

Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI

Corrado, O. (Comp.). (2019). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 411 páginas.



Juan Pablo González

Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, Chile
jugonzal@uahurtado.cl

Este libro nos ofrece diez estudios de la música culta argentina contemporánea, que si bien no fueron gestados a partir de una premisa unificadora, como nos advierte el compilador, los capítulos están tan bien dispuestos que producen una totalidad coherente y dinámica. Es así como se van desplegando las personalidades, las obras, la correspondencia, las publicaciones y las instituciones que dieron vida y documentaron un período crucial de la música argentina. Todo esto con un enfoque reflexivo e interpretativo del material documentado, no sólo descriptivo y analítico, donde abundan sus derivaciones estéticas y políticas.

De este modo, el libro va concatenando capítulos que entrelazan la historia reciente de la música argentina a cargo de autores que dialogan entre ellos –o que el compilador hace dialogar–, algunos de los cuales basan sus capítulos en trabajos previos o en proyectos en progreso de los temas que abordan. Es así como sabemos de obras, compositores, intérpretes, crítica y críticos, publicaciones especializadas, salas e instituciones, quedando pendiente sólo el estudio del público. Varios de los capítulos ofrecen anexos en el libro o en línea con información relevante de las fuentes primarias consultadas, que permiten proyectar nuevas investigaciones sobre el material estudiado.

El capítulo inicial, de Silvina Luz Mansilla, está centrado en la canonización de Carlos López

Buchardo desde la iconografía, el espacio público, la liturgia ciudadana y la memoria. La autora aborda el modo en que se construye la imagen oficializada del compositor y cómo se expresa en la creación de la escultura de su cabeza, su emplazamiento “musicalmente demarcado”, y el propio acto de inauguración, con sus discursos y música emblemática. El capítulo, muy esclarecedor respecto a marcos teóricos de la iconografía y sus usos, hace dialogar el tiempo de la inauguración y de los homenajes (1957) con la actualidad, bajo el concepto de “identidades petrificadas”. Un capítulo que en sí mismo es un acto de inauguración de la lectura del propio libro.

El siguiente paso lo da Melanie Plesch, que nos ofrece una sabrosa ensalada tópica en una obra de Carlos Guastavino, donde lecturas barrocas realizadas desde el siglo XIX se superponen a tópicos del folklore sudamericano, contribuyendo todo esto a la construcción identitaria del compositor argentino. Al igual que el capítulo precedente, este es rico en la exposición comparada de marcos teóricos, que en este caso son aplicados a la simultaneidad tópica de “Un domingo de mañana”, una fuga a tres voces del ciclo *Diez preludios* para piano (1952) de Guastavino. Resulta interesante como la autora explora la literatura en torno al tópico *erudito* en Europa y su extrapolación a la música argentina, donde tanto lo erudito como lo europeo son



las ideas que se entrelazan. Luego de repasar la vida de Guastavino y la adhesión al folklore de su patria, Plesch se enfoca en las canciones infantiles buscando asociaciones con la inocencia y los orígenes, que Guastavino superpone al tópico *erudito* al tratarlas como una fuga estricta. El uso de material folklórico como sujeto de fuga también está presente en su Sonata en Do# menor, donde además aparece la lectura romántica del barroco mediante la imitación de la pedalera del órgano haciendo el sujeto de fuga en octavas en el registro grave del piano.

El objetivo es buscar significados emergentes de las dicotomías sugeridas por estas superposiciones tópicas contrastantes. Plesch lo hace probando distintos ángulos de escucha, que conducirían siempre a la ironía. En cambio desde la perspectiva del compositor llegaríamos a la metáfora, demostrando el potencial argentino de la música europea. Entonces, nuevamente estaríamos ante la música como una “alegoría de la escucha” como diría Raymond Monelle o “una alegoría de nuestra propia imposibilidad de alcanzar una interpretación definitiva”, como concluye Melanie Plesch.

Pablo Daniel Martínez le dedica el siguiente capítulo a las *Tres líricas* para canto y piano (1940) de José María Castro, como parte de un proyecto mayor de estudio de un compositor menos abordado por la musicología argentina. De este modo, Martínez pone en duda el supuesto neoclasicismo en el cual se habría situado a este compositor, complejizando un poco más la escucha analítica de su obra. Primero, interroga el propio concepto de neoclasicismo, buscando los múltiples ángulos desde los cuales puede ser definido. Luego sitúa las *Tres líricas* en el contexto histórico en que fueron compuestas, buscando salir de ciertos esencialismos con los que se han dividido a los compositores argentinos

en nacionalistas y universalistas –una de las preocupaciones del libro– y centrándose en el Grupo Renovación.

El detallado análisis armónico y formal de cada una de las *Líricas* ofrecido por Martínez, mostrando sus impecables lógicas internas, apunta a develar la pan-modalidad con la que están escritas junto a su principio contrapuntístico en sentido amplio, como sumatoria de partes y objetos sonoros autónomos. Todo esto bajo lo que el autor llama la vocación apolínea de Castro. En su afán puramente musical, Martínez prescinde de cualquier referencia a la letra, tomada de Garcilaso de la Vega, así como de su relación con la música.

