



Revista Humanidades
ISSN: 2215-3934
humanidades@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)

Ojeda, Prof. Nicolás

Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)

Revista Humanidades, vol. 13, núm. 1, e53210, 2023

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498072094014>

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.53210>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

Desde el arte, la literatura y la comunicación


Entre el gusto por la música instrumental y el paseo al aire fresco. Programación y sociabilidad en los conciertos orquestales del Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)

Between the Taste for Instrumental Music and the Walk in the Fresh Air. Programming and Sociability in the Orchestral Concerts of the Jardín Florida (Buenos Aires, 1880-1883)

Prof. Nicolás Ojeda
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales.
Universidad Nacional de General San Martín, Buenos
Aires, Argentina
nicolasojeda3892@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.15517/h.v13i1.53210>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498072094014>

 <https://orcid.org/0000-0003-3848-5982>

Recepción: 27 Julio 2022
Aprobación: 15 Septiembre 2022

RESUMEN:

El presente artículo indaga sobre una serie de experiencias musicales que tuvieron lugar en un espacio de recreo del centro porteño, el Jardín Florida, hacia inicios de la década de 1880. Para esto, se recuperan las programaciones musicales de tres temporadas distintas –cada una con diferentes repertorios destacados– y se reconstruyen las formas de interacción con y en torno a la música según las prácticas sociales de la élite que visitaba dicho Jardín. El análisis se focaliza en la temporada mejor documentada por la prensa musical, caracterizada por la primacía de conciertos “clásicos” en sus programas (1881-1882). La hipótesis propuesta reside en que este espacio de recreo comprendió un escenario tensionado por distintos factores del medio musical porteño: las búsquedas de agentes particulares por ampliar la presencia de sus repertorios y la participación de una concurrencia que se diversificaba en gustos y formas de consumo ante la variedad de sociabilidades musicales activas en la ciudad.

PALABRAS CLAVE: vida cultural, modernización, música clásica, escucha, comportamiento de grupo.

ABSTRACT:

This article explores the musical experiences of a recreational space in the center of Buenos Aires, the *Jardín Florida*, towards the beginning of the 1880s. For this, the musical programs highlighted during three different seasons –each with featured repertoires– are recovered, and the forms of interaction with and around music are reconstructed according to the social practices of the elite that visited the *Jardín*. The analysis focuses on the season best documented by the music press, characterized by the primacy of “classical” concerts in its programs (1881-1882). The proposed hypothesis resides in the fact that this recreational space included a scenario tensed by different factors of the musical environment of Buenos Aires: the searches of particular agents to expand the presence of their repertoires and the participation of an audience that diversified in tastes and forms of consumption due to the active musical sociabilities in the city.

KEYWORDS: cultural life, modernization, classical music, listening, group behaviour.

1. INTRODUCCIÓN

Hacia noviembre de 1881, el circuito de la música instrumental de Buenos Aires se vio ampliado con la organización de conciertos orquestales “clásicos” en el Jardín Florida –o “La florida”, como lo referenciaron algunos órganos de prensa–. Este local, ubicado en la intersección de las calles Florida y Paraguay, comprendía un espacio de recreo de obligada frecuentación para la élite porteña gustosa del espectáculo público propio de aquella zona “céntrica” de la ciudad. Hasta entonces, la música había sido un componente presente en dicho jardín, aunque con programaciones que se articulaban sobre otros repertorios. Allí solían ejecutarse piezas de moda como trozos de óperas italianas –un género que entonces primaba entre la élite local y ocupaba

los principales recintos musicales de la ciudad– y algunas piezas orquestales popularizadas entre el público asistente. Con la inauguración de la estación cálida de 1881-1882, los empresarios a cargo de aquel local impulsaron un ambicioso proyecto que buscaba hacer del Jardín Florida un espacio de culto a las “grandes obras”, particularmente de los maestros “clásicos”. Procurándose los mejores elementos instrumentales de la ciudad mediante la asociación con un reputado espacio musical –la Sociedad del Cuarteto–, conformaron una orquesta para la interpretación de una selección de piezas de compositores como Mozart, Haydn y Beethoven.

A pesar de la voluntad de sus organizadores para promover un espacio dedicado al cultivo de la “buena sociedad” en torno a ese repertorio “elevado”, los nuevos conciertos orquestales constituyeron un escenario de situaciones problemáticas y tensiones entre el público asistente. En tiempos en que las sociabilidades musicales de Buenos Aires se estaban diversificando, esas presentaciones comprendieron el punto de encuentro entre distintos públicos del medio porteño, pertenecientes al sector encumbrado de la ciudad, y, con ello, un lugar de confrontaciones entre intereses y formas de sociabilidad muy diferenciados: unos, aficionados a la “música instrumental” e interesados en el repertorio; otros, gustosos del “aire fresco”, ocupados del paseo y la aparición pública. Gestados con base a esas voluntades, aquellos encuentros estuvieron colmados de desorden, un desorden que arraigaba en procedencias diferenciadas. A pesar de ser identificables dentro de la misma categoría homogeneizante de “élite”, estos dos tipos de público habían corporizado un repertorio de distintas formas de ser y de acciones diferenciadas para estar en aquel lugar, un repertorio forjado en otros espacios de sociabilidad artísticas de la ciudad.

Atendiendo a dichas referencias, este artículo se propone reconstruir y analizar las experiencias musicales que tuvieron lugar en ese espacio de recreo en el marco de una ampliación del circuito de la música instrumental en Buenos Aires y de la diversificación cada vez más notoria del público oyente. Considerando las distintas procedencias de esos grupos, al estudio microanalítico de sus encuentros y de los códigos que los atravesaban se suma la necesaria reconstrucción de las trayectorias grupales que los antecedieron. Para ello, primeramente, se expone un marco que sintetiza algunas características de la cultura musical porteña –sus espacios, agentes, gustos– junto a una serie de referencias teóricas que enfocan el objeto de estudio –una descripción que supone la sistematización de otros avances recientes en el estudio de los espacios y prácticas musicales que tuvieron lugar en Buenos Aires hacia inicios de 1880–. Luego, se desarrolla una reconstrucción de las experiencias musicales del Jardín Florida a partir de los repertorios programados y las dinámicas sociales que en él se desplegaron entre los distintos grupos de espectadores que allí asistían.

Antes de avanzar, cabe advertir el rol elocuente que había alcanzado la prensa especializada en la conformación de nuevos espacios musicales, una cuestión que atraviesa este trabajo. Con un registro normativo, mediante la crítica y la reseña, los proyectos editoriales dedicados a la música se ocuparon de dar forma a las sociabilidades artísticas de la ciudad, otorgando significados sobre los repertorios, los músicos, la concurrencia, sus formas de interacción con y en torno al arte sonoro. A partir de esta intervención de la prensa en la conformación de la sonoridad, la percepción y la sociabilidad, en ella se encuentran las pocas huellas mediante las cuales es posible reconstruir experiencias musicales como las acontecidas en el Jardín Florida. Si bien no se han hallado fondos documentales que cuenten con los programas de concierto de las presentaciones musicales de ese jardín, rastros de sus puestas en ejecución y prácticas de audición se encuentran en la prensa especializada. En la consulta del semanario *El Mundo Artístico* –un órgano empeñado en la difusión y el cultivo de la música instrumental–, a través de sus amplias reseñas y anuncios, se hallaron vestigios de esos conciertos orquestales.

2. CLAVES PARA ANALIZAR LAS EXPERIENCIAS MUSICALES DEL JARDÍN FLORIDA

2.1. Nuevas sociabilidades musicales, prensa especializada y diversificación del público

Aunque las experiencias estudiadas en este trabajo se desplegaron en el marco de transformaciones que tuvieron lugar en Buenos Aires durante el quiebre de época tradicionalmente identificado por la historiografía hacia comienzos de la década de 1880, las mismas habían sido gestadas desde años anteriores (Guillamón y Ojeda, 2023). Esas transformaciones excedieron la sola metamorfosis del espacio urbano en un proceso de modernización que reorganizó el entramado de la vida trayendo consigo nuevas experiencias: otros espacios culturales, amplia difusión de la prensa, distintos cánones del gusto y estilos de sociabilidad revelan la complejización del entorno y de la vida en un marco en que la ciudad y la cultura se producían recíprocamente (Gorelik, 2016; Gorelik y Peixoto, 2016).

En ese escenario de transformaciones, se registró un creciente proceso de diferenciación de espacios y diversificación de sus agentes con el surgimiento de sociabilidades específicas orientadas a activar la vida cultural de la ciudad (Bruno, 2014). Diversas locuciones historiográficas han identificado y puesto en estudio el surgimiento de nuevos códigos sociales para la –cada vez más– efervescente actividad cultural de la flamante capital: algunas se han ocupado de las iniciativas que, durante las últimas décadas del siglo, delinearon proyectos para una cultura visual (Malosetti, 2021), como también de las experiencias particulares que trazaron los caminos de una nueva cultura intelectual (Bruno, 2011; Terán, 2012). Nuevas voces, erigidas en nombre de la civilidad y el progreso cultural –un binomio transversal en las discusiones de esos ámbitos–, cuestionaron el “estado de las cosas” dando apertura a idearios y proyectos particulares de renovación. Esas iniciativas particulares, en tanto “emprendimientos renovadores”, no solo implicaron el delineamiento de nuevos saberes, sino también de nuevos modelos, perfiles, lugares y pautas para conducir la sociabilidad. Este surgimiento de espacios y la ampliación de la actividad cultural comprendieron algunas de las condiciones que intensificaron la conformación de nuevas identidades y prácticas de consumo cultural.

Experiencias homólogas también se desplegaron en favor de la renovación del arte musical en Buenos Aires. En otros trabajos (Guillamón y Ojeda, 2023; Ojeda, 2022a) ya se ha abordado el estudio de una serie de voces que, articuladas en una incipiente crítica especializada, en academias y sociedades musicales emergentes, debatieron posibles rumbos para la cultura musical de la ciudad. Hasta entonces, la ópera era el género que había primado en los espacios musicales: desde la primera mitad del siglo XIX, el gusto operístico fue impulsado por proyectos políticos que veían en él un instrumento de civilidad capaz de contribuir a la identificación de Buenos Aires con los referentes europeos (Guillamón, 2018). Luego de un período de ausencia en los teatros porteños –aunque con una circulación privada en salones–, las presentaciones sistemáticas de ópera italiana fueron reanudadas en 1848 con amplia acogida entre la aristocracia porteña y por parte de la prensa (Wolkowicz, 2012). Asimismo, durante la segunda mitad del siglo, el circuito artístico urbano se amplió espacialmente al tiempo que diversificó sus espectáculos. En este proceso, hacia finales de la década de 1860 se registraron en la prensa diferentes propuestas que buscaban dinamizar la actividad musical de la ciudad, promoviendo nuevas experiencias en torno al arte sonoro (Guillamón y Ojeda, 2023). Esas propuestas, siempre impulsadas por iniciativas privadas, debían constituir una alternativa para superar el cultivo de formas musicales tradicionales, consideradas “atrasadas” por los *connaisseurs* y los diletantes nucleados en esos espacios. Entre estas iniciativas, el cuestionamiento de la preeminencia que había alcanzado la ópera italiana en el medio local –para entonces un género promovido por empresarios y compañías extranjeras– fue un asunto recurrente en sus discursos desplegados en la prensa, a excepción de algunas afiliaciones¹. Si bien hacia 1880 el repertorio operístico seguía predominando en los principales teatros de la ciudad –de hecho, como se verá más adelante, también tuvo amplia presencia en las programaciones musicales del Jardín Florida–, para entonces el medio musical porteño no solo comprendía un escenario

compartido entre compañías líricas extranjeras –principalmente italianas–, sino integrado también por academias, orfeones y sociedades musicales.

