. No obstante, la información técnica dispuesta en el encabezado del título –día de impresión, precio, lugares de

venta, fecha y número- se mantuvo estable. Por último, cabe destacar que la expresión ¡Viva la Federación!, símbolo de la adhesión al gobierno de Rosas, estuvo presente en todos los números.

Allende de sus características físicas, ambos diarios funcionaron, más que como medios de crítica y análisis musical, como herramientas de civilización y difusión de ideas relativas a la música y a compositores. Su abordaje, al tiempo que permite indagar en torno a la especificidad de la cultura musical a fines de la década de 1830, abre nuevas líneas de interpretación para analizar la composición del ideario intelectual que caracterizó al romanticismo rioplatense. Así, tal como ya se ha expuesto, el presente trabajo busca indagar en torno a los tópicos presentes en los apartados musicales de ambas revistas, las cuales fueron consideradas, particularmente en el caso del *Boletín*, como los primeros soportes especializados en música.

Una cauta lectura de las secciones que ambos diarios dedicaron a la música europea permite ver que, por detrás de las estrategias narrativas utilizadas, prevalecen ciertos tópicos discursivos que conceptualizaron a la música como una habilidad natural. Deudores del paradigma romántico, los conceptos de pueblo y genio bien pueden pensarse como característicos de la Generación del '37. La propuesta del presente apartado es, pues, pensar que las secciones -ya adaptaciones, ya originales- no fueron elegidas de forma arbitraria. Por el contrario, estas permiten evidenciar aspectos del ideario cultural de dicho grupo político-intelectual.

De las dieciséis entregas del *Boletín Musical*, once inauguraron su primera página con la referencia a un compositor-instrumentista europeo. A excepción de Wolfgang Amadeus Mozart y Louis Spohr, predominaron los nombres de Giacomo Rossini y Vincenzo Bellini, compositores italianos

Pueblo y genio: La referencias a músicos y música europea

a los que se sumó Saverio Mercadante. Valga aclarar que, salvo W.A. Mozart, todos fueron contemporáneos a la generación y estuvieron estrechamente ligados al género lírico, además, Rossini fue el autor predominante en la experiencia operística porteña durante el período 1821-1832.¹⁶ Si bien en comparación con el resto de contenido del diario, la música fue un tema menos recurrente, *La Moda* también hizo hincapié en compositores y músicos italianos, particularmente en las figuras de Rossini y Bellini.

La particularidad de ambos diarios reside en que, tal como se señaló previamente, no recurrieron a la crítica musical para referirse a músicos e instrumentistas europeos. Especialmente en el *Boletín*, las secciones se presentaron como cuentos y crónicas de revistas extranjeras -a veces explícitamente adaptados- o de autoría desconocida.¹⁷ Al tiempo que repararon en las dotes musicales, estos siempre derivaron de la homología realizada entre las características físicas y los rasgos del carácter. En consecuencia, dado su escaso contenido teórico, los diarios estuvieron lejos de ser formatos especializados en crítica musical.

Contrariamente a lo sucedido durante el período rivadaviano, cuando se impulsó la enseñanza musical mediante la fundación de diversos espacios, ninguna de las secciones dedicadas a los músicos acusó al aprendizaje musical como base para la composición o la ejecución.¹⁸ La aptitud para la música estuvo, así, estrechamente ligada a cualidades innatas. De forma complementaria, en el *Boletín* y en *La Moda*, el significado de músico estuvo asociado a los conceptos de pueblo y genio. Por lo tanto, se busca aquí indagar en torno a la predominancia de dichos conceptos románticos que normaron la referencia a la música y a los músicos europeos.

Asimismo, también debe ser recordada la injerencia de la corriente sensualista -e ideologicista- sobre aquellos que habían sido formados en las instituciones rivadavianas, al calor de las clases universitarias del profesor Diego Alcorta. Con ello se hace referencia a la propuesta de conceptualizar al conocimiento como la consecuencia inmediata de la experiencia: las sensaciones y las reflexiones eran los fundamentos de toda operación intelectual (Di Pasquale, 2014). En este sentido, fue notoria la circulación e influencia de autores, tales como Condillac, Cabanis, Helvetius y Destutt de Tracy.

Esta propuesta también estuvo presente en ambos diarios: la música era una habilidad capaz de generar, mediante los sonidos y a través de los órganos sensoriales, emociones propias al tiempo que afectar las sensaciones ajenas. Ante la tendencia de concebir a la música como una práctica derivada de la naturaleza, la única forma de explicar la capacidad natural de los músicos fue mediante la descripción de sus características físicas y emocionales.¹⁹ Asimismo, estas estrategias permitieron que ambos diarios construyesen, mediante los conceptos de pueblo y genio, diversas alegorías respecto a la labor de los principales músicos y compositores italianos.

La referencia al pueblo como un genérico que era el destinatario natural de la música apareció en varios de los relatos. Valga recordar que dicho concepto, en su acepción abstracta -es decir, concebido como una totalidad- se convirtió en el elemento constitutivo de la nación durante el romanticismo. Sin embargo, en el caso rioplatense, y más allá del complejo derrotero que dicho término posee, el pueblo como genérico compuso el objeto de la regeneración social, el destinatario de los valores de la civilización (Terán, 2002).

Si bien sería complejo dar cuenta de las múltiples acepciones del concepto de pueblo, una vez iniciado el proceso independentista, solo se pretende señalar que fue durante el rosismo cuando una semántica de pueblo, similar a la actual, emergió como fuente del poder y origen de la legitimidad del gobierno. Asimismo, tanto la Generación del '37, como otros publicistas que inicialmente simpatizaron hacia el régimen, basaron su apoyo en la adhesión popular que suscitaba la figura de Rosas (Goldman y Di Meglio, 2008, p. 139). Aún más específicamente, la concepción de la democracia de la Generación del '37 erigió al pueblo como base del poder político; de aquí que muchos de los primeros escritos contengan una fusión entre la idea de Nación y de pueblo (Myers, 1998, p. 384).