En un giro en la narrativa del libro, pero avanzando en el recorrido histórico propuesto, Ana Cláudia de Assis y Susana Castro se abocan al estudio de la correspondencia entre Francisco Curt Lange y Juan Carlos Paz. Las 542 cartas que intercambiaron entre 1933 y 1969, conservadas en el archivo Curt Lange de la Universidad Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte, permiten abordar redes de sociabilidad y tránsitos culturales, que resultan fundamentales para entender una porción central de la historia de la música en la Argentina. Interesa también en este capítulo la metodología de trabajo en el archivo y el modo en que las investigadoras van llegando a sus conclusiones. Del análisis cuantitativo pasan al análisis cualitativo, definiendo tonos de la escritura y sus ejes temáticos, donde por un lado encontramos las preocupaciones que guiaron la actividad de investigación y difusión de Lange y su participación en la vida musical de la época, marcada, naturalmente, por el americanismo del cual fue activo promotor.

Del lado de Juan Carlos Paz, interesa su relación con el Grupo Renovación, entidad que se sentía

guardiana de la nueva estética de la música de entreguerras, pero también el quiebre con ella, sus posibles causas estéticas y personales, y la creación de la Agrupación Nueva Música, como la nueva apuesta renovadora e independiente de Paz. Todo esto develado por una correspondencia que se muestra como el diario de vida de un compositor, sumando nuevas perspectivas personales e íntimas al modo en que se escribe la historia de la música en nuestra región.

Continuando con el recorrido y nuevamente a cuatro manos, el capítulo de Daniela Fugellie y Christina Ritcher-Ibañez toma la posta del anterior, centrándose justamente en la Agrupación Nueva Música (ANM), para entregarnos un detallado estudio de su labor entre 1937 y 1957. En este caso, son los programas de conciertos los que brindan información sobre las tendencias musicales de la época, los músicos involucrados y los espacios musicales, artísticos y universitarios utilizados para los conciertos. Todo esto develando nexos y redes de la vida musical argentina junto a las redes que se establecieron con Europa a través de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y luego con Estados Unidos, producto del exilio europeo de los años treinta.

El capítulo demuestra la centralidad de Paz en todo esto debido a sus contactos internacionales, a su puesta al día con las tendencias musicales contemporáneas y su difusión mediante los conciertos de la ANM, y sus conferencias y publicaciones de los años cincuenta. Las autoras logran caracterizar musicalmente al heterogéneo grupo de compositores de la ANM –con cierto énfasis en Esteban Eitler–, sobre todo en el modo en que sus opciones estéticas contribuyeron a construir sus propias identidades divergentes. Esta es una detallada microhistoria de la difusión de la música de vanguardia en la Argentina de los

años cuarenta y cincuenta. Todo muy bien documentado y con un completo apéndice con los 102 programas de conciertos de la ANM estudiados, sus intérpretes y sus lugares.

En el siguiente capítulo, Guillermo Dellmans aborda la revista musical argentina *Polifonía* (1944-1982), buscando la manifestación de una conciencia musical de posguerra donde se aprecia una tendencia hacia la reconciliación de tradiciones hasta entonces contrapuestas. Luego de describir forma y contenido de la revista, Dellmans se aboca al período de 1951 a 1957, en el que el cual *Polifonía* optó por mantenerse al margen de las vicisitudes del acontecer político, aunque ejerciendo una velada crítica a las políticas culturales durante el peronismo y en forma más manifiesta luego de su caída. Es a partir de este período que la revista muestra el florecimiento de la vida musical argentina junto a la consolidación de la crítica musical.

Es así como “la postura intelectual ante el hecho artístico, así como la convicción de buscar un cambio estético y ético de su labor como críticos, fueron cuestiones determinantes que planteó la revista, especialmente a partir de la recepción de obras canónicas de la modernidad musical” (p. 244) mantiene Dellmans. Esto, en perfecto diálogo con los capítulos anteriores que nos informan de qué modernidad musical se trata y cómo viene siendo articulada en Buenos Aires.

Especial atención tienen las distinciones anuales ofrecidas por *Polifonía*, que estaban dedicadas distinguir obras de compositores argentinos, americanos y no americanos estrenadas cada año; a intérpretes argentinos y americanos; y a publicaciones musicales de autores nacionales o residentes editadas en el país. Si bien estas distinciones no hacían diferencia entre géneros musicales, la revista muestra un claro desdén

hacia la ópera nacionalista argentina y una inclinación, por ejemplo, hacia la cantata modernista.

La crítica musical publicada por *Polifonía*, manifiesta la paulatina desvaloración de las propuestas europeas de comienzos de siglo, en especial el neoclasicismo, y la valoración de lenguajes más avanzados como los de Berg y Bartok. El capítulo es muy esclarecedor sobre los argumentos publicados por la revista a favor o en contra de determinadas obras ya sea a través de las distinciones anuales o mediante la crítica regular de conciertos, llegando a conclusiones que integran muy bien la dicotomía nacionalismo/universalismo tan gravitante en nuestras músicas de la primera mitad del siglo XX.

En el siguiente capítulo, Sebastián Hildbrand nos ofrece un estudio sobre la música para los gremios del Teatro Colón durante el primer peronismo. De este modo, aparece el afamado teatro desde otra perspectiva artística: aquella de los propios trabajadores que requieren de instancias emblemáticas de celebración y cohesión de sus orgánicas sindicales. Este capítulo revisa las galas musicales gremiales, la música en reuniones políticas de gremios del Colón, y como se vieron reflejadas dichas actividades en publicaciones sobre el teatro.