A pesar de que la fundación y el sostenimiento de nuevos espacios que engrosaran la presencia musical en la ciudad no escapó de dificultades, para inicios de la década de 1880 ya se registraba un circuito más o menos consolidado: además de la asistencia a las presentaciones líricas que tenían lugar en los siete teatros ubicados en el centro porteño –el Colón, el Coliseum, de la Ópera, el Nacional, el Variedades, el de la Alegría y el Politeama–, la élite local también contaba con la posibilidad de participar en otros ámbitos de sociabilidad musical bien formalizados. En ellos, esta élite podía adoptar un rol de “protectora” de instituciones abocadas al cultivo de algún repertorio específico. Así, espacios como la Academia Alemana de Canto y la Sociedad del Cuarteto reunieron aficionados al repertorio coral y a la música de cámara, respectivamente, ponderando a esos repertorios como signos de civilidad y progreso cultural. A la vez que elevaban esas formas musicales, dichos espacios y su vida asociativa fueron delineando un perfil de oyente según códigos propios, algo que contribuiría al establecimiento de nuevas fronteras dentro de la élite porteña, fronteras fundadas en sus gustos y, sobre todo, en sus modos de acercamiento a la música.

La prensa especializada contribuyó a esa diversificación de los públicos, buscando la conformación de gustos musicales sobre repertorios específicos y esquemas de apreciación ajustados a los mismos. Mientras la prensa diaria se mostraba acrítica respecto de los eventos musicales de la ciudad –limitándose al anuncio de algunas presentaciones y al encomio de las figuras internacionales que actuaban en los escenarios, como también de algún espectador notable entre el público (véase esto más adelante en los casos citados del diario *La Nación*)–, las pocas publicaciones especializadas en música que circulaban en la ciudad –revistas– solían estar afiliadas a alguna entidad en particular. Dadas estas afiliaciones, dichas publicaciones concedían su protección a ciertas asociaciones musicales o, al menos, manifestaban su disconformidad respecto de algunas agrupaciones de las cuales se esforzaban por diferenciarse. Entre esas publicaciones especializadas, *La Gaceta Musical* (1874-1887) –como ya se ha indicado en la nota 1– apoyó el quehacer de las compañías operísticas; *El Mundo Artístico* (1881-1887), desde el seno de la Sociedad del Cuarteto, desplegó una amplia campaña para promover la música clásica-instrumental; el *Mefistófeles* (1882), sin afiliación, apuntó contra la Sociedad del Cuarteto cuestionando las bases de la actividad de crítica y reseña musical en su órgano de prensa; por su parte, *La Vida Porteña* (1884) polemizó contra los empresarios teatrales.

Cabe señalar que, en la medida en que el circuito musical se fue ampliando, la preocupación de esa prensa especializada pasó de la promoción de nuevos espacios musicales a la preocupación por las formas de sociabilidad que tenían lugar en los recintos ya afianzados en la ciudad. Por ello, junto a los discursos en favor de determinado repertorio y agrupación, también delinearon pautas que orientaran el comportamiento de los públicos durante las presentaciones musicales. Así, desde 1881, el semanario *El Mundo Artístico* apeló fuertemente a la crítica de comportamientos, advirtiendo y denunciando los actos desmesurados que primaban en la mayor parte de las salas, como faltas –decía– al “grado de cultura” alcanzado en la capital. Las charlas, risas y deambulaciones que acontecían dentro de los recintos musicales –conductas entonces tradicionales en el medio musical porteño y que, como se verá más adelante, los redactores también denunciaron en torno a las presentaciones del Jardín Florida– eran vistas como actos inadecuados por parte de un cuerpo de autores que idealizaba las sesiones musicales en las que el público participaba “civilizadamente”, con recogimiento y atención².

Ese modelo de oyente lejos estaba de ser ficticio, pues existía en Buenos Aires nucleado en una comunidad bien diferenciada: formaba parte del público que asistía con regularidad a las presentaciones privadas de la Sociedad del Cuarteto, interesado por el repertorio de cámara, clásico e instrumental. A este tipo de oyente *El Mundo Artístico* lo identificó con la denominación de “público inteligente”. Se trataba de espectadores que concurrían a esas sesiones musicales “con la idea preconcebida de pasar un par de horas *trabajando mentalmente y gozando a la vez*” (Sociedad del Cuarteto, 19 de marzo de 1882, p. 370). Allí conformaron una serie de esquemas de apreciación que los diferenciaba de otros oyentes y que, a la vez, contribuía a

la diversificación del público musical dentro de la élite porteña: su escucha se articulaba en favor de la “comprensión” del discurso musical, por lo que este oyente se caracterizó por su intelectualización del acto mediante una actitud de atención plena, fundada en el recogimiento, la sustracción del entorno y de su conocimiento musical-formalista³. Tomando este oyente como modelo, los discursos normativos de *El Mundo Artístico* buscaron su reproducción y ampliación a través de la publicación de numerosos materiales educativos. De igual manera, los redactores se encargaron de seguir a esta comunidad de oyentes por distintos espacios musicales del medio porteño, reseñando sus formas pulidas e intelectualizadas para ejercer la escucha en contraste con otros públicos. Eso hicieron entre 1881 y 1882 al secundarlos durante su asistencia a los conciertos orquestales del Jardín Florida.

Se identifican así dos modelos de oyentes diferenciados: por un lado, aquel que frecuentaba la ópera y otros espacios según patrones tradicionales, regidos por la desatención, el interés por la presentación pública y los rituales del “ver y ser visto” –es decir, la asistencia con fines instrumentales y extramusicales– y, por otro, un “público inteligente”, caracterizado por su disposición estética, el cual concedía a las obras su atención plena y apreciaba la música como el elemento estructurante de la sociabilidad. Estos eran dos modelos contrastantes que también comprendían dos repertorios de acción diferenciados para subrayar su posición de sector privilegiado, de élite⁴.

Claro que aquel último era un “oído” que primaba en espacios de sociabilidad privados y bien formalizados como la Sociedad del Cuarteto, con rígidos códigos que mediaban la interacción entre sus participantes, así como de ellos con la música. Pero ¿qué sucedía cuando esta comunidad de oyentes frecuentaba otros espacios menos formalizados del medio musical porteño en los cuales también se cultivaba el gusto por la música instrumental? El Jardín Florida comprendió uno de esos espacios en la medida que incorporó conciertos orquestales “clásicos” en su programación de presentaciones musicales. Pero dicho local no se restringía a ese “público inteligente”, pues contaba con una amplia concurrencia que lo frecuentaba a diario. La participación de distintos públicos, con sus modalidades diferenciadas para expresar su condición de clase encumbrada en torno a la música, fue un factor de tensión en aquel local.

En sintonía con los eventos que tuvieron lugar en el Jardín Florida, los estudios sobre sociabilidades informales desarrollados por S. Gayol (2000) y L. Losada (2006; 2008) han identificado a locales de ese género como puntos de encuentro en los que solían tejerse complejas tramas de grupos, trayectorias, códigos, intereses, percepciones, entre otros factores. Cafés, clubes y parques fueron espacios a los cuales sus concurrentes asistían con el propósito de reconocerse como miembros de un mismo sector, pero en los que, a su vez, participaban según costumbres y usos no siempre comunes. Al reconstruir esos encuentros sociales desplegados en el marco de transformaciones urbanas y de irrupción de nuevos referentes grupales resulta necesario despejar los componentes particulares que sustentaron la frecuentación de esos espacios por parte de distintos grupos y, en este sentido, cabe preguntarse para qué asistían a dichos lugares y cómo lo hacían.

2.2. Gustos, experiencias y mediaciones

Aportes de la teoría bourdieuana orientados al análisis de los consumos culturales otorgan algunas herramientas para explicar esos componentes que operaban en la interacción con y en torno a la música en el Jardín Florida. El carácter generativo del “sentido práctico” –según el cual la socialización en determinados grupos es forjadora de un repertorio de formas de acción y percepción incorporadas por sus miembros (Bourdieu, 2015)– sustenta algunas experiencias analizadas en este trabajo: dicho sentido orienta las elecciones y gustos al optar por ciertos bienes simbólicos y rechazar otros, de igual forma, comprende los esquemas de percepción y apreciación sobre los cuales se articula el acto de consumo (Bourdieu, 2016).

Asimismo, las exigencias teóricas de este trabajo⁵ llevan a considerar otros aportes en torno al análisis de consumos culturales, particularmente, musicales. Ante la necesidad de reconstruir situaciones concretas de

escucha e interacción entre los públicos del Jardín Florida –es decir, los contextos pragmáticos de recepción de las presentaciones musicales de ese espacio–, algunas contribuciones de la llamada “nueva sociología de la música” permiten pensar esas experiencias a partir de la complejidad de factores implicados en el enfrentamiento de los oyentes con la música, cuyo análisis de dicha relación no se cierra en las disposiciones subjetivas. La advertencia de algunos analistas sobre la insuficiencia de la propuesta bourdieuana para abordar la música lleva a matizar esa teorización de la configuración social del gusto y las formas de consumo cultural con una matriz teórica que permita restituir la escucha musical *in situ* y que identifique –además de las disposiciones de cada oyente– una variedad de elementos externos y actantes involucrados en ella.

La propuesta de A. Hennion (2002) intenta superar el dualismo entre los sujetos y los bienes culturales, así como entre las cosas y los signos sociales. Desde sus primeros estudios sobre música, se ha propuesto “poner en situación” la contraposición sujeto-objeto al introducir en el análisis la heterogeneidad de mediadores que se pliegan unos a otros durante la escucha musical⁶. Estos mediadores no son meros portadores de una pieza musical –atribución más cercana a la noción de “intermediarios” propuesta por B. Latour (2008, p. 63)–, sino objetos y personas que tienen entidad propia, que inciden en la experiencia de los oyentes, que impulsan acciones y los transforman en la situación de escucha. Si bien Hennion (2002) se ha ocupado de distintos tipos de mediadores articulados en la escucha musical, este trabajo se interesa por el rol de los mediadores humanos –músicos, críticos y otros oyentes–, atendiendo a su carácter performativo. Por ende, se iluminan así los efectos que esas mediaciones producían en la escucha musical: se les asigna una fuerza activa por su carácter habilitante en las interacciones (Hennion, 2002, pp. 16-17). Todo esto no descarta la dimensión subjetiva basada en las disposiciones individuales, por el contrario, ella es solo una de las dimensiones para pensar la relación de los oyentes con la música.