En este sentido, el intento por difundir prácticas y supuestos civilizados fue uno de los principales objetivos de la literatura costumbrista presente *La Moda* (Martino, 2011). Pero, en el caso que compete a este trabajo, el pueblo constituyó la fuente de inspiración de los compositores: su éxito musical radicaría, así, en la aceptación popular. Retratando una conversación ficcional entre Napoleón Bonaparte con Luigi Cherubi, el *Boletín* se apartó de la crónica y, en primera persona, advirtió que “Nosotros, como el primer Consul y como el pueblo, amamos la música monótona, es decir, la música simple en el canto como en el acompañamiento. Por lo cual amamos la música de Rossini sobre todas las músicas: es el glorioso músico del pueblo y este título lo realza sobre todos los músicos” (*BM*, 23/09/1837, N. 5). La simplicidad de su música lírica - en tanto predominio de la melodía por sobre la armonía y la particularidad del *bel canto* en casi todas las obras- llevó al diario a preguntar y responderse “¿Por qué Rossini es el príncipe de los músicos de este siglo? Porque es popular” (*BM*, 23/09/1837, N. 5).

Derivado de este posicionamiento, el diario agregó: “Aconsejamos a los jóvenes talentos, que nunca se alejen del pueblo, y lejos de preciarse de ser inteligibles para él, cifren toda su gloria en ser entendidos y buscados por todo el mundo. El genio es luz, no oscuridad” (*BM*, 17/09/1837, N. 4). También la alusión al compositor Saverio Mercadante funcionó en este sentido. Refiriéndose a su ópera *Los Ladrones*, se señaló que dicho músico “(...) ha triunfado como lo merecía. El público ha apreciado desde el primer día todo lo que hay de melodioso y de encantado en esta buena música, que se deja comprender sin trabajo penoso de inteligencia” (*BM*, 23/09/1837, N. 5).

Tal como se ha dicho, predominaron las descripciones de G. Rossini y V. Bellini.²⁰ Si bien se adujo al *Boletín* un explícito pronunciamiento hacia Bellini, un análisis más profundo refuta rápidamente esta hipótesis (Plesch, 2006). En este sentido, se propone pensar que la diferencia que los diarios establecieron entre dichos músicos residió en la caracterización de dos genios diferentes, antes que en una afición por parte del *Boletín*. Mientras que Rossini fue asociado con la longevidad y una fructífera trayectoria como compositor, que lo transformó en el fundador de la ópera romántica, Bellini fue erigido como el verdadero genio romántico que no pudo escapar de un destino fatal, el cual, a su vez, se convirtió en la causa que explicaría su escasa producción musical.

Siendo producto del ideario romántico, la figura del genio constituyó un intento por superar los límites impuestos por el pensamiento crítico propio de la ilustración (Aizpún, 1997, p. 23). En consecuencia, el arte se presentó como la cumbre de la representación del accionar libre y creativo, por lo tanto, original. El artista era, así, el verdadero hombre que habría alcanzado

su mayoría de edad, al tiempo que sería el único capaz de sintetizar en la obra de arte los ideales emergentes de la propia sociedad.

Sin embargo, el genio constituyó un concepto aporético en sí mismo: estaba destinado a morir -tal como Bellini- dada la incompatibilidad de la incompreensión con el ideal del autoconocimiento. En este sentido, se puede establecer una fuerte similitud entre la figura de Bellini que reprodujeron los diarios y los protagonistas de las principales novelas románticas, tales como *Julia* de Rousseau o *Werther* de Goethe: todos ellos fueron sujetos sensibles, pero también desdichados como consecuencia de la incompreensión de quienes los rodeaban. Asimismo, una coyuntura política que se mostraba cada vez menos tolerante a las actividades de la Generación del '37 habilitó la apropiación de la figura de Bellini, en tanto expresaba la idea del artista incomprendido.

En sus dos primeros números, el *Boletín* inauguró sus páginas con un diálogo entre María y Maximiliano, dos personajes ficcionales que debaten sobre la vida de Rossini y Bellini. La producción musical tenía límites naturales, ya que “Mucho tiempo después de haber producido sus obras Gefes, ó como se dice hoy, después de haber llenado su misión” (*BM*, 28/08/1837, N. 1) el genio verdadero podría retirarse, tal como Rossini, o morir, prematuramente como Bellini. En este sentido, el diario hizo un insistente hincapié en la juventud de Bellini como paradigma del artista romántico: “Genio y Dolor; parecen que fueron el destino de este admirable artista. ¡Cuán Bella pero ilustre fue su carrera!” (*BM*, 28/08/1837, N. 1). Sus características emocionales se vieron reflejadas en sus composiciones, en las cuales predominó “un arte de imponente melancolía, de grandiosa tristeza (...) placer y dolor, felicidad e infortunio (...) sus melodías por una especie de reacción se dirigen con rapidez y

blandura sobre la inteligencia e inspiran en el hombre ideas de superioridad y elevación” (*BM*, 28/08/1837, N. 1).

Por el contrario, *La Moda* hizo explícita su preferencia por el autor de *El Barbero de Sevilla*. El apartado titulado “Bellini a la faz de Rossini” constituye la más clara manifestación de este posicionamiento. Allí afirmó que:

tocó su cima, y se diría que la convicción de su inferioridad le hizo, acortado, desertar el arte, desertando el mundo. La muerte temprana de Bellini no es más que una excusa de su genio. Murió cuando no pudo hacer más (...) murió a tiempo, y fue feliz en no haber asistido á su derrota: le valió más que su desaparición y no su esterilidad burlase las esperanzas del arte (*LM*, 3/03/1838, N. 16).

Sin embargo, puede postularse que dicha alusión fue funcional, en tanto legitimó la trayectoria de los redactores de *La Moda*. A partir de la reflexión en torno a la juventud de Bellini, se construyó una concepción más amplia y se refirieron al “artista” como alguien que “se encamina durante los bellos años de la juventud hacia un fin glorioso: pinturas o melodías, todas sus tentativas son grados que le conducen a alturas sobre las cuales debe realizar lo que la humanidad, mas tarde, llamara su obra gefe, si la cosa es digna de ocupar á la humanidad” (*LM*, 3/03/1838, N. 16).