Hilbrand revisa el repertorio de óperas ofrecidos a los obreros sindicalizados, incluidos los estrenos extranjeros y nacionales, la música sinfónica y la zarzuela, revelando una interesante política cultural impulsada en beneficio de los menos favorecidos y también las polémicas suscitadas al incluir espectáculos de tango entre esta oferta. Música como privilegio, como ofrenda y como celebración, es el modo en que el autor categoriza esta práctica, hasta que la secuela de golpes de estado de 1955 termina con el uso sindical y político del Colón.

El propio Omar Corrado continúa el recorrido del libro con su estudio sobre las tensiones entre lenguaje y política en la música argentina durante el primer peronismo, centrándose en *Epopéya argentina* (1952) de Astor Piazzolla. Una obra poco conocida y poco documentada, probablemente por efectos de la censura antiperonista a partir de 1955. La obra, es un panegírico a Juan Domingo Perón y su esposa, paradójicamente escrita por un antiperonista como Piazzolla, contradicción extensible a las decisiones compositivas de su autor en relación a la supuesta funcionalidad de producciones de esta naturaleza, como señala Corrado. De este modo, el lenguaje modernista utilizado podría manifestar no sólo su autonomía como compositor sino que su propia crítica al régimen.

Corrado nos ofrece una sintética y precisa descripción crítica de la obra, donde los niveles de sentido musical se transforman en sentidos políticos, y no sólo es la relación texto música la que importa –con la exaltación del gobernante y su esposa dominando el discurso–, sino que son las propias decisiones del compositor en cuanto al lenguaje utilizado las que también tendrían un trasfondo político. La obra dialoga con obras previas de Piazzolla y en especial con las influencias recibidas a través de su maestro Alberto Ginastera. Todas ellas obras autónomas, no funcionales, con excepción de su música para cine. Tampoco Piazzolla recurre a géneros populares en su *Epopéya*. Debido a la oscuridad documental que rodea la obra, Corrado debe articular su narración en el plano conjetural y especulativo. Esta forma de narrar, que sitúa claramente a la musicología en las humanidades a mi modo de ver, es particularmente interesante por que se transparenta el ejercicio intelectual del autor, planteando preguntas, levantando hipótesis, agitando el pensamiento.

Carlos Mastropietro nos lleva del siglo XX al XXI con su capítulo sobre pensamiento y música en Mariano Etkin, destacando aspectos de construcción de identidad mediante el sonido, considerando tanto el discurso del propio compositor como la dimensión tímbrica de su obra. Es a través de los textos de Etkin que aparece por primera vez el problema de la escucha, menos presente en el libro. Para abordar el timbre en las obras de Etkin, Mastropietro se centra en los instrumentos utilizados y sus conformaciones usuales e inusuales; su uso en extremos de registro y dinámica, evitando articulaciones convencionales y con un uso moderado de técnicas extendidas; y en los procedimientos de instrumentación derivados de todo esto, que producen vacíos registrales y modificaciones tímbricas. Por sobre todo, a Mastropietro le interesa determinar rasgos sonoros y estructurales de la música de Mariano Etkin, que expresarían su identidad argentina/latinoamericana, como el énfasis en instrumentos menos destacados en las orquestaciones tradicionales; la preocupación por lo sonoro antes de lo musical –o el goce del momento en sí–; y la interrupción en el discurso para volverlo nuevamente a reiniciar.

Finalmente, Martín Liut aborda los *pasaportes* musicales de Mauricio Kagel, compositor radicado en Colonia desde los 26 años, donde produjo su obra luego de una intensa etapa de formación musical y cultural en Buenos Aires. De este modo, una vez resuelta la dicotomía entre nacionalismo y universalismo imperante en la Argentina de la primera mitad del siglo XX y ampliamente abordada en el libro, aparece Kagel mas bien bajo la idea de compositor cosmopolita instaurada a partir de la labor del CLAEM en los años sesenta.

El problema de la nacionalidad en la música contemporánea pareciera ahora menos relevante, aunque más por voluntarismo de los propios

compositores para desprenderse del nacionalismo musical del pasado. El modo en que Kagel se abrió paso en el extranjero y la distancia que instituciones, publicaciones y compositores argentinos tomaron de él, queda claramente explícito en este capítulo. Sin embargo, la historia no estaría completa sin considerar el llamado “retorno” kageliano a la Argentina, con la revista *Lulú* como punta de lanza de un fructífero y sorprendente regreso. Entonces el problema de la identidad del compositor argentino y latinoamericano se complejiza en el caso de Kagel, como queda de manifiesto en este capítulo, algo que fue captado por Mariano Etkin y se expresa en compositores cosmopolitas argentinos actuales.

El capítulo de Martín Liut cierra muy bien el arco metodológico que propone el libro, con dos problemas que recapitulan lo abordado en capítulos precedentes: la necesidad del estudio de la correspondencia entre Kagel y Bruno Maderna, que sin embargo sólo estará accesible a partir de 2030 por instrucciones del propio Kagel; y el tópico del exotismo llevado a la obra *Exótica* de Kagel, pero desafiando ahora a los propios músicos que tocan la obra tanto como a los musicólogos que la interpretan.

Este es un libro redondo, abocado a un período lleno de aristas estéticas y políticas de la historia de la música argentina, que es abordado desde una variedad de puntos de escucha, donde se entrelazan fuentes, marcos teóricos, metodologías de estudio y estrategias discursivas, produciendo un texto sorprendente, bien documentado y muy atractivo de leer.