A la reconstrucción de esas mediaciones se suma una mirada pragmática sobre el gusto musical, exigida por el objeto de estudio: ¿qué hacían los oyentes más avezados para alcanzar el gusto por las piezas musicales que se presentaban en el Jardín Florida? Otros trabajos de Hennion (2010; 2012) han advertido el rol activo que los oyentes asumen en la conformación de sus gustos musicales y la necesidad de recuperar las vinculaciones reales que ellos construyen con la música, sus actos en torno a ella. Al orientar la investigación hacia el estudio de esas acciones desplegadas durante la escucha musical, la atención a los gestos, las relaciones, los artificios, los ceremoniales involucrados –en síntesis, su hacer en torno a la música–, la propuesta hennioniana aparta la escucha de la idea de un consumo pasivo al inscribirla como una práctica activa en la que los oyentes despliegan acciones que construyen su relación con la música y contribuyen a conformar y redefinir su gusto por la misma (Hennion, 2012, pp. 215-218). Esta mirada pragmática resulta particularmente útil en este trabajo al indagar en los hábitos, el lenguaje corporal, los rituales desplegados por los oyentes durante los conciertos orquestales del Jardín Florida, en la conformación de las condiciones que unos y otros consideraban propicias para gustar y gozar de las piezas que allí se presentaban –un proceso posible debido a la atención que la prensa confirió en sus reseñas a las formas de sociabilidad musical y a los comportamientos–. Pero dicho goce podía no ser alcanzado. Como señala Hennion, el gusto, el placer en la escucha, son efectos que pueden surgir o no, que se definen y redefinen en el proceso de la acción, ante lo cual resulta necesario atender a los factores –mediaciones– que interfieren en ellos. En este sentido, el goce de las experiencias musicales:

son el resultado de una acción del que experimenta el gusto, acción que se basa en técnicas, en entrenamientos corporales, en pruebas repetidas y que se realiza a lo largo del tiempo, a la vez que se sigue un desarrollo regulado y porque su éxito depende en gran medida de los momentos. (Hennion, 2010, p. 26)

En diálogo con estos avances, aportes de la pragmática norteamericana como los de T. DeNora (2004a) también operan en la reconstrucción de las experiencias musicales estudiadas en este trabajo en tanto ponen lo sonoro (el objeto-música) en primer plano: en su noción de “evento musical” DeNora (2004a) toma esas mediaciones como las condiciones a través de las cuales la música moviliza la acción. La autora restituye así el carácter “habilitante” de la música, esto es, la música como generadora de lo social, algo que, en las experiencias

musicales aquí estudiadas, se observa en fenómenos como los encuentros motivados por conciertos y la conformación de grupalidades a partir de un repertorio en particular. La perspectiva de DeNora resulta un modelo complementario a las propuestas que han pensado la música como un objeto *determinado*⁷ por la percepción del oyente, pues, para la autora, es el objeto estético lo que antecede y motiva lo social. Si bien esta línea de trabajo se ha involucrado en ese carácter actante de las composiciones musicales, acerca de cómo sus propiedades proporcionan recursos para hacer y pensar⁸, también ha contemplado “las formas en que esas propiedades son accedidas y puestas en primer plano a través de la *apropiación musical* y los *dispositivos* de presentación musical” (DeNora, 2004b, p. 219). Operan allí los componentes subjetivos –esquemas de percepción– y los elementos mediadores aludidos más arriba. De esta manera, la “fuerza social de la música” estaría constreñida por disposiciones y mediaciones. Como señala el sociólogo C. Benzecry (2012) en su análisis de audiencias musicales, todo aquello que la música permite está limitado por “tradiciones, discursos, encarnaciones y prácticas espaciales y corporales” (p. 278).

Lejos de establecer diálogos entre autores y aportes de distintas vertientes, este marco referencial busca dar al objeto de estudio la teoría que exige (Buch, entrevistado en Contreras y Hernández, 2013, p. 7). Pensar la escucha musical y el gusto como fenómenos motivados por disposiciones validas de los trayectos sociales, por acciones individuales que enfatizan el goce y por mediadores que pueden habilitarlos o interferirlos, así como por el carácter habilitante de la música en tanto impulsora de sociabilidad, permite articular las huellas que arrojan las fuentes abrevadas en la reconstrucción de las experiencias musicales del Jardín Florida.

Por otro lado, este trabajo también se ocupa de la programación musical y los mecanismos que operaban detrás de ella. Ya se ha mencionado que el Jardín Florida comprendía un espacio en el que se condensaba una complejidad de agentes, repertorios y proyectos que articulaban la cultura musical porteña a inicios de 1880. Se asume aquí una noción restringida de “cultura”, como una esfera específica de producción simbólica, conformada por agentes particulares y con un marco organizacional distintivo de fuertes incidencias en los criterios de programación de este jardín.

La teoría de campos de Bourdieu (2018) permite iluminar el sistema de relaciones entablado entre los agentes que constituían esa esfera específica –integrada por sociedades musicales, empresarios teatrales, compañías líricas, la crítica musical– y los modos en que esas relaciones contribuían a jerarquizar ciertos repertorios sobre otros. Articulando esta propuesta teórica, se identifican posiciones de dominación y subordinación ocupadas por esos agentes, posiciones definidas según el capital específico que regía al medio musical porteño en un momento dado –en este trabajo, se trata de un “capital musical” constituido por el dominio de los repertorios que se encontraban encumbrados y sus respectivos saberes vinculados–. Es a partir del interés de algunos agentes por valorizar su capital poseído –sus prácticas musicales, sus repertorios– que el medio musical se articulaba como un escenario de luchas, un rasgo que, según Bourdieu, define las dinámicas internas de los campos: cada agente buscaba imponer lógicas de ordenamiento, intentando ponderar ciertos repertorios sobre otros mediante estrategias que ampliaran su presencia en distintos locales de la ciudad, entre ellos, sitios de moda como el Jardín Florida. Los vertiginosos cambios que se suscitaron en las programaciones del jardín de una temporada a otra se debían a los triunfos pasajeros de algunos agentes al lograr establecer –de manera momentánea y, a veces, con la fugacidad de una moda– sus repertorios como referentes de la cultura musical de la ciudad.

A su vez, entre esas estrategias, es necesario contemplar los vínculos y alianzas que los agentes específicos –músicos, sociedades musicales, compañías líricas– establecían con otros interventores más o menos externos al medio musical porteño –empresarios, la prensa– y los efectos de esos lazos en la programación musical. Los arreglos organizacionales entre unos y otros (DiMaggio, 1999), la labor colectiva y la colaboración mutua que suponía el desarrollo de los conciertos orquestales del Jardín Florida incidían en la definición de los repertorios de cada temporada: la composición del “mundo” de la producción musical –la red de personas involucradas (Becker, 2008)– tenía particular peso en la ponderación de ciertos repertorios, ya que, junto a

los músicos convocados estratégicamente por los empresarios del local para integrar las distintas formaciones orquestales, también arribaba una selección de piezas musicales.

Siguiendo este programa y las referencias presentadas –en suma: la conformación de un campo con el surgimiento de nuevos espacios y sociabilidades musicales; la promoción de experiencias de modernidad artística, de renovación por parte de iniciativas particulares en tensión; la ampliación de la prensa especializada como referente de la escucha, la ejecución y la sociabilidad musical y la paulatina diversificación de los públicos en términos de gustos, formas de vinculación con la música y modalidades de consumo–, a continuación se posa la lupa sobre las experiencias musicales del Jardín Florida, los mecanismos implicados en sus programaciones y las dinámicas llevadas a cabo entre los concurrentes. Para ello, se atiende a las iniciativas que impulsaron sus presentaciones musicales y a las disimilitudes entre los públicos que allí se congregaban, sus códigos diferenciales para interactuar y acercarse a la música, las motivaciones que los conducían a ese local y los efectos de esos encuentros.

3. PROGRAMACIÓN Y SOCIABILIDAD EN LOS CONCIERTOS ORQUESTALES DEL JARDÍN FLORIDA

3.1. Un sitio para la élite porteña

Hacia principios de la década de 1880, las oportunidades para oír música instrumental en Buenos Aires eran contadas. El circuito lo conformaba un puñado de iniciativas, generalmente particularizadas. Quienes se encontraban interesados en delectar aquel repertorio podían concurrir a las presentaciones privadas y públicas de la Sociedad del Cuarteto. En caso de ser socios de dicha institución, contaban con la posibilidad de asistir a sus sesiones semanales –privadas–; de lo contrario, podían disfrutar de los frecuentes conciertos públicos que esa entidad organizaba a lo largo de cada año. Para gusto de esos oyentes, 1882 fue un año sin igual: en él se registró un incremento en la oferta de música instrumental, pues la Exposición Continental que tuvo lugar en Buenos Aires contó con una serie de amplias presentaciones orquestales incentivadas por una comisión que otorgó notabilidad a aquel repertorio. Por su parte, los diletantes menos exigentes podían disfrutar de las *soirées* musicales que se anunciaban en el *Skating-Rink*, así como de las improvisadas bandas de vientos formadas por “civiles” y “aficionados”. Según las referencias en la prensa, dichas agrupaciones solían interpretar piezas de moda en distintos espacios públicos de la ciudad.

Asimismo, durante las estaciones de primavera y verano, el circuito parecía ampliarse: el Jardín Florida abría sus puertas a paseantes y amantes de la música, ofreciendo conciertos orquestales con una frecuencia diaria. Dicho espacio comprendía el “*rendez-vous* de la buena sociedad”, un sitio de paseo de obligada frecuentación para todos los deseosos de ser partícipes de un espectáculo público que aseguraba su identidad social. De manera similar al paseo por Palermo –espacio cuyas interacciones entre la *haute* porteña ha sido detenidamente estudiado por el historiador L. Losada (2008)⁹ –, la visita a este jardín tenía sus ritos de periodicidad y su dimensión simbólica. Gustosas de pasear, ver y hacerse ver, durante los meses más cálidos “[se daban cita] en ese *local aristocrático* todas las familias de la *alta sociedad* que –como era habitual durante aquellas estaciones– aún no se [habían] ido al campo” (Capital y provincias, 4 de diciembre de 1881, p. 251).

Un registro fotográfico que data de 1875, realizado en el marco de una exposición –otro de los eventos que solía nuclear a la élite en aquel jardín–, contribuye a la reconstrucción de las características del circuito de paseo –su organización espacial, su opulencia– sobre el cual la alta sociedad de Buenos Aires se disponía a deambular, a veces, sin otros fines más que el ocio, el disfrute del aire fresco y la escenificación (ver figura 1). Este local, ubicado entre las calles Florida y Paraguay (ver figura 2), ofrecía un recorrido al aire libre por distintos senderos que, entre frondosa vegetación y obras escultóricas, lo hacían un espacio de caminata ideal para la típica *flânerie* de aquella zona céntrica. Dicho recorrido contaba con la posibilidad de descanso en los bancos ubicados a cada lado de las sendas de paseo. Por las noches, el jardín se iluminaba con suntuosos

faroles sostenidos por figuras humanas que daban entrada a un amplio pabellón ubicado en el centro del predio, adornado en su interior con una magnífica fuente. Al igual que otros espacios que formaban parte del renovado circuito de espectáculos teatrales y musicales de la ciudad, ese pabellón había sido construido en madera, un material que favorecía el levantamiento veloz de la edificación –como había sucedido por aquellos años con el “endeble” teatro Politeama (1879)– dando así rápida respuesta a las saturadas demandas de recreación cultural (Liernur, 2010). En ese pabellón tenían lugar las presentaciones musicales organizadas por los empresarios del local.