Aunque la comparación nunca se hizo explícita, es menester recordar la coyuntura del período 1837-1838 en la formación del ideario -tanto intelectual como pragmático- de la generación. Por un lado, por el derrotero que supuso la inauguración y cierre del Salón y la consecuente apertura de la secreta Asociación de la Joven Argentina (González, 2008, p. 206-210). Pero, por sobre ello, por haber sido considerado como el

primer período de producción literaria. En este sentido, el concepto de genio funcionó en estrecha relación con la figura del poeta en tanto un “profeta o visionario capaz de entender o interpretar lo que está más allá del conocimiento y de la sensibilidad del común de los mortales. La imaginación, la percepción, la intuición son las cualidades que lo distinguen del resto y le permiten ver y aprehender lo inabordable” (Batticuore y Gallo, 2013, p. 327). El genio, al igual que el intelectual, vería aquello que era necesario para el progreso de la civilización.

Pero no solo la música europea tuvo lugar en la crítica y promoción de la cultura musical. Si el arte pregonado por la Generación del '37 debía tener en consideración las particularidades de lo local, era menester hacer referencia a los principales músicos de Buenos Aires. En este marco, las referencias a músicos locales fueron notoriamente mayores en el *Boletín Musical* que en *La Moda*. Puede inferirse que la predominancia se deriva del hecho de que dicho diario publicó, casi en todos sus números, composiciones locales. Pero también debe advertirse que la referencia sirvió más como una excusa, para abordar otras problemáticas ligadas a lo musical, que como promoción de los músicos y sus obras.

Asimismo, un análisis estructural de las secciones muestra que estas problemáticas permitieron a ambos diarios establecer qué era la música y qué efectos provocaba en el sujeto oyente. Así, en este artículo se busca analizar cómo las referencias a los músicos sirvieron para conceptualizar a la música como un atributo que, lejos de ser entendido como una práctica racional, era natural e inconsciente y, en consecuencia, propia de todos los sujetos.

Ahora bien, la referencia a los músicos enfatizó las capacidades musicales como atributos naturales. Si las capacidades musicales eran inherentes al

La música como atributo natural: La alusión a los músicos locales

sujeto, la música fue erigida como una actividad estrechamente ligada al ocio. En este sentido, los editores y redactores de ambos diarios conceptualizaron su incursión en el campo musical y su afición por este como una actividad menor. Así, el principal redactor de las secciones de música presentes en *La Moda* afirmó que “No soy más que un simple aficionado, y cultivo la música solo por adorno y entretenimiento, interés muy secundario en comparación de estudios más importantes que absorben mi tiempo” (*LM*, 18/11/1837, N. 1). En el mismo plano, en la carta dedicada a los suscriptores con motivo del fin de la tirada del *Boletín*, Gregorio Ibarra esgrimió “(...) al haberme arrojado por la escabrosa senda de redactor de un periódico musical he confiado más en la generosidad y benevolencia de mis paisanos que en los escasos conocimientos artísticos que poseo” (*BM*, 3/12/1837, N. 15).

La ausencia del concepto de músico para referirse a los compositores locales de las partituras publicadas pareciera evidenciar, al menos en una primera lectura del diario, la falta de profesionalización en la práctica musical. Sin embargo, la dinámica del ámbito musical durante el período 1820-1832 indica lo contrario: la experiencia del género lírico consolidó el posicionamiento de músicos y cantantes, al tiempo que los dotó de flexibilidad de negociación y de una esfera con relativa autonomía con respecto al ámbito político. Asimismo, todos los nombres mencionados en los diarios fueron, tanto previa como posteriormente a 1830, sinónimo de música en el ámbito porteño: Fernando Cordero, Juan Pedro Esnaola, Juan Bautista Alberdi, Virgilio Navarro, Miguel Vacani, entre otros.

Puede deducirse, pues, que la ausencia del concepto de músico evidencia la búsqueda de una utilidad moral: el arte debería ser una práctica de regeneración social. Lejos de ser un mero soporte generador de

experiencias estéticas, la razón de todo arte estaba anclada al “progreso, el desarrollo, la emancipación continua de la sociedad y la humanidad” (*LM*, 13/01/1838, N. 9). En consecuencia, el objetivo del artista sería servir a la revolución - ahora cultural e intelectual- a fin de remodelar la sociedad. Su tarea sería esencialmente colectiva y, en consecuencia, militante: debía hacer del arte una herramienta para las necesidades utilitarias nacidas del proceso revolucionario.

La primera referencia que el *Boletín Musical* realizó sobre un instrumentista local fue acerca de Fernando Cruz Cordero, abogado que a partir de 1840 estuvo estrechamente ligado al régimen rosista. Nuevamente, el diario recurrió a la fisonomía para identificar en él un verdadero “bello genio musical”. Pero, tal como se señaló previamente, la promoción de dicho músico sirvió al diario para posicionarse en un paradigma estético más amplio: la afición por los músicos italianos.

En este sentido, puede inferirse que la comparación tuvo dos objetivos: por un lado, homologar la juventud y la creatividad de Cordero con la de Bellini, en tanto genios; y, por otro, ampliar un gusto que, durante toda la década de 1820, tuvo a Rossini como autor hegemónico de la escena lírica. Tal como ya se ha expuesto, ambos compositores predominaron en las secciones, puesto que fueron referentes de dos tipos diferentes de músicos. Así, los redactores del *Boletín* se refirieron a Cordero e hicieron hincapié en su mirada, señalando que “Los ojos sobre todo, que no saben mentir, los ojos que no han mentido cuando han prometido un Rossini, un Bellini, un Victor Hugo (...) Es un admirador del génio esplendente y robusto de Rossini, pero ama mas los gemidos de Bellini” (*BM*, 28/08/1837, N. 1).