Juan Pablo González

Es Doctor y Magíster en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles (1991), Director del Magister en Musicología Latinoamericana

del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado, UAH, Director de la Revista *Contrapulso* de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UAH, Profesor Titular del Instituto de Historia de la P. Universidad Católica de Chile, y Coordinador de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/SIM. Su línea de investigación privilegia el estudio de la música popular del siglo XX, realizando contribuciones en los ámbitos histórico-social, socio-estético y analítico. Ha contribuido a la formación musicológica en la región creando programas de pregrado y

posgrado en distintas universidades chilenas e impartiendo regularmente seminarios de posgrado en Argentina, Perú, Colombia, Brasil, México y España. Junto a sus abundantes artículos en revistas académicas internacionales, en 2013 publicó en Santiago de Chile *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, editado también en Argentina (2013), Brasil (2016) y Estados Unidos (2018). En 2017 publicó *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990* y en 2018, *Violeta Parra. Tres discos autorales*, en coautoría,

Ruinas sonoras de la modernidad. La canción popular sefardí en la era post-tradicional

Seroussi, E. (2019). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Traducción y edición de Susana Asensio Llamas], 160 páginas.



Susana Moreno Fernández

Universidad de Valladolid, Valladolid, España
susana.moreno@uva.es

El autor del presente libro es Edwin Seroussi, reputado musicólogo, profesor, investigador y director del Jewish Music Research Center de la Universidad Hebrea de Jerusalén, quien ha sido galardonado con algunos de los más importantes premios relacionados con la cultura judía y con la música sefardí.

El libro presentado bajo el sugerente título de *Ruinas sonoras de la modernidad. La canción popular sefardí en la era post-tradicional* ofrece una clara muestra de la minuciosidad y rigor con que obra Seroussi. Refleja además un trabajo de largo recorrido, concebido a partir de anteriores estudios del autor sobre música popular sefardí editados en tres lenguas diferentes a lo largo de un período que abarca casi treinta años. Los contenidos de sus investigaciones previas han sido articulados, traducidos y adaptados en esta cuidada y lograda edición en español, a cargo de Susana Asensio Llamas, publicada dentro de la colección “De acá y de allá. Fuentes etnográficas” que edita el CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Seroussi, en su doble condición de *insider* y *outsider*, plantea en esta monografía una aproximación novedosa y osada en sus fundamentos teóricos, los cuales se ven respaldados por metodologías y discursos actualizados que revelan la situación de repertorios y prácticas musicales indistintamente etiquetadas como populares,

tradicionales o folclóricas en el marco de la globalidad mediática. Con su propuesta, el autor desafía la praxis musicológica convencional. Por ello, advierte: “el presente trabajo no pretende elaborar una hipótesis que pueda ser probada por todos los futuros estudios de caso. Este estudio solo intenta inspirar una musicología que va más allá de las divisiones que todavía caracterizan el campo de los estudios musicales” (p. 25). Una de las referidas divisiones es la fijada entre lo oral y lo escrito, a lo cual hemos de añadir además el ciberespacio como lugar de circulación de las producciones sonoras contemporáneas (p. 23). Mediante su habilidad a la hora de entrelazar la investigación de archivo y etnográfica con las representaciones del repertorio estudiado en el espacio virtual, el autor resuelve con solvencia metodológica dichos planteamientos.

Otro aspecto innovador en este libro, inspirado en los postulados de los sociólogos Eisenstadt y Giddens, es la conceptualización de las sociedades “post-tradicionales” como aquellas en las que la tradición persiste en plena modernidad. A modo de alternativa a la clásica dicotomía entre lo tradicional y lo moderno, el autor propone utilizar la metáfora de las *ruinas sonoras* para explicar el impulso continuo en virtud del cual en nuestra era la tradición se interconecta en el espacio y en el tiempo con la “post-tradición”. La poética alegoría de las *ruinas sonoras* se vincula con el concepto de canción como “lugar de



memoria” (Nora, 2001-2010 [1986-1988]). No obstante, dicha conexión con el pasado no agota la carga semántica del proceso de “ruinización” de las canciones folclóricas, la cual es en buena medida posible porque en la modernidad la tradición se ha incorporado como recurso en el tardío mercado capitalista de bienes culturales (Yúdice, 2003, pp. 9-13). De este modo, las *ruinas sonoras* constituyen “restos frágiles e intangibles de civilizaciones pasadas que la modernidad objetiva, manipula, reproduce, reconstruye y vende como artefactos” (pág. 23).

La mercantilización de las manifestaciones tradicionales y los impactos de la industrialización de la sociedad en la cultura han sido objeto de atención de no pocos estudiosos, frecuentemente para denunciar el modo en que las autenticidades son instrumentalizadas con diversos fines. Si, como se desprende de la lectura de este libro de Seroussi, las aproximaciones de esa naturaleza son prototípicas en los estudios de base social que relacionan la música con el nacionalismo y la identidad, su enfoque se dirige hacia otra dirección, a fin de comprender la trayectoria histórica y actual de las canciones populares sefardíes en sus múltiples situaciones de utilización, de modo que cada pieza puede ser visitada por varios grupos en diferentes momentos de la “era post-tradicional”. Esta última se caracteriza por la fragmentación de los repertorios, perpetuados en retazos; la diversificación de las comunidades y contextos de interpretación, que se alejan de los espacios rituales y de uso primigenios; la recreación de las canciones en conciertos, antologías impresas, arreglos comerciales, festivales o por medio de la divulgación mediática; o la sensación de pérdida de aquellas canciones folclóricas que no han conseguido resistir la fragilidad de la memoria humana ni los profundos cambios tecnológicos, socioeconómicos y culturales de los últimos tiempos (p. 25).