La fotografía revela la voluntad de esos empresarios de desarrollar un espacio de ocio –entonces un sitio de moda– sobre la idea de un esparcimiento creativo a desplegarse en torno a obras de arte escultóricas y también –como hace saber la prensa– alrededor de la música¹⁰. Se trataba de un paseo que evocaba –aunque a menores dimensiones– las salidas a jardines de estilo *vauxhall*, tan populares entre la alta sociedad inglesa, como símbolo de clase –la ociosidad del paseo era cuenta de ello– y de reconocimiento entre las élites. Para quienes lo frecuentaban, todos estos componentes hacían del Jardín Florida “el único establecimiento de su género donde la *buena sociedad* [podía] pasar agradablemente las noches de verano” (Capital y provincias, 6 de noviembre de 1881, p. 220).

Algunos de los paseantes retratados en la fotografía, particularmente aquellos que presentan poses nada azarosas y desempeñadas especialmente para la ocasión, contribuyen a la representación del jardín como un local apto para el juego de las apariencias, el enclasmamiento y el reconocimiento entre los asistentes. La ubicación de sillas a mitad del sendero principal refuerza esta inferencia al revelar el carácter de constructo de la escena. La ornamentación del espacio con toda una variedad de piezas escultóricas a los costados de los senderos aporta a esta interpretación, sobre todo, al situarla en relación con los sentidos asociados a esos bienes: esto inscribe al jardín como un lugar propicio para la sociabilidad entre “espíritus nobles”, pulidos, de acuerdo con los sistemas de sentidos que por entonces introducían grupos de artistas e intelectuales de la ciudad. Además de ello, los discursos en torno al binomio arte-civilización desplegaban ideas sobre el poder de esos bienes simbólicos para connotar un estatus encumbrado y asegurar un *ethos* de clase distinguida (Malosetti, 2021; Baldassarre, 2006).

Por otro lado, la presencia de algunos cuerpos más desalineados respecto de las convenciones del retrato fotográfico complejiza el análisis en tanto permite inferir la ausencia de protocolos rígidos a los cuales cada visitante debía atenerse, más allá de las voluntades distintivas. Así, la captura revela la existencia de cierta diversidad entre los concurrentes al jardín, una diversidad expresada en los perfiles y en las actividades que podían estructurar la sociabilidad en aquel sitio: el interés por un acto de escenificación que permita afirmar la condición de clase distintiva de los paseantes a partir del carácter instrumental –enclasante– que podía adoptar la asistencia a ese local engalanado con piezas artísticas; igualmente, el simple ocio al aire libre constituía una práctica que también se articulaba como atributo de posición social.

Asimismo, además de esta primera diferenciación de los asistentes al jardín, las referencias en la prensa advierten la presencia de otros concurrentes que se dirigían al local motivados por las presentaciones musicales que allí se llevaban a cabo. No todo se articulaba en torno a la voluntad de distinción y al mero ocio entre los visitantes: estos concurrentes, dotados de una sensibilidad y conocimientos que los predisponía a la atención y al disfrute de los bienes artísticos-musicales –lo que el análisis cultural entiende como una “predisposición estética”, un rasgo distintivo de esa comunidad–, asistían por su interés en algunos de los repertorios que allí se ejecutaban, movilizadas por los programas de concierto.



FIGURA 1.

Fotografía de la entrada al pabellón del Jardín Florida hacia 1875. Archivo General de la Nación. Fondo Galerías Witcomb SRL. Álbum 1. Inv. 610.

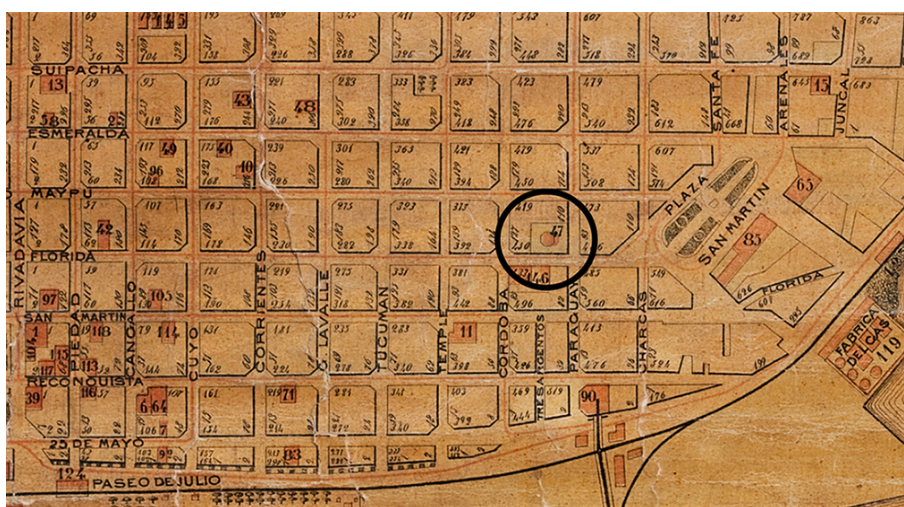


FIGURA 2.

Detalle de un mapa de Buenos Aires publicado con motivo de la Exposición Continental de 1882. El número “47” designa al Jardín Florida –referenciado como “jardín concierto”–. Esta representación cartográfica incluye la ilustración del gran pabellón ubicado en el centro del jardín. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Colección de mapas, código MA003892.

3.2. Transformaciones en la programación

Desde comienzos de la década, en el Jardín Florida solían llevarse a cabo conciertos orquestales a diario con entradas a precios módicos. Cada boleto costaba unos 15 pesos, es decir, menos de un tercio de la entrada a los conciertos públicos de la Sociedad del Cuarteto. A su vez, era un precio considerablemente más

barato que cualquier entrada para el teatro Colón, el coliseo principal de la ciudad donde la élite se daba cita durante las noches de temporada teatral. En estas presentaciones diarias, los programas de concierto estaban conformados por piezas que debían resultar atrayentes para los más variados públicos, tanto para los “indígenas” o “músicos” –este era el “público inteligente”, el tipo más avezado en la escucha de música instrumental–, como para los “extranjeros” o “profanos” –quienes no estaban familiarizados con el repertorio instrumental, pero igualmente se mostraban interesados en él¹¹–.

Durante las estaciones cálidas de los años 1880 y 1881 –este local solo funcionaba durante los meses de primavera y verano–, los conciertos del Jardín Florida se habían limitado a la ejecución de piezas *fashionables* –así las describía la prensa especializada–. Sus programas de concierto estaban conformados por un conjunto de piezas entre las cuales primaba un tipo de repertorio por entonces generalizado en otros espacios musicales de la ciudad, particularmente, en los teatros: en su mayoría estaban integrados por fragmentos extraídos de distintas óperas popularizadas entre el público paseante. Los anuncios que cada fin de semana se publicaban en la sección “Teatros” del diario *La Nación* dan cuenta de las piezas de moda que los asistentes a dicho “jardín concierto” podían deleitar durante sus paseos: allí solían predominar fragmentos operísticos de compositores como Verdi, Meyerbeer y Donizetti junto con algunas piezas instrumentales de Johann Strauss (ver figura 3). Entre estos nombres, la primacía de compositores italianos –o adheridos al “italianismo”, como el caso de Meyerbeer, el “favorito” del público porteño por aquellos años– no es de asombro si se atiende a la procedencia de los agentes-músicos que promovían esos conciertos, activos en los teatros de ópera durante los meses de temporada lírica. Sin ir más lejos, quien se encontraba al frente de la orquesta era un agente venido del mundo de la ópera: aquellas presentaciones solían contar con la dirección del maestro Nicola Bassi, en aquel momento un reputado director que, durante los meses de temporada teatral, se encontraba a cargo de la orquesta de ópera del teatro Colón, coliseo arrendado por un empresario italiano, Ferrari, para su compañía lírica italiana. La disponibilidad de un director como Bassi –generalmente ocupado por la saturada agenda de compromisos diarios que implicaba su contrato con la compañía lírica del Colón– se debía a que la actividad del Jardín Florida coincidía con la merma de la temporada lírica que se desarrollaba intensamente de mayo a octubre de cada año. Además de estos fragmentos orquestales, esos “conciertos instrumentales” solían incluir con regularidad la participación de cantantes líricos, una decisión que se desviaba de la iniciativa de ofrecer música instrumental, a la vez que ampliaba el circuito porteño de la ópera italiana (ver figura 4). No es casualidad que los empresarios a cargo del Jardín Florida entablaran lazos con artistas del mundo de la ópera atendiendo a la fascinación que despertaba dicho repertorio. Sin embargo, la inclusión de piezas vocales era motivo de disgusto para el público interesado en el repertorio orquestal –aquel público minoritario “de buen bocado”, como lo llamaba el semanario *El Mundo Artístico*–, quienes recordarían esas presentaciones dentro de una categoría “menos que mediana” (Capital y provincias, 15 de mayo de 1881, p. 19).

Las presentaciones musicales de dicha temporada también contaron con otras participaciones notables. Hacia enero de 1881 la prensa diaria anunció una serie de conciertos orquestales “bajo la dirección del Sr. A. Pantin, director de los conciertos de París, Londres y New York” (Teatros, 4 de enero de 1881, p. 2). Un artículo de *El Mundo Artístico* dedicado a la figura de dicho director alude a las piezas incluidas en sus programas de concierto:

[Pantin] lleva consigo el repertorio más moderno, más escogido y variado de obras de orquesta que imaginarse puede, habiendo completado en su último viaje a Europa con todas aquellas composiciones que en las principales ciudades de España, Francia, Alemania é Inglaterra son actualmente en boga. Citaremos entre ellas las de Delibes, Gounod, Saint-Saens, Massenet, Taubert, Suppé, Liszt, Rubinstein, Raff, Strauss, Gung’l, Waldtenfel, Bizet, Godard, Fahrbach, fuera de todas las oberturas clásicas y modernas imaginables. (Capital y provincias, 8 de agosto de 1882, p. 109)

No es casualidad que ese órgano de prensa haya expresado loas al repertorio del director, dado que varios de los compositores incluidos en sus programas formaban parte del repertorio de “clásicos-modernos” de su estimada Sociedad del Cuarteto¹². La fascinación por estos conciertos y el creciente interés por las “grandes obras” repercutiría en la programación de la próxima temporada.