Pero también se hizo referencia al hábil manejo que Cordero tenía de su instrumento: la guitarra. La particularidad de este hecho reside en que, a

excepción del escrito que el propio Cordero realizó en 1844, como contestación a la crítica formulada por Aberdi en 1832, la guitarra permaneció ausente en la crítica y en la promoción musical ligada a los sectores de elite.²¹ Asimismo, de todas las partituras que se publicaron en ambos diarios, solo las compuestas por Cordero fueron escritas para guitarra. La defensa del instrumento que realizó el *Boletín* hizo referencia a la capacidad emocional del instrumento:

la guitarra no tiene otra aptitud que para el llanto: la guitarra es el órgano de los corazones desgraciados y apasionados: ella sabe gemir, y hablar de amor como nadie. Sus acentos sensibles y suaves se aniquilan en la presencia del estrépito de los espectáculos, y aman el silencio de la soledad, donde saben desplegar su emoción irresistible (*BM*, 28/08/1837, N. 1).

La referencia sobre el reconocido Juan Pedro Esnaola no fue, según el *Boletín*, consecuencia del diario, sino de la iniciativa de “una persona de gusto” que envió un vals compuesto por el joven músico. Lejos de hacer una reseña de sus aptitudes como compositor, la voz de quien escribió la nota priorizó otros aspectos. Por un lado, advirtió que el hecho de que la composición no fuese nueva tenía justificación, dado que:

Es menester no limitarse á publicar piezas nuevas; ó mas bien, es menester, no llamar nuevo, solamente á lo recién escrito. Nuevo, es también lo no oído, lo no usando, lo no generalizado; y en este sentido, una gran parte de la música del Sr Esnaola es nueva, sin embargo de que no toda ella acaba de ser escrita (*BM*, 9 /09/1837, N. 3).

En este sentido, es necesario reparar el pequeño *excursus* realizado en torno a la concepción de lo nuevo como lo no conocido. Si bien constituye una temática hartamente estudiada para el caso de *La Moda*,²² puede pensarse que toda la empresa que supuso la publicación del *Boletín* estuvo en función de promocionar obras nuevas, en tanto composiciones locales que, dada su escasa complejidad, pudiesen ser ejecutadas por un amplio número de aficionados al piano. Asimismo, si bien la crítica y promoción del ámbito musical tiene antecedentes en varios de los principales diarios del período rivadaviano, el *Boletín* fue un soporte innovador tanto temática como litográficamente: al tiempo que publicó partituras insertó imágenes de compositores italianos y paisajes del espacio porteño.

Consecuencia de la publicación de sus obras en dos números consecutivos, *La Moda* también reparó en la capacidad musical de Esnaola. Así, señaló que en dichas composiciones “reúne á la belleza del motivo la severidad de redacción: que habitúa el oído hasta en las menores cosas, á los encantos misteriosos de una armonía severa y sábia: ojalá no se tocan más minués, qué los del Señor Esnaola! (*LM*, 3/01/1838, N. 7.).

Números después, una dura crítica hacia el minué obliga a entender la nota previa más como una excepción que como una defensa de la forma musical. Refiriéndose a dichos bailes, en la sección denominada “Álbum alfabético” -apartado que evidencia la influencia enciclopedista ilustrada en el diario- se señalaba que “por una aberración inexplicable, solo queda el minué” (*LM*, 17/03/1838, N. 18). Aunque se agregaba que dicha forma “ha hecho un progreso, perdiendo aunque no del todo, su primitiva arrogancia quijotesca” (*LM*, 17/03/1838, N. 18.) La condena era clara:

Suprimiendo este resto añejo de nuestras pasadas tradiciones nuestras tertulias ganarían increíblemente. Es insoportable la

difusión que reciben de este baile pesado y monótono. Hace mas de un siglo que en toda la Europa no se baila minué (...) De suerte que este resto ridiculo de feudalidad europea, solo reina hoy en la mas adelantada de las repúblicas de la America meridional Una persona de un gusto y de un tono acreditados le podría hacer desaparecer fácilmente. Su ejemplo seria imitado por todo el mundo, desde el momento que inaugurase una tertulia brillante por una contradanza ú otro baile general, y no diese lugar en seguida a bailar minuet, so pretesto de aumentar el calor. Al dia siguiente, el pretesto seria una razón, y mas tarde una costumbre (LM, 17 /03/1838, N. 18)

La crítica refirió, pues, más al significado de este que a la especificidad del minué. Estrechamente relacionado con el espacio privado, dicha forma musical constituyó un símbolo de las tertulias de las principales familias de elite tardo-colonial, en consecuencia, una práctica vinculada al antiguo régimen (Veniard, 1992). Por lo tanto, el ataque fue funcional al ideario de la Generación del '37, dado que se homologó dicho género con los vestigios de un pasado que era menester erradicar, a fin de lograr una independencia cultural. La soberanía política debía proyectarse al nivel cultural para serlo, entonces, debería traducirse en un gusto estético conformado de acuerdo con las particularidades del espacio local porteño. Por el contrario, se señaló que “desde la democracia, parecen haber caminado en el sentido de ella; hoy, casi todos nuestros bailes son colectivos, democráticos (...) como la ley, son desempeñados por una mayoría de la asamblea” (LM, 17/03/1838, N. 18).

Las referencias que realizó *La Moda* hacia los otrora representantes del género lírico se enfocaron más en la crítica de costumbres que en la crítica musical. Señalando la falta de funciones de canto, la figura de Miguel

Vacani -principal cantante de la compañía de Pablo Rosquellas- emergió asociada con un pasado que, según el diario “no podía menos de despertar en los aficionados á la musica el deseo de escuchar nuevamente a este antiguo favorito del pueblo de Buenos Aires, discreto apreciador del verdadero mérito” (*LM*, 27/01/1838, N. 11). Sin embargo, se hizo hincapié en la moderación de los aplausos: “¡Es tan notable aplaudir á quien se esfuerza en agradar!” (*LM*, 17 27 de enero de 1838, N. 11). También se señaló que ante una pieza de calidad “Si así se prodigan aplausos dejará de tener mérito” (*LM*, 27/01/1838, N. 11).

Otras de las partituras publicadas en el *Boletín* corresponden a Julián Veloz, integrante del Salón Literario, a quien el diario señaló enfáticamente como alumno de Esnaola; y a Remigio Navarro, asociado al pasado lírico de Buenos Aires.