El libro cuenta con una estructura clara y ordenada que facilita su lectura. Tras un prólogo del antropólogo Luis Díaz Viana, quien aporta interesantes comentarios introductorios a la obra y expande sus posibilidades interpretativas, el “Prefacio” y los dos capítulos primeros (“Definición de las *ruinas sonoras* de la modernidad” y “Excavando las *ruinas sonoras*: las modernas canciones populares judeoespañolas en contexto”), así como el octavo y último capítulo (“Un jardín de *ruinas sonoras* y la condición post-tradicional”) plantean y retoman los fundamentos teóricos y metodológicos básicos para estudiar las canciones populares desde la perspectiva defendida, de modo que dotan de sentido al volumen en su conjunto. Los capítulos centrales sirven para ejemplificar sobre la base de estudios de caso concretos una parte de la historiografía de las canciones populares sefardíes y evidencian distintas formas de concebir, estructurar y poner en circulación las tradiciones en la mencionada “era post-tradicional”. Cada capítulo está dedicado a una canción judeoespañola: “A la una yo nací”, “Las prendas de la novia”, “El hermano infame”, “El nacimiento y la vocación de Abraham” y “Bendigamos”. El autor formula, además, al inicio de la obra, tres preguntas principales, relativas al modo en que entraron las canciones tradicionales en la modernidad, cómo y por qué se perpetúan y varían en el presente “post-tradicional” y cómo se convierten en transmisoras de significados que rebasan su estructura sonora formal y su contenido literario. Retoma en el capítulo conclusivo dichos interrogantes, ante cuya complejidad solo consigue ofrecer respuestas parciales y tal vez algo difusas a modo de síntesis recapitulativa.

A lo largo de los diversos casos analizados, Seroussi esboza el recorrido histórico de las músicas populares sefardíes y explica cómo han sobrevivido en el mundo contemporáneo

y globalizado, para lo cual resalta la influencia de los diferentes intermediarios que han contribuido a “configurar” las músicas tradicionales desde principios del siglo XX. Se trata de un conjunto internacional y aleatorio de archiveros, intérpretes, editores, productores, empresarios, managers, oyentes, recolectores e investigadores fascinados por este repertorio por razones estéticas e intelectuales, los cuales se encuentran impulsados por motivaciones diferentes, aunque relacionadas entre sí. El uso de internet ha acelerado, además, la circulación de estos repertorios que ya se habían propagado anteriormente por vías dispares, tales como la transmisión oral, la música impresa, las grabaciones comerciales o los espectáculos en vivo. Una vez obradas en ella las debidas manipulaciones, la música sefardí se ofrece como “ruina” o lugar de acogida para quienes sientan curiosidad por la cultura exótica que en ella subyace:

El repertorio post-tradicional de canciones populares judeoespañolas maduró como una *ruina sonora* de la modernidad [...]. En un momento determinado, una variedad de empresarios, así como una comunidad cada vez mayor de consumidores, visitaron y revisitaron estas ruinas, reafirmando y estabilizando su presencia en la comunidad imaginada sefardí, así como en el paisaje en constante transformación de la *World Music* (p. 136).

La presente monografía ilustra, a través del detallado análisis de canciones sefardíes que han subsistido al colapso de la sociedad tradicional, cómo agentes individuales –judíos y no judíos– intervienen e interactúan a nivel local en la documentación, producción, grabación, diseminación e interpretación de canciones exhibidas dentro de la dinámica de una nueva

economía de las canciones folclóricas propia de la “era post-tradicional”. A dichos procesos contribuyen igualmente instituciones nacionales y transnacionales que, como los anteriores agentes, ven en las canciones populares “uno de los principales artefactos a través de los cuales esta comunidad sefardí imaginada se representa a sí misma hacia adentro y hacia afuera (p. 139). Este aspecto refuerza el sentido identitario (en algunos casos de cariz nacionalista) con que distintos usuarios se apropian de las canciones en estudio, en complementariedad con otras motivaciones preservacionistas, estéticas, comerciales, sentimentalistas o académicas. El autor enfatiza, de todos modos, el hecho de que la comunidad sefardí se encuentra bastante debilitada, por más que la canción popular judeoespañola sea escuchada y apreciada por una “comunidad transnacional, transcultural, y trans-étnica de artistas y públicos” (p. 139).

La (re)invención de las tradiciones (Hobsbawm y Ranger, 2002), y con ello la tradicionalización de productos musicales que son en realidad relativamente modernos y resultan de hibridaciones más bien recientes en manos de los intermediarios antes aludidos, constituye un paradigma de incuestionable relevancia en este estudio, aunque no aparezca claramente explicitado. A lo largo de los diversos capítulos se ofrece un testimonio de transformaciones substanciales a las tradiciones musicales en la actual sociedad capitalista, de consumo y altamente tecnologizada, en la cual la transmisión oral se imbrica con la aural (grabada, mediaticada). En este contexto de la “era post-tradicional”, “determinada por las coordenadas de un lugar y tiempo en el que las canciones tradicionales ya no serán cultivadas exclusivamente por sus creadores y transmisores” (p. 26), las músicas híbridas, “de fusión, desterritorializadas y

postétnicas” que, como apunta Seroussi, alienta el mercado de la *World Music*, son susceptibles de tornarse músicas “utópicas” (Augé, 1993), receptoras de nuevas identidades colectivas, transétnicas y fragmentadas (Pelinski, 2000, pp.156-157).