Así, hacia noviembre de 1881 –es decir, a comienzos de la siguiente estación cálida, cuando el local reabría sus puertas a los paseantes y amantes de la música–, los empresarios que se encontraban a cargo de aquel espacio de recreo se propusieron una renovación para sus conciertos instrumentales. Quizá atentos al interés creciente por la música clásica-instrumental en determinados círculos de la ciudad –muy celebradas habían sido durante ese año las sesiones públicas de la Sociedad del Cuarteto–, estos empresarios se decidieron por integrar a sus presentaciones musicales diarias una serie de veladas dedicadas a la ejecución de dicho repertorio. Con estos cambios, la programación pasó de las presentaciones misceláneas que habían primado en temporadas anteriores –con la alternancia entre piezas instrumentales de distintas procedencias y fragmentos vocales e instrumentales tomados de óperas– a un conjunto más homogéneo¹³. Para gusto de un público específico, el nuevo catálogo de obras poseía vistosas similitudes con los programas de las sesiones musicales que, desde hacía ya algunos años, desarrollaba la Sociedad del Cuarteto.

Este traslado del repertorio de un espacio al otro también se debía al ingreso de los elementos instrumentales de dicha sociedad –“los profesores del cuarteto”, como los identificó *La Nación* en sus anuncios– al cuerpo regular de instrumentistas del Jardín Florida (ver figura 5). A pesar de la incorporación de notables músicos, no faltaron especulaciones por parte de la prensa especializada sobre estas nuevas presentaciones y su agrupación, dado que, si bien los empresarios del local habían procurado conformar una orquesta notable con la participación de “los mejores profesores”, para completar el cuerpo instrumental debieron contratar a algunos músicos menos experimentados en la ejecución de aquel repertorio “clásico”. Para el pequeño grupo de *connaisseurs* de Buenos Aires, este era un asunto que podía afectar la calidad artística de aquellas presentaciones, las cuales eran comparadas de manera constante con las sesiones musicales de la ilustre Sociedad del Cuarteto.

“ LA FLORIDA ”

JARDIN CONCIERTO

Domingo 13 de Enero de 1880.—Gran concierto orquestal, bajo la dirección del maestro, caballero Nicolás Rusi.

PROGRAMA

1.ª PARTE:—1.º Cuadrilla de la ópera ‘Fuerza del Destino’; Ricci. 2.º Pou-pourri de la ópera ‘Rigoletto’; Verdi. 3.º Motoreo, valse; Strauss. 4.º PIZZICATO, polka á pedale; Strauss. 5.º Danza, Duettino y final 2.º de la ópera ‘Los Hugonotes’; Meyerbeer.

2.ª PARTE:—6.º Marcha Oriental; Bottesini. 7.º Sinfonía de la ópera ‘La Saboyarda’; Ponchielli. 8.º ‘Princesa Alejandra’ valse; Strauss. 9.º Pou-pourri de la ópera ‘Linda de Chamounix’; Donizetti. 10.º ‘Sensación eléctrica’, galoppa; Bivetta.

A las 8 1/2 en punto.

FIGURA 3.

Programa de concierto orquestal en La Florida. *La Nación* XI, N.º 2818, 17 de enero de 1880, p. 2.

"LA FLORIDA"

JARDÍN CONCIERTO

Viernes 6 de Febrero de 1880, gran concierto vocal e instrumental, (extraordinario), del pianista y compositor, Federico Gurman, con el concurso de las señoras Margarita V. de Gurman y Rosa V. Gurman de Aguayo; la orquesta dirigida por el maestro caballero Nicolás Bassi.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE—1^o Obertura de "La Saboyana" a gran orquesta, Pouchini.

2^o "Polonesa", para piano, por el autor, F. Gurman.

3^o "Aria del Barbero de Sevilla", por la señora Rosa V. Gurman de Aguayo, Rossini.

4^o "Sus ojos", gran polka a dos pianos por el Sr. Gurman y señora Gottschalk.

5^o "Final segundo de Lucia", por la orquesta, Donizetti.

SEGUNDA PARTE—1^o Obertura del "Regente", a gran orquesta, Mercadante.

2^o "Homes sweet homes", capricho para la mano izquierda por su autor, F. Gurman.

3^o "Carnaval de Venecia", para canto, por la señora Rosa V. Gurman de Aguayo, Bellini.

4^o "Dí que sí"—"Ojos criollos", danza cubana a cuatro manos, Gottschalk.

5^o "Che gaja", vals para canto por la señora V. Gurman de Aguayo, Tito-Mattei.

6^o "Victoria", gran marcha triunfal a 2 pianos por el autor y señora, F. Gurman.

7^o "Tarantela", capricho a gran orquesta, Rossini.

Entrada general con asiento \$ 25.
Niños menores de 10 años \$ 10.

FIGURA 4.

Programa de concierto vocal e instrumental en La Florida. *La Nación* XI, N.º 2834, 6 de febrero de 1880, p. 2.

La Florida—Hoy Miércoles 15, a las 8 de la noche, gran concierto orquestal; dirección del maestro Rajneri; gran orquesta compuesta de los profesores del *Conservatorio* y de los mas notables que hay en el país.—**Nota importante:** Está abierto un primer abono de 25 conciertos ó espectáculos, desde el Sábado 19 del corriente.—**Precios:** para caballeros (las 25 funciones efectivas) \$ 175; para señoras (idem) \$ 125; el abono es personal é intransferible.—**Puntos de suscripción:** Almacén de música de los señores Hartmann, Florida 211; Rodríguez y Ca., Florida 138 y en la Gerencia del Jardín.

FIGURA 5.

Anuncio del "gran concierto orquestal" en La Florida. *La Nación* XII, N.º 3354, 15 de noviembre de 1881, p. 2.

Así, hacia mediados de ese mes de noviembre de 1881, *El Mundo Artístico* anunció a sus lectores que la nueva orquesta del Jardín Florida estaría compuesta “de los mejores elementos disponibles en la Capital y [que sería] dirigida por el profesor Rajneri”, violinista y, por entonces, reputado miembro de la Sociedad del Cuarteto (Capital y provincias, 13 de noviembre de 1881, p. 227). Este pomposo anuncio formaba parte de una estrategia para contrarrestar las severas críticas que los empresarios de aquel local habían recibido en ese mismo semanario por ofrecer hasta entonces “programas de conciertos orquestales de categoría menos que mediana”. El foco de la crítica lo habían comprendido las ejecuciones “pésimas” y “la insuficiencia de los elementos instrumentales”, juicios con los que habían calificado las presentaciones musicales de aquel local en temporadas anteriores (Capital y provincias, 15 de mayo de 1881, p. 19). Por supuesto, esos veredictos no escapaban del interés de los redactores por ampliar el circuito de la música clásica-instrumental: con el reavivamiento de esos antecedentes buscaron diferenciarse del pasado cercano y proyectar los conciertos orquestales de la nueva integración, la cual contaba ahora con la participación de sus estimados músicos de la Sociedad del Cuarteto.

3.3. Concurrencia al Jardín Florida y tensiones entre los públicos

En simultáneo, hacia el inicio de esa misma temporada, la prensa advirtió un considerable incremento en la concurrencia al Jardín Florida. El creciente interés de la élite porteña por frecuentar este espacio de recreo – no solo por sus conciertos orquestales, sino por comprender un sitio de moda para la presentación pública– llevó a insistentes demandas por parte de los paseantes para abaratar el costo de cada entrada. Si bien el precio de cada boleto, según la prensa, “no [era] excesivo para personas aisladas, lo era, indudablemente, para familias enteras” que ansiaban concurrir asiduamente. Fue así como, luego de la evaluación de estos reclamos por parte de los empresarios encargados del local, el costo de 15 pesos por cada entrada fue considerablemente reducido: un boleto para caballeros pasó a costar unos 7 pesos, mientras que el boleto para señoras se redujo a unos 5 pesos –es decir, aproximadamente un 53% y 67% menos, respectivamente–. Pero eso no fue todo: ante aquella demanda, los empresarios desplegaron estrategias de venta para asegurar la continuidad de su empresa. Así, quienes deseaban asistir con frecuencia al Jardín, ya sea por su circuito de paseo o por sus conciertos orquestales, contaban con la posibilidad de adquirir amplios abonos para veinticinco conciertos por unos 175 pesos para los caballeros y 125 pesos para las señoras –en ambos casos no se registra una disminución de precio respecto del boleto individual, pero sí una oportunidad para el público de reservarse el derecho de entrar al local y de contar con un lugar durante las presentaciones de la orquesta en caso de gustar de un poco de música¹⁴ (Capital y provincias, 20 de noviembre de 1881, p. 235)–. Dadas estas condiciones, apenas unas pocas semanas más tarde, este “local aristocrático” contaba ya con una gran concurrencia –“de modo que no escasearan los asientos”, como señalaba un anuncio–, a excepción de las tardes y noches de mal tiempo, pues “la temperatura excepcionalmente fresca no [favorecía a] la empresa” (Capital y provincias, 4 de diciembre de 1881, p. 251).

Debido al amplio interés de la élite porteña por frecuentar el Jardín Florida, el primer domingo de noviembre de 1881, día de la inauguración de los flamantes conciertos orquestales, contó “con [la] asistencia de un numeroso público perteneciente a la *buena sociedad* y [prosiguieron] diariamente cuando el tiempo lo [permitía]” (Capital y provincias, 13 de noviembre de 1881, p. 227). Sin embargo, pese a la voluntad de todas las partes –tanto de los organizadores, los músicos y la prensa especializada–, el resultado parece haber estado por debajo de lo esperado según el juicio de los *connaisseurs* porteños. A pesar de celebrar la iniciativa, la crítica musical no fue condescendiente con aquellas presentaciones: en las reseñas de *El Mundo Artístico*, las ejecuciones de la nueva integración orquestal, siempre comparadas con las presentaciones de la Sociedad del Cuarteto, no solían alcanzar el mismo nivel de reconocimiento, de hecho, las ubicaron considerablemente por debajo de la admirada institución. Asimismo, en esas reseñas no todo era penuria: a pesar de la dudosa calidad

artística de esas presentaciones instrumentales al aire libre, el cuerpo redactor del semanario las consideraba como una empresa beneficiosa a su causa, pues, contribuían a los esfuerzos por acercar las grandes obras a la “buena sociedad” que frecuentaba aquel jardín. Fue así como, en las semanas subsiguientes a que el Jardín Florida iniciara estas actividades, *El Mundo Artístico* seguía anunciando esas presentaciones como “el punto de reunión de los aficionados a la *música instrumental* y al *aire fresco*” (Capital y provincias, 20 de noviembre de 1881, p. 235).