Nuevamente, a excepción de estas referencias, son pocos los datos en relación con sus trayectorias como músicos. Su inclusión sirvió, en este caso, para realizar un largo *excursus* en torno a la especificidad de la música en la sociedad y de las características que esta debería tener en ámbito local.

Afirmando que “Son las sociedades, en efecto, y no los individuos, los que producen lo grande y lo perfecto en las artes” (*BM*, 17/09/1837, N. 4), la parte inicial del artículo hizo hincapié en la imposibilidad de contar con una cultura musical en un espacio geográfico que aún se encontraba en desarrollo. En consecuencia, las referencias que ambos diarios realizaron sobre las prácticas artísticas incentivaron que la intervención en una coyuntura política e intelectual habilitaba el camino hacia la configuración de un nuevo orden musical. En este sentido, se busca indagar en torno a cuáles fueron sobre los lineamientos y propuestas defendidas por ambos

La búsqueda de un nuevo orden musical: La construcción de un arte local

diarios, a fin de generar un arte local y, derivado de ello, constituir un nuevo orden musical necesario para una nueva coyuntura política.

Ampliando la referencia espacial y comparándola con un “genio natural”, el *Boletín* sostuvo que “La América, como Mozart, hace música cuando todavía ni aún sospecha que hay reglas para ello” (*BM*, 17/09/1837, N. 4). Frente a este desconocimiento, el redactor asumió un rol de guía y esgrimió diversos consejos para erigir una música propia, basada en las necesidades del pueblo y no en las influencias extranjeras. Más allá de las indicaciones a seguir, es notorio cómo el uso de conceptos para referirse a la música estableció un debate con la influencia de la ilustración, particularmente con el supuesto de que la razón debería ser el filtro de los sentimientos generados por toda experiencia estética:

Para un pueblo joven, con más instinto que ciencia, con más corazón que cabeza, sin hábitos abstractos y metafísicos, qué música podrá convenir? Una música candorosa y simpática, de formas simples transparentes, al alcance de todo el mundo, expresión pura más del corazón que de la inteligencia, una música en fin en que elemento melódico domine sobre elemento armónico (*LM*, 17/09/1837, N. 4)

Este apartado muestra, pues, un discurso con tópicos románticos -tales como el instinto y el corazón- que se erigen en contra de dos de los principales supuestos del ideario ilustrado: la ciencia y la razón. Sin embargo, también debe señalarse que la supuesta universalidad y la predominancia de la melodía a la que remite el fragmento fueron características propias de la ilustración y del clasicismo, en consecuencia, se trata de lugares recurrentes en el discurso musical durante el período rivadaviano.

Sin embargo, la particularidad de la sección residió en el hincapié puesto en el pueblo: solo una música sencilla y clara sería asequible para los sectores populares. En este colectivo, tal como se señaló en el caso de la referencia a los músicos europeos, emergió un actor que sería tanto la inspiración como el destinatario natural de los avances musicales:

Pero queda todavía en los tiempos modernos, un hombre que nunca fue ni será metafísico, que no gusta de las complicaciones científicas. (...) este hombre es el Rey de los tiempos modernos: es mas rico que nadie, mas poderoso que nadie: reparte la gloria, los tronos, los poderes: para él es la música, la poesía, la filosofía, porque él lo merece todo: este hombre es el PUEBLO. Si pues una música no es buena para el pueblo, no es buena para nada (*LM*, 17/09/1837, N. 4).

En el caso del *Boletín*, la primera referencia a la composición musical apareció sin un subtítulo que indicara el contenido. En este se estableció una tajante diferencia entre la posesión natural de la capacidad musical y la adquisición mediante la enseñanza, brecha que devendría en dos formas totalmente diferentes de creación musical. En consecuencia, el redactor de dicho apartado se preguntó: “¿Que es componer, para un hombre que no ha nacido músico? - Es contar compases, medir partes, coordinar frases y nada mas. Para un músico *á natura*, que es componer? – Es redactar en acentos armoniosos y mágicos la vida, la pasión, la poesía y el alma. Y no hay distinción: esta ley se extiende desde la mas grandes hasta las mas pequeñas obras de arte” (*BM*, 3/09/1837, N. 2).

Derivado de esto, habría dos tipos de aficionados a la música y, con ello, dos formas de entender la especificidad de la música, en tanto práctica imposible de ser conceptualizada como una ciencia:

Quisiéramos que no se mirase en nuestros frecuentes análisis de la música que publicamos, un puro juego pedantesco y pueril de expresiones huecas. No será otra cosa, lo sabemos, para lo que quisieran ver analizada una pieza musical como una piedra preciosa, como si la música fuese del dominio de la historia natural, como si fuese otra cosa que la pasión y la vida (*BM*, 3/09/1837, N. 2).

Entendida como consecuencia de las pasiones, la música provocaría una afección inicial imposible de ser analizada mediante la racionalidad. Asimismo, esta afirmación llevó a que el redactor se alejara de una concepción de la música concebida como un saber ilustrado, para pensarla como una práctica inclusiva. Por lo tanto, se señaló que una escucha comprensiva se fundamentaba en “el análisis habitual de las afinidades misteriosas, pero reales, que existen entre los acentos de la música y las afecciones del alma, lo que puede conducir a una íntima y radical iniciación en el espíritu y la misión del arte musical” (*LM*, 9/09/1837, N. 3).

En este mismo sentido, al promocionar una obra publicada, el *Boletín* remitió a la composición y la conceptualizó como la consecuencia de la vehemencia, propia del genio, antes que como el resultado de un proceso racional aprendido en instancias educativas. Así, argumentó que era “de esas inspiraciones afortunadas, de esos golpes divinos, desde rayos celestiales, que iluminan repentinamente el genio del músico, en el instante en que su alma busca la expresión adecuada de un sentimiento que la agita. Es el amor, es todo lo que hay de dulce en el corazón, es la vida misma bajo las formas divinas de la gracia y belleza melódica” (*BM*, 3/09/1837, N. 2).