En el prólogo mencionado, Luis Díaz Viana señala algunas similitudes de la música sefardí con manifestaciones musicales transnacionales como los corridos o la música celta (cf. Stokes y Bohlman, 2003), a lo cual podríamos añadir otras como las que recoge Gerhard Steingress (2002). De entre ellas, cabe resaltar por su relevancia el tango, que –como género nómada (Pelinski, 2000, pp. 201-238)– ha influido en el desarrollo de un sinfín de expresiones musicales, entre las cuales la propia canción sefardí, tal y como ilustra en este libro Seroussi.

Ruinas sonoras de la modernidad. La canción popular sefardí en la era post-tradicional constituye, en definitiva, una obra original y comprometida cuyo autor muestra su extraordinaria erudición, solidez y capacidad crítica a la hora de manejar un amplio elenco de fuentes documentales derivado de la realización de trabajo de campo y de archivo. Aumenta aún el valor e interés musicológico del libro su extensa bibliografía y discografía, así como las transcripciones musicales y partituras que permiten cotejar ejemplares y versiones de las distintas canciones sefardíes analizadas o bien acompañar el análisis paradigmático de sus estructuras musicales. Por todo ello, se trata de un libro de recomendable lectura que, además de ilustrarnos acerca del devenir histórico de la canción popular sefardí, nos invita a reflexionar acerca de los procesos operados durante el último siglo en torno a géneros musicales que se vinculan con el ámbito de lo popular bajo sus diversas acepciones.

Bibliografía

- » Augé, M. (1993). Espacio y alteridad. *Revista de Occidente*, 140, 13-34.
- » Hobsbawm, E y Ranger, T. (Orgs.). (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- » Nora, P. (2001-2010 [1986-1988]). *Rethinking France*. Traducción de *Les lieux de memoire*, 4 vols. Chicago: University of Chicago Press.
- » Pelinski, R. (2000). Dicotomías y sus descontentos. Algunas condiciones para el estudio del folclor musical. En *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (pp. 152-162). Madrid: Akal.
- » Pelinski, R. (2000). El tango nómada. En *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango* (pp. 201-238). Madrid: Akal.
- » Steingress, G. (Ed.). (2002). *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster-Hamburg-London: LIT-Verlag.
- » Stokes, M. y Bohlman P. (2003). *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*. Lanham: The Scarecrow Press.
- » Yúdice, G. (2003). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press.

Susana Moreno Fernández

Es docente e investigadora en la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid (España). En esta universidad, en donde obtuvo el doctorado en musicología en 2006, imparte asignaturas de etnomusicología, música popular urbana y música y medios audiovisuales en el Grado en Historia y Ciencias de la Música y en el Máster en Música Hispana. Al amparo de una beca predoctoral FPU (2001-2005) realizó estancias de investigación en el Instituto Milá i Fontanals (CSIC, Barcelona), la

Universidad de California en Berkeley (Estados Unidos) y la Universidad de Cambridge (Reino Unido). Entre 2007 y 2010 disfrutó de dos becas de investigación posdoctorales en el Instituto de Etnomusicología-Centro de Estudios em Música e Dança, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, del cual es investigadora colaboradora. Ha participado en varios proyectos de investigación sobre tradiciones musicales en España y Portugal y

cuenta con diversas publicaciones como autora y editora. La más reciente es el libro *Music in Portugal and Spain: Experiencing Music, Expressing Culture* (Castelo-Branco y Moreno Fernández, 2018, editado por Oxford University Press). Es miembro de las juntas directivas de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología y de la SEdeM-Sociedad Española de Musicología.

Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos

Gallo, G. y Semán, P. (2016). Buenos Aires: Gorla. 260 páginas.



Amadeo Gandolfo

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

snark84@gmail.com

¿Dónde habita la música? ¿Cómo la aprehendemos? ¿Qué significa reconstruir una escena musical? ¿Qué cambios sufrió la constitución social de la música en las últimas décadas? Esas son algunas de las preguntas que se hace este libro editado por Pablo Semán y Guadalupe Gallo, y con capítulos escritos por Ornela Boix, Victoria Irrisarri y los editores. El libro es una bienvenida adición a los estudios sociológicos-antropológicos de la música contemporánea y presenta un abordaje empírico desde Argentina de la perspectiva sociológica pragmática de la música de Antoine Hennion.

La Pasión Musical de Hennion fue publicado en francés en 1993 y en castellano en 2002. Allí apunta a realizar una gran síntesis teórica y a proponer una nueva manera de estudiar la música. Hennion distingue “dos programas de investigación”. Por un lado, el programa sociologista que contrapone, en una relación de uno a uno, el arte y la sociedad, enfrentados. Pero, en última instancia, con el arte como “señal, reflejo o negación de lo social” (2002, p. 82). Este programa es “hostil a los mediadores”, a quienes debe hacer desaparecer detrás de la causa general de lo social. El otro programa de investigación es el esteticista, y corresponde a la historia del arte. La historia del arte, dice Hennion, restituye todas las mediaciones, hace aparecer a todos los actores posibles en la constitución de la obra. Marchands, tinturas, legislaciones, contratos, religiones, guerras, desarrollos

visuales, mercados, etc. son hechos aparecer por la historia del arte como “capas suplementarias cuya opacidad solo puede enriquecer el cuadro” (2002, p. 84). Sin embargo, escapa a la explicación general, refugiándose en explicaciones particulares de sus mediadores.