Cabe advertir que “música instrumental” y “aire fresco” pueden identificarse como dos componentes que movilizaban –al menos– a dos públicos con intereses muy distintos uno del otro. En las múltiples alusiones que los redactores de *El Mundo Artístico* realizaron sobre los asistentes a los conciertos orquestales del jardín, es posible encontrar con cierta recurrencia ambas referencias en relación con dos tipos de visitantes. Con la primera, identificaban a un asistente que solía concurrir al local durante las noches de concierto movilizadas por el interés que le despertaban los programas anunciados. En esta categoría entraba el “público inteligente”, conocedor del repertorio y de amplias exigencias para gozar de las obras –dichas exigencias se analizan más adelante–. Por otro lado, el segundo tipo lo comprendían quienes asistían con la sola idea de pasar un rato “al aire fresco” durante las noches de verano. Generalmente, visitantes dispersos y más ocupados de las chacharas y el espectáculo social, ellos escapaban a los códigos de sociabilidad artística del primer grupo al reproducir actitudes que recordaban a los públicos que, durante la temporada lírica, asistían a la ópera con igual desatención al discurso musical. Esas dos referencias dadas por los redactores, sensibles de ambas identidades asistentes, no escapaban a un registro mordaz, pues eran conscientes de las implicancias del encuentro entre ambos tipos en un mismo recinto musical.

Por eso, para entender el “fracaso artístico” de las presentaciones orquestales de la temporada 1881-1882 –tal como lo entendió el cuerpo redactor de *El Mundo Artístico*–, es necesario reconstruir algunas de las condiciones en las cuales esas ejecuciones artísticas se llevaban a cabo. Los intentos de los organizadores por establecer allí un espacio de culto a la “buena música” no encontró su realización, principalmente, por efecto del público asistente –o, en plural, para mayor precisión: “los públicos asistentes” – y, en particular, por la presencia de algunos más preocupados por el paseo y la conversación que por la audición de las obras. Como se ha señalado en el apartado anterior, los diletantes de Buenos Aires ya percibían la existencia de nuevas fronteras dentro de los espacios de sociabilidad artística. Esas fronteras no solo se fundaban en gustos disímiles, sino también en modos diferenciales para acercarse a las obras musicales. Esto último se refiere tanto a los esquemas de apreciación a partir de los cuales cada grupo solía conducir su acto de escucha, como a los códigos de conducta muy diferenciados que regían a unos y a otros.

Los aficionados que “sabían” gozar de las obras clásicas encontraban inadecuado aquel sitio al aire libre para disfrutar de la música según sus principios de escucha fundados en la “comprensión”: la sustracción del entorno y atención al discurso musical resultaban estados difícilmente alcanzables, pues ellos sostenían que el Jardín Florida era la antítesis de “un local apartado de todo ruido o movimiento que pudiera distraer... y sobre todo [de] un auditorio dispuesto a escuchar con recogimiento” (Capital y provincias, 27 de noviembre de 1881, p. 243). Quizá el fracaso artístico de estos conciertos no se debía más que a un juego de percepciones de estos oyentes avezados y de los críticos musicales, invadidos por los efectos de esas problemáticas presencias humanas que interferían en el “aquí y ahora” de las presentaciones. Ellas atentaban contra lo que los *connaisseurs* entendían como un fenómeno clave “que es condición primera de un éxito artístico”: la armonía que debía reinar entre ejecutantes y oyentes (Capital y provincias, 8 de enero de 1882, p. 292).

Cabe recuperar una de las experiencias mejor documentadas de esta temporada de conciertos del Jardín Florida, la cual ilustra esas interacciones entre estos concurrentes: la sufrida presentación de una sinfonía en sol menor de Mozart durante una noche de noviembre de 1881¹⁵. A pesar de tratarse de un repertorio que cualquier agente de la Sociedad del Cuarteto reconocía como notable –pues se inscribía en la trama de composiciones que solían elevar–, en su reseña sobre dicha presentación, los redactores de *El Mundo Artístico* no dirigieron elogios hacia la empresa, ni a su cuerpo instrumental, ni a los asistentes. Por el contrario,

señalaron que aquella presentación no solo estuvo lejana a lo que ellos entendían por una “ejecución perfecta” –una observación recurrente en reseñas anteriores–, sino que tampoco contó con otro requisito sin el cual “no hay éxito artístico posible”. Ese requisito era un público preparado para escuchar atentamente aquella ejecución. En cuanto a sus comentarios sobre el desempeño de la orquesta, los redactores ya lo habían adelantado a sus lectores en otras ocasiones: “la orquesta se [componía] de los mejores profesores que han podido conseguir, lo que no impide que algunos de sus elementos sean menos que mediocres” (Capital y provincias, 13 de noviembre de 1881, p. 227). Pero el problema también lo constituía el disperso y ruidoso público paseante. Los redactores apuntaron así contra algunos asistentes dispersos que frecuentaban aquel espacio de recreo durante las presentaciones orquestales, quienes

no se costeaba[n] para oír mal ejecutar una sinfonía de Haydn o Beethoven, sino para *ver* concurrencia, para *conversar* y *pasear durante la ejecución*, para respirar aire puro y accesoriamente oír un poco de *música moderna y fácil de comprender*. (Capital y provincias, 27 de noviembre de 1881, p. 243)

Junto a estas observaciones, los redactores advirtieron insistentemente que, de haber anunciado estas presentaciones orquestales como “conciertos clásicos”, quizás la empresa hubiera contado con un auditorio más adecuado, integrado por oyentes predispuestos al ejercicio de escucha atenta y silenciosa –como ocurría en las sesiones privadas de la Sociedad del Cuarteto–. También señalaron que ese grupo de oyentes amantes del repertorio “clásico” era muy distinto de los asistentes dispersos que frecuentaban el Jardín Florida durante las presentaciones diarias, para quienes la música no era más que un ornamento del paseo y el espectáculo público:

si la empresa quisiera organizar conciertos clásicos, aplaudiríamos de ambas manos y seríamos los primeros en prestarle nuestro apoyo, pero que anuncie entonces conciertos clásicos y verá que el público que a estos acude no es el mismo de los conciertos diarios. (Capital y provincias, 27 de noviembre de 1881, p. 243)

A pesar de las problemáticas condiciones para ejercer la audición, las numerosas reseñas sobre estas presentaciones orquestales mencionaban que el “público inteligente” –aquellos silenciosos centinelas del repertorio clásico-instrumental cultivados en el seno de la Sociedad del Cuarteto– se mostraba dispuesto a brindar su apoyo a la iniciativa de los empresarios del Jardín Florida. Si bien no encontraban allí un espacio para el deleite de buenas interpretaciones de sus admirados “clásicos” –pues denostaban las presentaciones del jardín por las faltas en la ejecución y por un entorno que no cooperaba en las condiciones de sustracción que requerían–, estos acudían igualmente a cada nuevo concierto. Aplaudían la iniciativa de los empresarios del local, pero esa actitud no contaba con juicios lisonjeros. Por el contrario, como señaló la prensa especializada, esos oyentes asistían a cada concierto ejerciendo una severa “exigencia” sobre los músicos y los empresarios. Aunque disconformes con la labor de los ejecutantes, la “nobleza” que atribuían a ese repertorio que los congregaba exigía su asistencia, pues los movilizaba algo más que el solo hecho de escuchar algunas piezas de su repertorio de interés: tenían un compromiso extensivo con el género clásico, así ello demandara la audición de ejecuciones, a su juicio, de dudosa calidad artística. En tanto participaban de una comunidad que pretendía alentar el “progreso” sobre esas formas del arte, los asistentes avezados se hacían presentes bajo el mandato grupal –el “deber”, como lo referenciaba la prensa– “de concurrir a los conciertos para de este modo ayudar a la empresa en su propósito de ofrecer *buena música*”¹⁶ (Capital y provincias, 13 de noviembre de 1881, p. 227).

A pesar del apoyo de aquel público minoritario, esta iniciativa estuvo lejos de prosperar. Es posible inferir que, a lo largo de esa estación, el fracaso de los conciertos orquestales del Jardín Florida –un “fracaso” frente a los anhelos de los agentes de *El Mundo Artístico* y de la Sociedad del Cuarteto, así como de las expectativas de los empresarios del local– pudo haber sido efecto de una sumatoria de eventos: los juicios adversos de la prensa especializada; el enfado de los músicos que tomaron lugar en la orquesta –quienes reconocían cuando esa música no estaba “en su lugar”¹⁷ – y la programación de repertorios que solo convocaba a un reducido número de diletantes quienes, además, solían retirarse del local con disgusto por lo que entendían como malas

ejecuciones. Esto sumado a las problemáticas condiciones de aquel espacio para la audición de las obras y a los desacuerdos entre los miembros-músicos de la Sociedad del Cuarteto y los empresarios del local para llevar a cabo allí sus conciertos durante esa misma temporada de verano¹⁸.

Ante estas frustraciones, los empresarios decidieron reformular las presentaciones musicales del Jardín Florida. Así, al iniciar la siguiente temporada –en la estación de primavera de 1882–, los visitantes se encontraron con una programación renovada: en el primer orden, hasta entonces reservado a los conciertos orquestales, se incorporaron y destacaron los espectáculos de zarzuela. En la columna “Teatros” de *La Nación* se anunció la inauguración de una temporada de “teatro de verano” en este jardín con el siguiente programa: “estreno de la compañía de zarzuela que hoy trabaja en Colón... conciertos por los principales profesores... romerías y bailes de niños, conciertos coreados matinales” (Teatros, 8 de noviembre de 1882, p. 2). Los conciertos instrumentales, aunque presentes, pasaron a un segundo orden con una nueva integración y programas. Un nuevo maestro, Montenegro, se hizo cargo de una orquesta renovada –la cual no estaba integrada por los mismos instrumentistas que la temporada anterior– que propuso un retorno a los programas misceláneos y *fashionables* (Capital y provincias, 8 de enero de 1883, p. 288). Por su parte, las presentaciones de zarzuela llegaron a convocar hasta 2500 asistentes en una misma presentación, según informaba *El Mundo Artístico* (Capital y provincias, 3 de diciembre de 1882, p. 246)¹⁹. Asimismo, esto no era indicio de cierta agonía del gusto por la música instrumental: hacia el cierre de aquella temporada se registró un notable incremento en la concurrencia a esos conciertos orquestales del Jardín Florida, lo cual, para los *connaisseurs*, “[probaba] que si a las anteriores funciones el público asistió en número escaso no ha sido por falta de afición”, sino por programas “pobres” y ejecuciones que dejaban “bastante que desear” (Capital y provincias, 11 de marzo de 1883, p. 362).

En simultáneo, un nuevo local, el Jardín Pasatiempo, abrió sus puertas ofreciendo conciertos orquestales a diario, tanto por las tardes como por las noches, a cargo de una “muy aceptable orquesta” de veinte profesores (Capital y provincias, 18 de febrero de 1883, p. 338). Si bien *El Mundo Artístico* anunció esas presentaciones en su sección “Diversiones de la semana”, no se dedicó a reseñarlas ni aludió a sus repertorios, ejecuciones, ni a su concurrencia tal como lo había hecho durante la temporada anterior con los conciertos orquestales del Jardín Florida a cargo de los músicos de su Sociedad del Cuarteto.

4. CONCLUSIONES

Las tres temporadas de presentaciones musicales del Jardín Florida aludidas en este trabajo revelan los constantes ajustes de los empresarios para hacer de aquel local un sitio de encuentro adecuado para la “buena sociedad” porteña. En la programación musical se ocuparon de atender a las demandas del público asistente – un público en constante movimiento y transformación que denotaba disparidades en gustos y en modalidades de apreciación– y de dar lugar a distintos agentes con sus repertorios en un medio musical dinamizado. Esto se ha observado en los modelos diferenciales que encabezaron las programaciones musicales de cada temporada: las presentaciones misceláneas con primacía de un repertorio tomado de la ópera italiana (1880-1881), los conciertos “clásicos” (1881-1882) y los espectáculos de zarzuela (1882-1883).