En el afán por intentar definir qué era y qué provocaba la música, la estética ilustrada complementó al romanticismo. En este sentido, el *Boletín* propuso que “La música del día es la inspiración ardiente y espontánea, el sentimiento

verdadero, la melodía en fin envuelta en la ciencia como en un manto glorioso; es el alma y el cuerpo (...) el instinto y la ciencia, el corazón y el arte” (*BM*, 9/09/1837, N. 3). Asimismo, esgrimió -de forma prescriptiva- aquellos aspectos que tendría que contener y habilitar cualquier soporte musical: “Es la belleza del tema, la gracia, la originalidad del pensamiento que las sustenta, el poder mágico de ese pensamiento de seducir el corazón, de conquistar todas las simpatías del alma, de enamorar á uno con la facilidad de una belleza de quince años” (*BM*, 3/09/1837, N. 2).

La función de la música también apareció vinculada a la retórica y, con ella, a la poesía romántica, dado que según el mismo diario “Hacer una ópera, es escribir un volumen de amor; hacer un minué, es escribir líneas de amor. Pero, en fin, hacer música, es redactar afectos, pasiones” (*BM*, 3/09/1837, N. 2). También en *La Moda* la promoción de la primera partitura publicada siguió estas líneas. Así, refiriéndose a un minué escrito por A (Alberdi) se expresó que “‘Todo se dice en música’ ha dicho Rossini, y el autor del minué ha intentado probarlo ensayando un retrato musical de Figaro” (*LM*, 25/11/1837, N. 2).

La homología de la música con el lenguaje, y particularmente con la poesía, se repitió números después, pero con la ayuda de conceptos clásicos:

La palabra música se tomaba por los antiguos en un sentido colectivo. La poesía, la declamación, la retórica, las ciencias matemáticas y filosóficas y hasta las ceremonias religiosas y las leyes, venía a ser una ciencia universal (...) Platon despreciaba al músico que no veía en su arte mas que sonidos vagos é insignificantes (...) se esforzaba en concentrarlas y atraerlas á una grande unidad en la que lo *verdadero* y lo *bello* vendrían a confundirse (*BM*, 2/10/1837, N. 6).

Si bien las reflexiones en torno a las relaciones de lo bello con lo verdadero fueron desarrolladas a mediados del siglo XVIII, el debate que se derivó de estas puede pensarse como un momento transicional entre la ilustración y el romanticismo. En este sentido, es posible pensar que muchos de los aspectos comúnmente ligados al ideario romántico, tal como la predominancia de las sensaciones y sentimientos en la experiencia estética, ya circulaban en los grupos intelectuales.

Mediante el uso de una retórica ligada a formatos narrativos, antes que a estructuras críticas, el *Boletín Musical* y *La Moda* intentaron hacer comprensible un saber teórico hasta entonces inexistente en la prensa. Si bien la familiaridad que la sociedad porteña tenía para con las reseñas de las actuaciones musicales permitía encontrar en el destinatario un lector informado en torno al género lírico, las secciones aquí retomadas muestran que su objetivo no fue la crítica, sino la divulgación de saberes ligados a músicos, obras y partituras en secciones literarias y reseñas de actuaciones. De ello, se desprende la idea de que si bien se los puede conceptualizar como diarios especializados en música, sería desmesurado considerarlos como soportes de crítica musical, género, a su vez, inexistente en toda América en ese momento.

No obstante, debe repararse en que la novedad principal de dichas secciones radicó en la predominancia de tópicos que, excusándose en lo musical, sirvieron para referirse al ideario intelectual y estético preeminente, tal como había sucedido durante el período rivadaviano con el concepto de “buen gusto”. De forma complementaria, estas constantes temáticas y conceptuales -aunque irregulares en las acepciones que condensaron- pueden pensarse como legitimadoras del proyecto de la Generación del '37, en tanto discutían muchos de los supuestos deudores

A modo de cierre

de una tradición que consideraron obsoleta. Si uno de sus objetivos había sido realizar una revolución en el pensamiento, una de las actividades culturales más activas de la sociabilidad porteña no podría quedar por fuera de la renovación de ideas y prácticas.

Así, la alusión a músicos y música europea y local evidenció un discurso que se erigía en contra de los supuestos otrora característicos de la cultura musical e inherentes al programa ilustrado. La idea de genio entendida como un artista capaz de sintetizar y reflejar en una obra de arte la esencia de un pueblo, dada su capacidad para captar los sentimientos, se opuso al antiguo ideal rivadaviano de concebir al músico y a la música como una actividad plenamente racional, normada por el proceso de construcción del buen gusto. Asimismo, la concepción de la música como un atributo innato y la explicación de este, de acuerdo con las características físicas y emocionales del músico, se contrapusieron al otrora ideal del aprendizaje musical, en tanto se había entendido como un proceso artificial basado en el estudio y enseñanza.

En este mismo sentido, la música fue presentada como una afición menor, una actividad que no conformaba el interés principal de los músicos locales. Sin embargo, el hecho de que las trayectorias de dichos sujetos hayan estado estrechamente ligadas al campo musical, invita a reflexionar en torno a la concepción que ambos diarios atribuyeron a la ejecución y escucha musical. La práctica musical estuvo, así, estrechamente vinculada con una concepción utilitaria del arte y con el arte socialista propuesto por la generación.

El pueblo -en tanto concepto genérico-, objeto central del discurso romántico, fue entendido por *La Moda* y el *Boletín* como inspirador y destinatario principal de las composiciones musicales. En

consecuencia, si la capacidad musical era una posesión natural y las obras emergían desde los sentimientos y emociones, la música resultó ser una práctica inclusiva, al alcance de un pueblo que se pensaba, a su vez, como destinatario de un programa civilizador. Asimismo, hubo un notorio interés por normar las características que debería tener la música local, reforma necesaria para lograr una apertura hacia lo nuevo y superar los vestigios del pasado. La propuesta de lograr una música simple y monótona correspondió, también, con el bajo nivel de complejidad que exhiben las partituras que acompañaron los números de ambas revistas, principalmente escritas para ser ejecutadas en piano.