Para Hennion la única forma de resolver este entuerto es repoblar el mundo del arte y la música con sus mediadores. La música, por sus características, continuamente se evade como objeto de la exploración sociológica. ¿Dónde está la música? La música es pura presencia, está siempre siendo re-presentada, y llena el espacio entre nosotros y ella con una infinidad de híbridos-mediadores: partituras, discos, radios, escenarios, auriculares, intérpretes, profesores, musicólogos, críticos, productores, vendedores, técnicos de sonido, grabaciones, manuales de enseñanza, dispositivos escénicos, salas de concierto, academias de formación. Es allí hacia donde debemos dirigirnos. Este programa de investigación se completa con el tipo de método propuesto por Hennion: el etnográfico, el cual nos obliga a estar presentes, situados, allí donde la música está “en tren de hacerse”.

Este es el marco teórico que los autores recogen en este libro, para trasladarlo a tres casos empíricos de Argentina: la constitución de la escena de música *indie* en La Plata y uno de sus sellos característicos (Boix), la sociabilidad y el tipo de vínculos profesionales que se establecen en



un club electrónico de la ciudad de Buenos Aires (Gallo) y la configuración de una nueva figura del DJ a la par que de una nueva sonoridad en el colectivo Zizek (Irisarri).

El libro inicia con un capítulo, de autoría de Semán y Gallo, organizado alrededor de los tres grandes conceptos que le dan nombre. El mismo reconstruye los cambios acaecidos alrededor de las músicas pop y rock en las últimas dos décadas, y debería ser leído por muchos críticos de rock que todavía escriben con las categorías industriales y perceptivas del siglo pasado. Las mutaciones se observan en la producción, uso, tecnologías y audiencias.

En primer lugar, gestionar. Las nuevas formas de organización de la práctica musical derrumban la vieja dicotomía profesional-vocacional. Esto se suma a la puesta en cuestión de la industria musical y la creciente autogestión de uno mismo a la que se encuentran sometidos los músicos. Para referirnos a Luc Boltanski, otro referente de la sociología pragmática:

La actividad se manifiesta dentro de una multiplicidad de proyectos de *todos los órdenes* que pueden ser llevados adelante en forma conjunta o desarrollados sucesivamente [...] su clasificación según la distinción entre aquello que depende del ocio y aquello que se relaciona con el trabajo no es [...] algo que importa sino de manera muy secundaria (2017, p. 191).

Se trata de gestionar las oportunidades y las tecnologías, en una doble aspiración monetaria y de realización personal, que “origina modos de dedicación que pueden no ser los de un profesional de tiempo completo pero establezcan una rutina de producción” (Gallo y Semán, 2016, p. 32).

Segundo tiempo, mezclar. Esta categoría aparece tanto en los antiguos polos de la recepción como de la producción. En la recepción se concreta en la redefinición de aquello que entendemos por ser fan de un género musical, por un nuevo tipo de consumidor musical, omnívoro, una situación en la cual conceptos como “placer culposos” y “escucho de todo” han dejado de ser descalificaciones para convertirse en el modo estándar en que se disfruta de la música. Pero también en el uso que los escuchas dan a esas nuevas músicas, con “una canción para cada cosa y aún un fragmento de canción para cada momento de una vida apurada” (Gallo y Semán, 2016, p. 38). En cuanto a la producción, la mezcla aparece en la nueva definición de la categoría de músico: canciones que habitan y saltan entre géneros, y músicos que hacen de la manipulación de la mezcla una ética de producción. También, en un asalto a la idea de virtuosismo, una deconstrucción de la noción de “tocar bien”.

Finalmente, habitar. Esto implica que el trabajo del músico (y aún más: del trabajador cultural) no termina cuando termina la noche, sino que “todo lo que sucede durante el día puede ser utilizado para el [proyecto] y todo lo que pasa en el día es un diálogo con noches pasadas” (Gallo y Semán, 2016, p. 50). Esto se transmite a la multimodalidad de los espacios: casas donde la gente vive y produce. Asimismo, esta noción se comunica a la forma en que se establecen las redes de estos “mundos de la música”, sostenidos en una idea de amistad que se vincula también a la generación de un producto concreto. Finalmente, se expresa en los usos de la música: “la música nunca es un objeto genérico, ajeno a una inscripción en un ciclo y un espacio” (Gallo y Semán, 2016, p. 53).

Estos cambios modifican al concepto de “escena”, que pierde la tradicional oposición entre “música

comercial” y “música *under*”, para operar en la precariedad estructural. También al sello, que deja de ser aquel *scout* que permitía el ingreso de los artistas en las grandes ligas de la música comercial y se convierte en otro eslabón de “afectos, intereses, saberes, compromisos estéticos que buscan reforzar los proyectos de los músicos” (Gallo y Semán, 2016, p. 60). Finalmente, en el artista, que abandona la noción romántica de creador individual para trocarse en gestor de su propio proyecto, expresión personal y cálculo económico, autoadministración e independencia.