En las constantes reformas de la programación musical, el traslado de distintos repertorios al Jardín Florida se debía a la presencia de nuevos agentes: por un lado, de músicos especializados en determinados programas y, por otro, de grupos de aficionados. En cuanto a los músicos, provenientes de distintos espacios de sociabilidad artística de la ciudad –sociedades musicales, teatros líricos– con los cuales los empresarios trababan lazos de colaboración mutua, estos hicieron de su participación un accionar para encumbrar sus prácticas musicales frente a aquella “buena sociedad”. En cuanto a los oyentes, si bien el uso instrumental de la música y la indiferencia por la misma fueron modalidades presentes, la concurrencia de públicos provenientes de otros espacios de sociabilidad artística supuso el traslado de formas de acercamiento según códigos particularizados, los cuales no siempre armonizaban con aquel ámbito. Esto se ha evidenciado en el análisis de los encuentros

entre oyentes dispares durante la temporada 1881-1882 y los malestares que generaba a unos pocos asistentes, atentos al discurso musical, la presencia de otros más dispersos y ruidosos. Lo significativo de esas tensiones es que permiten ver los componentes particulares y las motivaciones que sustentaban la frecuentación a las presentaciones musicales del Jardín Florida: entre ese público, algunos “espíritus nobles y cultivados”, asistían a ese local durante las noches de verano atraídos por sus conciertos orquestales al aire libre. Otros, por su parte, lo hacían movilizados por las posibilidades de ocio que aquel jardín ofrecía a cada concurrente y por el atractivo del espectáculo social que en él solía activarse. Para los primeros, la música era el elemento que estructuraba la sociabilidad, mientras que para los otros esta no era más que un ornamento que contribuía a engalanar aquel local.

En el entramado de agentes interventores, la participación de críticos y *connaisseurs* de la prensa especializada resultó un factor relevante en la reconstrucción de la programación musical y la sociabilidad del Jardín Florida. Como se ha visto en el accionar de *El Mundo Artístico*, dichos agentes contribuyeron a dar forma a las presentaciones musicales del jardín a través de sus amplias reseñas sobre los conciertos “clásicos” y también por medio de silencios durante las otras temporadas. Sus percepciones y discursos no escapaban de los referentes e idearios que nucleaban a las voces de ese órgano de prensa. A través de ellos intentaron conformar una imagen de aquel espacio según sus intereses –apoyando la programación “clásica” – y los modelos de civilidad –aquella escucha “inteligente” – que buscaban comunicar entre la élite porteña.

Para cerrar, al reconstruir y analizar las experiencias musicales del Jardín Florida se asiste a la necesidad de pensar ese espacio de recreo según un complejo entramado de agentes, repertorios, proyectos y formas de sociabilidad que conformaban la cultura musical de Buenos Aires de esos primeros años de la década de 1880, un entramado que se condensaba en dicho local. Se trata de un escenario cuyas dinámicas revelan las vertiginosas transformaciones que por entonces se suscitaban en el medio musical porteño: el impulso constante de distintas iniciativas y espacios dedicados al arte sonoro; el ascenso y descenso de diferentes repertorios y prácticas musicales; la emergencia y consolidación de sociabilidades específicas con sus propios referentes, idearios de modernidad y pautas; la intervención de la prensa en la conformación de la sonoridad, la escucha y la sociabilidad; y la notoria diversificación del público según gustos y modalidades de consumo, entre los aspectos operativos en el análisis. En suma, al estudiar la cultura musical del período referido, las experiencias del Jardín Florida revelan un valor heurístico sin igual, en tanto dicho espacio se articulaba como un punto de encuentro entre factores tensionados, a través de agentes particulares, en interacciones concretas. Ampliación y diversificación fueron los dos tópicos transversales a este trabajo, los cuales reúnen los distintos aspectos enunciados: los esfuerzos de algunos agentes por ampliar la presencia de sus repertorios –como se ha visto aquí en el caso de los promotores de la música instrumental “clásica” – entraban en conflicto en un medio que se diversificaba en gustos y en modalidades de acercamiento a la música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo General de la Nación. (1875). *Esquina de las calles Florida y Paraguay* [fotografía]. Fondo: Galerías Witcomb SRL (Álbum 1, inventario 610). Argentina.
- Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Siglo XXI Editores.
- Bianchi, J. B. A. (1882). *Plano de la Ciudad de Buenos Aires* [Mapa]. Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Colección de mapas, código MA003892.
- Bourdieu, P. (2015). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2016). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus.
- Bourdieu, P. (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

- Bruno, P. (2011). *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época*. Siglo XXI Editores.
- Bruno, P. (Dir.). (2014). *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Capital y provincias (1881, 15 de mayo). *El Mundo Artístico*, p. 19.
- Capital y provincias (1881, 6 de noviembre). *El Mundo Artístico*, p. 220.
- Capital y provincias (1881, 13 de noviembre). *El Mundo Artístico*, p. 227.
- Capital y provincias (1881, 20 de noviembre). *El Mundo Artístico*, p. 235.
- Capital y provincias (1881, 27 de noviembre). *El Mundo Artístico*, p. 243.
- Capital y provincias (1881, 4 de diciembre). *El Mundo Artístico*, p. 251.
- Capital y provincias (1882, 8 de enero). *El Mundo Artístico*, p. 292.
- Capital y provincias (1882, 15 de enero). *El Mundo Artístico*, p. 300.
- Capital y provincias (1882, 5 de febrero). *El Mundo Artístico*, pp. 325-326.
- Capital y provincias (1882, 26 de febrero). *El Mundo Artístico*, p. 348.
- Capital y provincias (1882, 19 de marzo). *El Mundo Artístico*, p. 372.
- Capital y provincias (1882, 8 de agosto). *El Mundo Artístico*, p. 109.
- Capital y provincias (1882, 3 de diciembre). *El Mundo Artístico*, p. 246.
- Capital y provincias (1883, 8 de enero). *El Mundo Artístico*, p. 288.
- Capital y provincias (1883, 18 de febrero). *El Mundo Artístico*, p. 338.
- Capital y provincias (1883, 11 de marzo). *El Mundo Artístico*, p. 362.
- Cetrangolo, A. E. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Biblioteca Nueva.
- Contreras, I. y Hernández, S. (2013). Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (17), 1-35.
- Del cuarteto al drama musical (1882, 12 de febrero). *El Mundo Artístico*, pp. 329-330.
- DeNora, T. (2004a). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2004b). Historial perspectives in music sociology. *Poetics*, 32, 211-221.
- DiMaggio, P. (1999). Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX. La creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica. En J. Auyero (Ed.), *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana* (pp.163-197). Universidad Nacional de Quilmes.
- El gran concierto de la Sociedad del Cuarteto (1882, 9 de abril). *El Mundo Artístico*, p. 393.
- Gayol, S. (2000). *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*. Ediciones del Signo.
- Gorelik, A. (2016). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Gorelik, A. y Peixoto, F. A. (Eds.). (2016). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Siglo XXI Editores.
- Guillamón, G. (2018). *Música, política y gusto. Una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Prohistoria Ediciones.
- Guillamón, G. y Ojeda, N. (2023). *La Lira y El Mundo Artístico*. Apuestas editoriales para la modernización de la crítica musical en Buenos Aires (1869-1887). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 23(1) [en prensa].
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Paidós.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17(34), 25-33.
- Hennion, A. (2012). Melómanos. El gusto como performance. En C. Benzecry (Comp.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 213-246). Universidad Nacional de Quilmes.
- Irurzún, J. (2021). *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)*. Imago Mundi.

- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Ediciones Manantial.
- Liernur, J. F. (2010). La construcción del país urbano. En M. Z. Lobato (Dir.), *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)* (pp. 409-463). Editorial Sudamericana.
- Losada, L. (2006). Sociabilidad, distinción y alta sociedad en Buenos Aires: los clubes sociales de la élite porteña (1880-1930). *Desarrollo Económico*, 45(180), 547-572.
- Losada, L. (2008). *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Siglo XXI Editores.
- Malosetti, L. (2021). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Ojeda, N. (2022a). Escribir una modernidad musical. La experiencia autoral en *El Mundo Artístico* (1881-1887). En C. Biernat y N. Vassallo (Coord.), *Historia Contemporánea. Problemas, debates y perspectivas* (pp. 1079-1090). Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Ojeda, N. (2022b, del 10 al 13 de mayo). “Preferimos el ruiseñor al pavo real”. Transformaciones en el gusto y la escucha musical en la Sociedad del Cuarteto de Buenos Aires (1875-1882) [ponencia]. *XVIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Santiago del Estero, Argentina.
- Pasolini, R. O. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En F. Devoto y M. Madero (Dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina* (pp. 222-268). Editorial Taurus.
- Sociedad del Cuarteto (1882, 19 de marzo). *El Mundo Artístico*, p. 370.
- Teatros (1881, 15 de noviembre). *La Nación*, p. 2.
- Teatros (1880, 17 de enero). *La Nación*, p. 2.
- Teatros (1881, 4 de enero). *La Nación*, p. 2.
- Teatros (1880, 6 de febrero). *La Nación*, p. 2.
- Teatros (1882, 8 de noviembre). *La Nación*, p. 2.
- Terán, O. (2012). *Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo (1880-1910)*. Fondo de Cultura Económica.
- Weber, W. (2011). *La gran transformación del gusto. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Fondo de Cultura Económica.
- Wolkowicz, V. (2012). La recepción de la ópera italiana en Buenos Aires a fines del período rosista: una polémica entre “El Diario de la Tarde” y el “Diario de Avisos” (1848-1851). En S. L. Mansilla (Dir.), *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina* (pp. 21-60). Gourmet Musical.

NOTAS

- 1 Como advierte el musicólogo A. E. Cetrangolo (2015), para mediados de la década de 1870 e inicios de 1880, proyectos editoriales como *La Gaceta Musical* (1874-1887) solían manifestar su apoyo a las actividades de los empresarios operísticos, entendiendo a la ópera italiana como indicio de progreso cultural. Por su parte, otros proyectos editoriales como *La Lira* (1869) y *El Mundo Artístico* (1881-1887) cuestionaron el carácter progresista de ese repertorio, optando por la apropiación de otros modelos que entendían más civilizados (Guillamón y Ojeda, 2023).
- 2 Un tratamiento en profundidad de los comportamientos desmesurados que tenían lugar en los distintos espacios musicales de la ciudad se desarrolla en Ojeda (2022b).
- 3 Esta descripción sintetiza múltiples referencias sobre ese “público inteligente” presentes en reseñas publicadas por *El Mundo Artístico*. En Ojeda (2022b) se desarrolla un análisis más detallado de las prácticas de esa comunidad de oyentes.
- 4 El historiador R. Pasolini (1999) señala una diferenciación entre públicos dentro de la alta sociedad porteña durante la década de 1890, una diferenciación fundada en gustos considerados contrastantes: por un lado, los adeptos al repertorio lírico italiano y, por otro, los afiliados al alemán –particularmente, seguidores de la obra de R. Wagner–. A ello agrega una serie de contiendas intelectuales desplegadas en la prensa a favor de un repertorio u otro, las cuales contribuían a enfatizar tales diferenciaciones. En diálogo con dicho trabajo, se observa que esos fenómenos contaban con antecedentes en la década anterior a partir del distanciamiento que los *connaisseurs* de la Sociedad del Cuarteto realizaron entre la “música clásica” –matriz en la cual insertaban al compositor alemán– y la ópera italiana (Ojeda, 2022a). Además, rasgos que Pasolini advierte como diferenciadores en la sociabilidad teatral, tales como “erudición” y “escenificación” –dos formas que según el historiador se venían gestando desde la década de 1870 y que para inicios del siglo XX configuraban

- el lenguaje teatral de la élite porteña—, comprenden fenómenos que, hacia inicios de 1880, ya aparecían fuertemente contrastados por esos *connaisseurs* en sus observaciones sobre las prácticas de escucha de los públicos que gustaban de cada repertorio (Ojeda, 2022b).
- 5 Se agradece la minuciosa lectura del/la evaluador/a anónimo/a de la *Revista Humanidades* que sugirió profundizar en los debates teórico-sociológicos que se articulan como marco referencial del análisis cultural de este trabajo. Siguiendo esta indicación, el propósito del apartado 2.2 consiste en precisar las nociones de “gusto” que se hacen operativas al reconstruir las prácticas de escucha musical y las claves teóricas que permiten analizar los mecanismos sociales implicados en la definición de las programaciones musicales del Jardín Florida. Según el dictamen del/la evaluador/a, este ajuste “permitiría apreciar mejor el aporte específico del texto”.
 - 6 Este enfoque ha sido articulado en otro trabajo que reconstruye las mediaciones humanas y materiales implicadas en distintos espacios musicales de Buenos Aires hacia inicios de la década de 1880 (Ojeda, 2022b).
 - 7 Este uso de la expresión “determinación” sigue aportes de la literatura sociológica posbourdieuana, particularmente de la crítica de A. Hennion al abordaje del gusto y el consumo musical propuesto por P. Bourdieu. Hennion (2002) observa que el análisis bourdieuano ha insertado el objeto estético en un juego social de distinción, cargándolo de factores sociales y subjetivos que lo anteceden, lo determinan y reducen a los significados que adquiere en el tejido social. En contraposición, los debates porbourdieuanos han procurado superar ese dualismo sujeto-objeto y la reducción del objeto a los sentidos que los sujetos imprimen en él. Abrieron, así, el análisis a otros fenómenos intervinientes en el acto de gustar algo, como el carácter actante de las cosas y las huellas que distintas mediaciones imprimen en ellas, más allá de factores previos como el grado de conocimiento o sensibilidad de un sujeto o grupo.
 - 8 El trabajo de la historiadora J. Irurzún (2021) otorga un modelo para trasladar este enfoque a la labor historiográfica sobre el medio musical porteño. En su estudio sobre la cultura musical de fines del siglo XIX y principios del XX concede un interesante tratamiento al estudio de la sociabilidad musical y el carácter habilitante de la música: al estudiar un grupo de catalanes aficionados a la música de R. Wagner, pone en relieve su fascinación por la obra del compositor alemán, la cual no solo performaba sus ideales grupales, sino que también los llevaba a nuclearse en espacios –a veces– informales, conformando grupos y movilizandolos acciones compartidas en torno a la música.
 - 9 L. Losada, en su trabajo sobre *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque* (2008), desarrolla un cuadro completo de las dinámicas implicadas en los rituales de paseo por Palermo y la calle Florida. En su análisis señala la significatividad que estos grupos de la *high society* porteña atribuían a dichas apariciones en público como una oportunidad para proyectar una imagen de sí fundada en aficiones propias de un “grupo distinguido”. Así, los paseos por esos espacios públicos constituían una ocasión valiosa para presentarse en sociedad y afirmar una condición de clase. El historiador advierte, además, que si bien estas prácticas de aparición pública no constituían una particularidad de las élites de fin-de-siglo, sí lo eran los nuevos circuitos y escenarios en los que estas se desplegaban, así como las conductas sociales sobre las cuales se articulaban. Siguiendo esta premisa, el presente trabajo toma al Jardín Florida como uno de esos nuevos escenarios, no solo por constituir un espacio distintivo para la “buena sociedad”, sino también por ser un ámbito al que un “público inteligente” trasladó nuevos códigos de sociabilidad.
 - 10 Trabajos como el de M. I. Baldasarre (2006) contribuyen a enmarcar esta relación entre arte, vida pública y moda en la élite porteña de fines del siglo XIX.
 - 11 Esta clasificación de oyentes según las categorías nativas de (1) “músicos” o “indígenas” y (2) “extranjeros” o “profanos” fue desarrollada por los redactores de *El Mundo Artístico* y empleada en varias de sus reseñas musicales con motivo de diferenciar a los dos tipos de público que identificaban entre la concurrencia a las presentaciones de la Sociedad de Cuarteto. Al respecto véase Ojeda (2022b).
 - 12 Con la categoría “clásicos-modernos”, los miembros de la Sociedad del Cuarteto no solo designaban las obras de “los grandes maestros del pasado” –con nombres como Haydn, Mozart y Beethoven–, sino también de compositores coetáneos que, de acuerdo con sus percepciones de la vida musical de los baluartes europeos, ellos entendían como herederos de esa tradición. Estos autores y sus obras eran asimiladas como la base del “edificio de la música moderna... de donde arranca la perfección del arte musical contemporáneo” (Del cuarteto al drama musical, 12 de febrero de 1882, pp. 329-330). De esta manera, se introdujeron nombres como Wagner, Massenet y Saint-Saëns en la esfera local de la música clásica-instrumental, cuyas obras eran incluidas habitualmente en la programación de sesiones musicales de la Sociedad del Cuarteto.
 - 13 En su estudio sobre la transformación del gusto y la programación musical en distintos centros musicales europeos entre 1750 y 1875, el historiador W. Weber (2011) identificó un fenómeno similar de desplazamiento de las presentaciones que amalgamaban obras líricas y piezas instrumentales por programas más homogéneos articulados sobre la llamada “música clásica”, como el paso de un principio de miscelánea a otro de “idealismo musical”. En este proceso observó el desarrollo de una “*intelligentsia* musical”, la introducción de nuevos sistemas de valores fundados en la estetización y los “juicios puros” a partir de la autoridad intelectual que las audiencias comenzaron a conferir a los críticos, lo cual tendría efectos en el desarrollo de nuevos programas. En el caso de la Buenos Aires de 1880, el análisis del paso –más tardío– de un tipo de programación a otro no puede desentenderse del desarrollo de cierta “*intelligentsia* musical” con la irrupción

de la prensa en la comunicación de nuevas pautas de apreciación y su participación en la conformación de comunidades de oyentes que comenzaron a demandar nuevas programaciones.

- 14 Antes del cierre de la estación, hacia fines de febrero de 1882, los empresarios del Jardín Florida decidieron volver al antiguo precio de la entrada a 15 pesos. A pesar de este incremento en el costo de cada boleto, los redactores de *El Mundo Artístico* alentaron a los asistentes a frecuentar igualmente aquel espacio: “es de esperar que el público aprovechará las lindas noches de la estación, quizá las últimas, para concurrir a este delicioso sitio” (Capital y provincias, 26 de febrero de 1882, p. 348).
- 15 Pudo tratarse de la sinfonía K. 550 o de la K. 183/173dB, ambas compuestas en la tonalidad de sol menor. Las fuentes de prensa no presentan más detalles al respecto.
- 16 Junto a la lectura intensiva de los materiales educativos que publicaba *El Mundo Artístico* –los cuales buscaban orientar las prácticas de escucha– y la asistencia a repetidas interpretaciones de un mismo repertorio, esta actitud hacia la música instrumental da cuenta de un compromiso férreo y extensivo con el género. Se trata de un aspecto relevante en el estudio de esta comunidad de oyentes que invita a suspender momentáneamente el paradigma de la distinción social a través del gusto musical –es decir, de un consumo instrumental de la música “elevada” según el modelo bourdieuano, regido por la búsqueda de efectos enclasantes– y a ocuparse de los modos en que ese gusto llevaba a los oyentes a desplegar ciertas acciones en torno a la música –modelo que, como se ha señalado, tiene por referente al sociólogo A. Hennion (2002; 2010) en su pragmática del gusto musical–. El gusto por ese repertorio parecía conformarse y realizarse dentro y fuera de los recintos musicales –por eso se habla de este gusto como “prácticas extensivas”– en tanto tenía una continuidad en el pulimiento personal a través de la lectura y el cultivo constantes, lo cual habilitaba una “mejor” apreciación. De igual manera, la continuidad de la experiencia musical se daba por medio de la frecuentación de otros espacios donde tomaba parte alguna agrupación instrumental, esto permitía, a la vez, establecer nuevos vínculos y solidaridades en una comunidad que los nucleaba conforme a un gusto compartido.
- 17 Esta conjetura sobre la percepción de los músicos de la Sociedad del Cuarteto toma como referencia sus apreciaciones en la prensa especializada sobre otros conciertos “clásicos” desarrollados en Buenos Aires por aquellos años, los cuales resultaron igualmente fallidos por la “marcada indiferencia” del público asistente. En esos casos, advertían que “la música severa no está en su lugar en [una] sala llena de público movedizo, bastante distraído, alegre y nada dispuesto a hacer esfuerzos para comprender” (Capital y provincias, 19 de marzo de 1882, p. 372).
- 18 A mediados de enero de 1882, *El Mundo Artístico* anunció la siguiente iniciativa: “la Comisión Directiva de la Sociedad del Cuarteto ha resuelto dar en el Jardín Florida un gran concierto sinfónico (11° sesión pública) reuniendo al objeto las orquestas de la Florida, la del Colón, multitud de profesores que no forman parte ni de la una ni de la otra y los mejores aficionados... El programa será notabilísimo. Estamos seguros que esta noticia será recibida con verdadero júbilo por los socios y el público en general, pues se sabe que los grandes conciertos de la Sociedad del Cuarteto representan el más alto grado de perfección musical de que es susceptible el país” (Capital y provincias, 15 de enero de 1882, p. 300). Tres semanas más tarde informó que la “Comisión Directiva” seguía ocupándose de las negociaciones (Capital y provincias, 5 de febrero de 1882, pp. 325-326). Finalmente, a falta de acuerdo con los empresarios, el “gran concierto” se llevó a cabo meses más tarde en el teatro de la Ópera (El gran concierto de la Sociedad del Cuarteto, 9 de abril de 1882, p. 393).
- 19 Estas presentaciones coincidieron con un clima de cierto apogeo del género zarzuela por el cual el público porteño en general manifestó un considerable interés durante la merma de la temporada operística del verano de 1882-1883.