Por último, si bien la propuesta del trabajo fue enmarcar las regularidades discursivas en el ideario romántico, es necesario reparar en que la primacía de las sensaciones y las emociones en el placer estético ya había sido analizada por los autores de la *Enciclopedia*. Específicamente Diderot, quien en *Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*²³ abordó dicho goce como causa de las sensaciones y, concretamente, situó el origen en el vínculo que unía esas sensaciones con sentimientos agradables.²⁴ Pero sumada a esta vertiente, debe señalarse la influencia del sensualismo sobre una generación que se formó en instituciones rivadavianas, bajo la injerencia del profesor Diego Alcorta y que leía a autores como Condillac, Cabanis, Helvetius, Destutt de Tracy. Consecuencia de la circulación de dichas ideas, la

concepción de que la música era una habilidad natural, la cual a través de los sonidos y actuando en los órganos sensoriales podía transmitir y provocar emociones, fue propia del sensualismo antes que del romanticismo.

Es posible, entonces, pensar que la generación no batalló contra todo el ideario ilustrado, sino que retomó y potenció aquellos aspectos que ligaban los sentimientos y las emociones a la experiencia estética. Así, muchas de las particularidades asociadas al romanticismo -derivadas, a su vez, de la visión historiográfica que afirma que dicho paradigma arribó al Río de la Plata por consecuencia del accionar de Esteban Echeverría- ya se encontraban presentes al ser parte constitutiva del ideario ilustrado. Si bien excede las intenciones iniciales de este trabajo, queda expuesta la imposibilidad de comprender los principales tópicos del romanticismo sin tener en consideración aquellos relativos a la ilustración, tanto para analizar los cambios y tensiones como para indagar en las múltiples intersecciones entre ambos idearios.

Referencias

- Aizpún, T. (1997). “El genio romántico y la búsqueda de unidad”. En: Romero de Solís, Diego, Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco (Eds.). *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 19-28.
- Batticuore, G. y Gallo, K. (2013). “Ideas, literatura y opinión pública” En: Ternavasio, Marcela (Comp.) *Historia de la Provincia de Buenos Aires. De la organización provincial a la federalización de Buenos Aires (1821-1880)*. Tomo III. Buenos Aires: Edhasa-UNIPE.
- Boletín Musical 1837. Estudio preliminar de Melanie Plesch* (2006) La Plata, Instituto Cultural de la Pcia. De Bs. As.
- Burke, E. (1995). *De lo sublime y lo bello*. Barcelona: Altaya-Tecnos.
- Cruz Cordero, Fernando. *Discurso sobre música* (2006) Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Di Pasquale, M. (2014). “Diego Alcorta y la difusión de saberes médicos en Buenos Aires, 1821-1842. En: *Dynamis*, 34 (1).
- Godgel, V. (2013). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Goldman, N. y Di Meglio, G. (2008). “Pueblo/pueblos”. En: Goldman, Noemí (Ed.). *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos claves en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo.
- González, P. (2008). *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. La sociabilidad en Buenos Aires, 1829-186*. Buenos Aires: FCE.
- La Moda: edición facsimilar. Con prólogo de Alberto M. Perrone* (2011) Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Martino, L. M. (2011). “La *Querelle Des Anciens Et Des Modernes* en el Río de la Plata”. En: *Praesentia*, 12, pp. 1-26.

- Martino, L. M. (2011). “Valor literario y valor social en *La Moda*. (Buenos Aires, 1837-1838)”. En: *Anuario de Estudios Filológicos*, 34, pp. 113-123.
- Molina, E. (2005). “Civilizar la *Sociabilidad* en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839)”. En: Batticurore, Graciela, Gallo, Klaus, Myers Jorge (Comp.) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Myers, J. (1998). “La revolución en las ideas. La Generación romántica del 37 en la cultura y en la política argentina”. En: Noemí Goldman (dir.), Federico Polotto (ed.), Juan Suriano (coord.), *Nueva historia argentina. Tomo III: Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Myers, J. (2002). *Orden y Virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*. Bernal: UNQUI.
- Terán, O. (2012). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales. 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Veniard, J. M. (1992). “El Minué. Supervivencia de una danza aristocrática en el Río de la Plata”. En *Latin American Music Review*, 13, (2), pp. 195-212.
- Weimberg, F. (1977) *El Salón Literario de 1837. M. Sastre-J. B. Alberdi – J. M. Gutierrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Hachette.

Notas

1. Si bien las arias de las principales óperas comenzaron a ejecutarse en el 1820, fue durante el período 1825- 1828 cuando se representaron de forma completa y sistemática. Sin intención de ser exhaustivo, aquellas que se desarrollaron más de cuatro veces fueron: *La italiana en Argel*, *El barbero de Sevilla*, *La cenicienta* y *El califa de Bagdad*, todas compuestas por G. Rossini. También del mismo autor deben agregarse las óperas *Otelo* y *Tancredi*.
2. La presencia normativa del concepto de “buen gusto” -y de sus múltiples acepciones- en la promoción de lo musical fue analizada en mi tesis de Maestría en Historia, titulada “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña. Buenos Aires, 1820-1828” (2014, UNTreF).
3. En 1832 las dos compañías líricas se habían ido de Buenos Aires para instalarse en Montevideo. Consecuencia de ello, se cancelaron las funciones en las que se ejecutaba una ópera completa. Las actuaciones posteriores se desarrollaron de acuerdo con los programas misceláneos: sinfonías, arias, duetos y géneros líricos menores, tales como la el sainete español y la tonadilla.
4. Con respecto a las producciones previas a los diarios aquí abordados, deben señalarse los ensayos musicales *El espíritu de la música; a la capacidad de todo el mundo* (1832) y *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con mayor facilidad* (1832), de un joven Juan Bautista Alberdi, y el *Cancionero Argentino* (1837-8), canciones de Esteban Echeverría recopiladas por Antonio Wilde.