Cada una de estas claves se despliegan en los capítulos subsiguientes. En “Relajar, gestionar y editar: Haciendo música *“indie”* en la ciudad de La Plata” Ornela Boix reconstruye la escena independiente de aquella ciudad. A través de un seguimiento etnográfico preciso surgen el universo de referencias éticas, el trasfondo sociocultural y los lugares donde esta escena se desarrolla para arribar a la caracterización del nuevo sello discográfico y sus funciones. Un sello sin estructura, sin búsqueda de nuevos artistas, sin un sentido económico tradicional, sino como “centro de redes de sociabilidad orientadas a producción musical” (Gallo y Semán, 2016, p. 110) mediadas por la categoría de “la amistad”, en la cual un amigo es también un socio, donde no se es amigo “porque se encomiendan mutuamente penas y alegrías (aunque esto también suceda), sino porque comparten de alguna manera *las propias reglas* del trabajo artístico” (Gallo y Semán, 2016, p. 111). A lo largo de este recorrido se mantiene fiel a un principio caro a la sociología pragmática: el “seguir a los actores” y construir las categorías del conocimiento científico a partir de las categorías comunes.

En “Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña”, Guadalupe Gallo reconstruye la escena de un club de música *dance* en la

capital porteña. Primero, a través de lo que significa ser un *clubber*, reconocer lo que es un buen club, que se resume en la posibilidad de generar una situación de fiesta. El club elegido se caracteriza por su habilidad para el armado de una pista de baile “a partir de interacciones sociales específicas y conformadas colectivamente, que generan los esperados ‘climas de fiesta’” (Gallo y Semán, 2016, p. 149). Pero a esto se une la noción del club como una casa, un espacio multiuso que es “casa nocturna”, refugio de sus fieles, y también “casa diurna, segunda casa”, donde se gestiona y se hace avanzar el proyecto colectivo. Gallo desglosa las tensiones intrínsecas a un proyecto que busca hacer dinero y ser algo disfrutable a la vez, o, en sus propias palabras, “vivir de y para la música”. También hace aparecer, de manera profundamente pragmática, el desorden y aparente improvisación que en realidad conforman el orden particular, siempre contingente y realizándose, de ese club de baile.

Finalmente, “Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires”, por Victoria Irisarri, nos remonta a la experiencia del colectivo de música electrónica Zizek. En este apartado prima la noción de mezcla. Tanto en el tipo de músico elegido, el DJ, como en el tipo de música: cumbia, *dancehall*, reggae, hip hop, funk carioca, reggaetón, un *mash up* de ritmos urbanos de baile que comparten el amor por el beat y que hoy dominan la música pop. Música y práctica anudan en una ética compuesta de contradicciones que se plasma en el valor instrumental dado a la cumbia “música seriada y de baja calidad [...] redefinida como algo bizarro y festivo, o también como algo auténtico y calificado” (Gallo y Semán, 2016, p. 220) y también en la noción de originalidad que Irisarri recupera: “combinación inesperada e irreductible a sus antecedentes” (Gallo y Semán, 2016, p. 222). Asimismo, el capítulo también se destaca en la

explicación clara de la faceta tecnológica de la labor del DJ, condición necesaria para este cambio estético.

Abunda la buena escritura sobre música, tanto académica como periodística. Sin embargo, mucha de aquella que trata sobre diversas variantes de la música pop¹ en los últimos años tiene un fuerte acento nostálgico. Incluso libros que intentan diagnosticar esta enfermedad y superarla, como *Retromanía* de Simon Reynolds (2013), terminan añorando aquellos momentos dorados del pasado que su gusto musical preservó en ámbar. Más allá de la presentación de tres investigaciones sólidas sobre casos diversos pero conectados por las mismas claves, más allá de las herramientas que brinda para continuar estas investigaciones, uno de los méritos de este libro es el esfuerzo que realiza por reconstruir como se hace música ahora y por no emitir juicios morales basados en escalas de valores anacrónicas.

Las nuevas tecnologías han intensificado la dificultad natural con la que cuenta la música para ser fijada. Magmática, cambiante, evanescente, escindida de los antiguos dispositivos que hicieron de la misma un arte coleccionable, mercantizable y entendible durante el siglo XX, la música pop contemporánea desconcierta a sus antiguos usuarios. Lo cual, por otra parte, es lo que la música pop hizo siempre. La voluntad de este libro por sumergirse en este magma es uno de sus elementos más estimulantes. Es un libro donde empiria y teoría bailan juntas.

¹ Entendemos música pop como aquella basada históricamente en la industria del disco en sus diferentes versiones y formatos, con un fuerte apoyo en los medios de comunicación masivos y un acento puesto en la fabricación de ídolos como una variante de la versión del artista romántico.

Bibliografía

- » Boltanski, L. (2017). Un nuevo régimen de justificación: la ciudad por proyecto. *Entramados y Perspectivas*, 7(7). Recuperado de <http://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/entramadosyperspectivas/article/view/2599>
- » Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- » Reynolds, S. (2013). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: caja negra editora.

Amadeo Gandolfo

Es licenciado en Historia por la Universidad Nacional de Tucumán y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Realizó su doctorado como becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y fue becario postdoctoral por la misma institución. Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la materia “El Lado B de la Sociología: nuevas sociologías pragmático-pragmatistas y su reencuentro con viejas tradiciones”, optativa de la Carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Además, se desempeña como docente en el nivel medio. Fue miembro organizador del Congreso Internacional “Viñetas Serias” en su más reciente edición (2014). Brinda talleres de crítica de historieta junto a Pablo Turnes, con quién también edita la revista de crítica de historietas Kamandi (www.revistakamandi.com) y dictó seminarios de grado y posgrado en la UNT y en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado artículos sobre historieta y humor gráfico en revistas y libros de Argentina, Brasil, México, Bélgica y Estados Unidos. Su tesis de doctorado lleva por título *La Oposición Dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*.