5. Cuando aquí se hace referencia al romanticismo, se quiere señalar a un ideario que, aunque lejos de ser homogéneo, la historiografía caracterizó por la oposición a la ilustración. Entre las principales diferencias esbozadas, pueden señalarse que la libre expresión de los sentimientos, pasiones, creatividad e imaginación propia del romanticismo se enfrentaron a la racionalidad y a las normas de armonía, equilibrio y unidad neoclásicas, características de la ilustración.
6. Las reuniones desarrolladas en el Salón Literario pueden ser pensadas en relación con otrora las realizadas por la Sociedad Literaria de 1822. Sin embargo, al ser iniciativa de la propia elite intelectual y ya no del Estado, los miembros del Salón se caracterizaron por no ser figuras políticas de importancia ni ligadas político rosista. El Salón, originalmente salón de lectura y biblioteca de la propiedad de Sastre, se transformó en un espacio en el cual intercambiar y debatir autores, libros y temas relacionados con la ciencia, por ejemplo, la política.
7. La Asociación de Estudios Históricos fue pensada como un espacio donde los jóvenes pudiesen intercambiar lecturas y experiencias en torno a sus estudios. Según Felix Weimberg funcionó desde 1833 hasta 1835, en diversos espacios materiales, siempre en la ciudad de Buenos Aires (Weimberg, 1977, p. 34).
8. Se refiere a la diferenciación que la generación estableció con los políticos-publicistas-intelectuales del grupo rivadaviano, en tanto estos últimos identificaron a la opinión pública como sinónimo de los intereses del estado provincial. Asimismo, otro de los puntos

divergentes residió en señalar a los otrora ilustrados como los responsables de haber descuidado la búsqueda de una identidad americana, como consecuencia de priorizar un programa cultural basado en el paradigma estético de la imitación: el neoclasicismo. Al respecto véase Terán (2012, pp. 62-64).

9. Se aclara que los folletos literarios de los números 1 y 14 se han perdido y que el número 14 no cuenta con la primera hoja de la misma sección.
10. Con ello, se hace referencia a Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Nicanor Albarellos, Demetrio Rodríguez Peña y Juan Pedro Esnaola.
11. Respectivamente: N 7, 2 de octubre de 1837; N 12, 5 de noviembre de 1837 (si bien falta la página inicial de dicho número, esta fecha se infiere tentativamente en relación a las previas y posteriores); N 15, 25 de noviembre de 1837.
12. Se aclara que la encuadernación de Gonzalez Garaño presente en el Museo Azzarini posee una hoja preliminar que se inicia con ¡Viva la Federación!, expresa el título (Boletín Musical) y luego los siguientes datos: Litog. Argentina de Ibarra. Catedral N 77.
13. Debe señalarse que la falta de referencia por parte del diario al Salón Literario y a Esteban Echeverría, como así también los delicados intentos por avenirse con Rosas, evidencian la imposibilidad de relacionar al diario con la totalidad del Salón Literario.

14. Los siguientes números contaron con un folletín de ocho hojas: N 18, 17 de marzo de 1838; N 19, 24 de marzo de 1838; N 21, 31 de marzo de 1838.
15. Se debe señalar la excepción de tres números: Por un lado, los N 21 y 22 (7 y 14 de abril de 1838) no contienen partituras y el N 23 (21 de abril) - el último- contó con tres partituras de una carilla cada una.
16. A continuación, se señalan las fechas de nacimiento y muerte de cada compositor: W.A. Mozart 1756-1791; Luis Sphor: 1784- 1859; G. Rossini: 1792-1868; V. Bellini: 1801-1835; y S. Mercadante: 1795-1870.
17. Principalmente, el *Boletín* hizo referencia a la *Gacette des salones*, originalmente llamada *Gazette des salons. Journal des Modes et Musique, artistique, littéraire et theatral* (1835-1837). También tradujo como *Revista ambos mundos* al reconocido diario *Revue des deux mondes* y utilizó fragmentos de la *Revue du Théâtre*. Asimismo, se citaron como autores de diversos artículos a FrancoisBuloz, Enrique (Heinrich) Heine, H. (Henri) Blaze (de Bury) y Mm. De Stael, todos colaboradores de la *Revue des deux mondes*.
18. Con esto se hace referencia a la apertura en 1822 de la Escuela de Música y Canto -a cargo del presbítero José Antonio Picassarri y de su sobrino Juan Pedro Esnaola- y la Academia de Música -dirigida por Virgilio Rabaglio-. Si bien fueron fundadas por particulares, en pocos meses el gobierno rivadaviano ofreció protección y financiación.

19. En este sentido, puede inferirse la presencia de la fisionomía y frenología en todos los números del *Boletín*, tendencia explicitada en una nota del editor en donde afirmó que “Somos de los que creen en la ciencia de Gall y Lavater (...)”. *Boletín Musical*, Bs. As., 28 de agosto de 1837, N 1. En adelante se abreviará: *BM*, Gioachino Antonio Rossini (1792-1868) es considerado el autor más prolífero de ópera *buffa*, género sistemáticamente ejecutado en Buenos Aires durante todo 1820. Por otra parte, Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801-1835) además de ser reconocido por el uso del *Bel canto* en la ópera *Norma* (1831) fue mencionado en la prensa dada su corta vida. Ambos fueron referentes tanto de la ópera romántica y, por ello, considerados como los compositores más populares de inicios del siglo XIX europeo.
20. Se hace referencia al escrito de Fernando Cordero, titulado “Discurso sobre música” (2006).
21. Tal es el caso del reciente trabajo de Godgel (2013).
22. D’Alambert, Jean Le Rond y Diderot, Denis. *Discurso preliminar de la Enciclopedia. Investigaciones filosóficas sobre el origen y la naturaleza de lo bello*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.
23. Asimismo, debe considerarse la influencia de Edmund Burke (1995) en torno a lo bello para comprender cómo la aparente tensión entre la ilustración y el romanticismo se diluye lentamente. Su propuesta residió, pues, en comprender lo bello como un momento de exaltación de la mente desprovisto de todo interés

utilitario que provoca en el sujeto un placer en sí mismo, incapaz de tener justificación alguna.

Recibido: 07-septiembre-2015

Aceptado: 19-enero-2016

Todos los derechos reservados. Universidad de Costa Rica. Esta revista se encuentra licenciada con Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Costa Rica. (CC BY-NC-SA 3.0 CR)

Correo electrónico: humanidades@ucr.ac.cr
Sitio web: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades>