

Número 20

Año 2019

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología



Dossier: Perspectivas en la teoría de la música

- *Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva*
- *La textura como espacio inmanente*
- *Latencia aural*
- *Gesto, sonido, sensación*

Artículos

- *Música y afecto*
- *Lorenzo Barbero*
- *Lauro Ayestarán y la fraseología de Carlos Vega*
- *Jazz y relato audiovisual*

Reseñas

Presentación

... lo primero a preguntar acerca de la teoría en cada período histórico es sobre qué elementos los teóricos consideraron necesario especular... La teoría, como la estética, tiene que ser entendida históricamente, ya que la teoría de una época refleja sus problemas musicales, ellos mismos relacionados con los problemas de la música contemporánea tal como éstos fueron concebidos en su tiempo.¹

Desde ya, no son sólo los elementos musicales sino también la misma perspectiva con la que se los enfoca los que caracterizan la teoría en cada uno de esos períodos históricos. Estas han sido tan disímiles en su larga tradición como para dar lugar, en el planteo fundacional de Dahlhaus, a una referencia a los paradigmas científicos de Kuhn, y a la pregunta por la coherencia misma de la teoría como disciplina.² En los años y en el marco en el que escribe Kerman (una presentación panorámica y crítica de las diferentes orientaciones de la musicología norteamericana), se aprecia todavía la actualidad del hiato entre la perspectiva universalista de la teoría, relativamente indiferente hacia la contextualización de su objeto, y un enfoque particularista de la historia de la música, insuficientemente crítico de sus herramientas analíticas.

Esa contraposición, particularmente realzada en el ámbito académico angloparlante, no hizo más que desdibujarse desde entonces, incluso en aquél.³ La teoría de la música incorporó una perspectiva historicista que se revela en diversos aspectos.

-
1. Joseph Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 60. Mi traducción. "... the first thing to ask about theory in any historical period is what musical elements theorists felt it necessary to speculate about. ... Theory, like aesthetics, has to be understood historically, for the theory of an era reflects its musical concerns, themselves bound up with the problems of contemporary music as they were then conceived".
 2. Véase C. Dahlhaus, "Was heißt «Geschichte der Musiktheorie»?", en *Gesammelte Schriften. Vol. 2. Allgemeine Theorie der Musik*, ed. Hermann Danuser (Laaber: Laaber, 2001), 344-375. El ensayo se publicó originalmente entre los estudios inaugurales de la monumental *Geschichte der Musiktheorie*, editada por Frieder Zaminer, Thomas Ertelt y Heinz von Loesch como proyecto del Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984-2006.
 3. Véase por ejemplo, el enfoque de Alastair Williams en su *Constructing Musicology* (Aldershot: Ashgate, 2001).



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Uno de ellos es una ampliación del espectro temporal de su objeto, con la incorporación de músicas previas y posteriores a la tonalidad, y la diferenciación entre las diversas manifestaciones históricas de esta última. El historicismo de la teoría se expresa también en el estudio de su propia historia como disciplina, en el interés dirigido hacia sus diferentes tradiciones conceptuales. Otra manifestación, no menos importante, es una reflexión meta-teórica más aguzada respecto de las mediaciones históricas y estéticas que intervienen en la formulación de los problemas que se plantea, tanto como en las respuestas que produce.⁴

Los artículos que integran este dossier ensayan justamente esa articulación: indagan en aspectos, nociones o problemas de la teoría de la música en contextos históricos precisos, y con atención a los supuestos estéticos a partir de los cuales se los examina.

La producción teórica de Boris Asafyev fue recepcionada fuera de Rusia en forma tardía,⁵ y con un particular interés en el marco de dos problemáticas: las relacionadas con la semiótica y la retórica de la música, como en el libro de Raymond Monelle por una parte,⁶ y los estudios relacionados con el concepto de energía, por otra.⁷ El artículo de Martín Baña, “Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva. Boris Asafyev y los avatares de la producción musicológica en la Unión Soviética”, no sólo introduce, quizás por primera vez, esta elaboración conceptual en castellano, sino que lo hace en el marco de una contextualización histórica que la relaciona con el papel de Asafyev en el campo musical ruso entre la Revolución y la consolidación del estalinismo, así como con las discusiones estéticas que tuvieron lugar en la escena musical y artística de la Unión Soviética en esos años. Las preocupaciones teóricas de Asafyev, sostiene Baña, no pueden

4. Véase Thomas Christensen, “Music Theory and Its Histories”, en *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch y David W. Bernstein (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 9-39; e “Introduction”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 1-23.

5. Véase el artículo de Malcolm Brown, “The Soviet Russian Concepts of «Intonazia» and «Musical Imagery»”, *The Musical Quarterly*, 60/4 (1974): 557-567, como una de las primeras aproximaciones a los conceptos de Asafyev en el ámbito angloparlante; así como la traducción del primero de sus libros más significativos desde el punto de vista teórico al alemán, por esos mismos años: Boris Assafjew, *Die musikalische Form als Prozeß*, trad. Ernst Kuhn, ed. Dieter Lehmann y Eberhard Lippold. Berlín: Verlag Neue Musik, 1976.

6. Véase Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood, 1992.

7. Véase Hermann Danuser, “«Energie» als musiktheoretische Kategorie bei Ernst Kurth und Boris Assafjew”, en *Gesammelte Vorträge und Aufsätze*, ed. Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper y Laure Spaltenstein, vol. 2 (Schliengen: Argus, 2014), 17-40.

disociarse de sus reflexiones sobre el problema de la modernización de una sociedad periférica como la rusa y el lugar de la *intelligentsia* en ese desarrollo.

Joseph Kerman, entre otros autores, relacionó el refinamiento de la conceptualización sobre la tonalidad, desde los escritos de Heinrich Schenker y Arnold Schönberg en adelante, con los desarrollos musicales contemporáneos que la pusieron en cuestión.⁸ Mi trabajo, “La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas”, —versión revisada de la conferencia dictada en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología, realizadas en La Plata en agosto de 2018— toma como punto de partida esa relación entre la conceptualización sobre la textura (abordada en este caso como una construcción diacrónica y por lo tanto polifónica) y los desarrollos históricos que la hicieron posible. Específicamente, las diferentes formas que asumió el descentramiento y concreción del espacio inmanente de la música como producto de la desnaturalización de la tonalidad hacia comienzos del siglo XX. El concepto de textura se originó a partir de una crisis en la representación de las formas de escritura musical (una representación predominantemente tipológica) y terminó por quedar asociado a la crítica de la abstracción y la jerarquía consiguiente de los atributos musicales más susceptibles a la racionalización: la altura y el ritmo. El artículo revisa el papel de la textura, junto con el de la tonalidad, como sustrato teórico de las principales representaciones teleológicas de la historia de la música de concierto occidental, y propone complejizar la circularidad hermenéutica que Dahlhaus identifica entre los supuestos estéticos de la historiografía musical, y la propia historicidad de los primeros,⁹ incorporando los conceptos teóricos a esa misma dialéctica.

Un tipo análogo de *correspondencia*, entendido de acuerdo con Dahlhaus como correlato lógico de la mera contemporaneidad,¹⁰ puede leerse en la reflexión de David Magnus, en su artículo “*Latencia aural*. Consideraciones en torno a la interacción entre imagen y sonido en la notación musical icónica”. Se trata acá del impacto de los desarrollos de la música de concierto del siglo XX sobre la concepción de la naturaleza de los dispositivos simbólicos tradicionalmente responsables de su representación visual.

8. Escribe Kerman: “... la articulación completa de la teoría de la tonalidad se produjo sólo en la época en que los principios subyacentes a la música tonal parecían estar siendo atacados”. Kerman, *Contemplating Music*, 69: “... the full articulation of tonal theory occurred only at the time when the principles underlying tonal music seemed to be under attack”.

9. Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, trad. Nélida Machain (Barcelona: Gedisa, 1997), 29-44.

10. *Ibid.*, 172-75.

La notación musical no atravesó inmune esos desarrollos, sino que sufrió lo que el autor caracteriza como una pérdida de universalidad en cuanto sistema de comunicación. Surgen así dispositivos nuevos, para los que Magnus propone el concepto de notación musical icónica, caracterizada por la carencia de univocidad en la significación de elementos como el punto, la línea o el color, así como por modos de espacialización de acciones que no siguen ya el ordenamiento convencional de la lectura alfabética. El artículo confronta esta noción en obras como *Changing the System*, de Christian Wolff; *Pièces de Chair II Nr. VIII* y *Sette Fogli – Una collezione occulta*, de Sylvano Bussotti; y *Décisions* de Roman Haubenstock-Ramati. La naturaleza híbrida de estas formas de notación reclama una perspectiva que vincule nuevas teorías de la escritura con teorías de la imagen. Para eso Magnus retoma enfoques que entienden la primera como una técnica cultural independiente de la representación oral, así como otros que desplazan el énfasis del concepto de imagen al de iconicidad. A partir de esos elementos se perfila la noción de latencia aural, como concepto vinculado a una nueva forma de relación de los intérpretes con el texto musical, entendido todavía como instrucción performática, así como a una redefinición de su distinción categorial respecto del acto compositivo.

Otra tensión de los supuestos que articularon hasta hace algunos años la teoría de la música, se plantea a partir del ensayo de Álvaro Oviedo, “Gesto, sonido, sensación”: no sólo a raíz de la discusión que propone a propósito de la noción de gesto con la teoría tópica y las perspectivas narratológicas relacionadas con la significación musical, sino, con un alcance aún mayor, por la crítica a la abstracción del tiempo, el movimiento y la energía por parte del análisis musical. “En vez de pensar la música en términos de significación, de forma y fuera del tiempo, prestar atención al gesto, oír el cuerpo, hace remontar a la superficie las dimensiones cinética, energética y procesual de la música”, escribe Oviedo. La oposición no se plantea en clave ontológica sino como expresión de un proceso histórico, relacionado con el desarrollo de la notación musical a partir del neuma y la plica medievales, así como con la isorritmia e isotropía rítmica del *Ars Nova*. La centralidad que le otorga Oviedo al concepto de sensación reinstala el cuerpo del músico (compositor, intérprete u oyente indistintamente) y redefine el concepto de gesto bajo una perspectiva ligada también al afecto. Pero estas reflexiones no se producen con prescindencia de sus correlatos musicales. Oviedo despliega su argumentación alrededor de estos conceptos con referencia a obras como *Játékok*, *Hommage à R. Sch.*, y *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, así como a *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, *temA*, *Pression* y *La vendedora de fósforos* de Helmut Lachenmann.

Los artículos de este dossier pueden ser leídos como expresiones de una posición refractaria a una cierta clausura disciplinaria, de una apertura frente a una perspectiva constreñida a un ideal de especificidad metodológica y de univocidad de sentido; una posición menos preocupada por los problemas de la delimitación entre los diferentes enfoques dentro de la musicología que por el enriquecimiento derivado de sus entrecruzamientos, intra e interdisciplinarios.

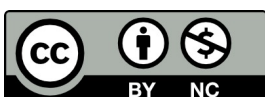
Pablo Fessel

**Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva. Boris
Asafyev y los avatares de la producción musicológica en la
Unión Soviética**

Martín Baña

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 19-38.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva. Boris Asafyev y los avatares de la producción musicológica en la Unión Soviética

Los musicólogos soviéticos trabajaron codo a codo con los compositores y fueron los encargados de definir los modos en los cuales debían componerse las obras bajo los preceptos del Realismo Socialista. En ese sentido, el estudio del funcionamiento de la musicología en la Unión Soviética se convierte en un insumo importante para una mejor comprensión del campo compositivo en particular y de las dinámicas culturales del régimen en general. Este artículo se centra en la figura de Boris Asafyev, quien fuera el fundador de la musicología en la Unión Soviética, y analiza uno de sus primeros trabajos atravesados por el contexto revolucionario, en donde el musicólogo plantea una serie de cuestiones que sentarán las bases de lo que luego serán sus principales conceptos musicológicos, como *intonatsia* o *simfonizm*, y que atravesaron al Realismo Socialista. La hipótesis es que hay en el Asafyev musicológico temprano una preocupación por la relación de la nueva sociedad revolucionaria con la herencia musical rusa, estrechamente vinculada a una inquietud mostrada desde temprano por los propios revolucionarios, a saber: el desarrollo de una modernidad soviética que fuera paralelo a la construcción de una sociedad comunista, preocupaciones que reaparecerán con fuerza en las décadas de 1930 y 1940 cuando el sistema soviético alcance su fisonomía más definida.

Palabras clave: Boris Asafyev, Unión Soviética, musicología, Unión de compositores soviéticos, Realismo Socialista

A Subjective Pathway to an Objective Modernity. Boris Asafyev and the Avatars of Musicology in the Soviet Union

Soviet musicologists worked side by side with composers and were in charge of defining the ways in which works should be composed under the precepts of Socialist Realism. In this sense, studying the functioning of musicology in the Soviet Union becomes an important input for a better understanding of the compositional field as well of the cultural dynamics of the soviet regime. This article focuses on the figure of Boris Asafyev, the founder of musicology in the Soviet Union. It analyzes one of his first texts written during the revolutionary context, in which the musicologist raises a series of questions that will lay the foundations of what would later be his main musicological concepts, such as *intonatsia* or *simfonizm*, concept that would be incorporated into Socialist Realism. The hypothesis developed here is that there is in the young musicologist Asafyev a concern for the relationship between the new revolutionary society and the Russian musical heritage that is closely linked to a concern early shown by the revolutionaries themselves, namely the development of a Soviet modernity that should be parallel to the construction of a communist society. This concerns will reappear with force in the 1930s and 1940s when the Soviet system reaches its most defined physiognomy.

Keywords: Boris Asafyev, Soviet Union, Musicology, Union of Soviet Composers, Socialist Realism

Introducción

Los estudios sobre la música soviética estuvieron atravesados desde sus inicios por un conjunto de estereotipos que combinaban, de manera indistinta, dosis de exotismo y aversión por el comunismo. Con muy pocas excepciones, las investigaciones abordaron su objeto de estudio con una fuerte carga moral, rechazando las obras si éstas suponían una alabanza al régimen político o venerándolas si se mostraban como víctimas de la censura. En general, los investigadores solían oscilar entre dos enfoques de interpretación, que a su vez estaban relacionados: por un lado, un enfoque que mostraba cómo las autoridades soviéticas arruinaron las artes al aplastar la creatividad artística de los compositores; por el otro, un enfoque que narraba la heroica lucha que desplegaron los genios artísticos contra la impersonal máquina burocrática.¹ Sin embargo, y gracias a las nuevas pesquisas surgidas luego de la disolución de la Unión Soviética, hoy sabemos que la realidad musical fue menos esquemática y mucho más compleja que lo que estas interpretaciones solían sostener. Por citar un caso emblemático, Dmitry Shostakovich dejó de ser considerado como un fiel defensor del sistema soviético, como solían describirlo los simpatizantes comunistas, pero difícilmente pudo seguir siendo caracterizado como un disidente encubierto, tal como lo presentó el musicólogo Solomon Volkov en su controvertible *Testimony*.²

¿Qué sucedió en el campo de la musicología? En líneas generales, la producción musicológica soviética fue menos estudiada en comparación con las obras estrictamente musicales. Sin embargo, es un significativo espacio a tener en cuenta ya que los musicólogos trabajaron codo a codo con los compositores y fueron los encargados de definir los modos en los cuales debía componerse en un contexto dominado por una estética oficial definida, el Realismo Socialista. La labor de los musicólogos era clave ya que no sólo se dedicaban al análisis sino que también contaban con la posibilidad de orientar desde el inicio el trabajo de los propios compositores. De esta manera, estudiar el funcionamiento de la musicología en la Unión Soviética se convierte en un importante

1. Véase Kirill Tomoff, "Review of Shakhnazarova; Bertensson and Leyda", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 4/2 (2003): 467.

2. Solomon Volkov, *Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov* (Nueva York: Harper and Row, 1979). En este libro, que contenía supuestas declaraciones del compositor al musicólogo y periodista, Volkov presentaba a Shostakovich como a un disidente y a sus obras como herramientas de resistencia encubierta. Laurel Fay cuestionó con fuerte evidencia la autenticidad de esas memorias en "Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?", *Russian Review*, 39/4 (1980): 484-493. Desde entonces, la esquemática imagen del compositor construida en los años de la Guerra Fría viene siendo matizada y contextualizada. Véase, por ejemplo, Rosamund Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

insumo para una mejor comprensión del campo compositivo en particular y de las dinámicas culturales del sistema soviético en general.

En este artículo analizaremos la figura de Boris Asafyev, crítico, compositor y, como hoy muchos acuerdan, el fundador de la musicología en la Unión Soviética. Más precisamente, nos concentraremos en uno de sus primeros trabajos atravesados por el contexto revolucionario en el cual planteó una serie de cuestiones que sentarían las bases de lo que luego serían sus principales conceptos musicológicos, como *intonatsia* o *simfonizm*, y que atravesaron también al Realismo Socialista. Nuestra hipótesis es que es posible rastrear en el Asafyev musicológico temprano una preocupación por la relación de la nueva sociedad revolucionaria con la herencia musical rusa que estaba estrechamente vinculada a una inquietud mostrada desde el principio por los propios revolucionarios, a saber, el desarrollo de una modernidad soviética que fuera paralelo a la construcción de una sociedad comunista. Estas preocupaciones, que reaparecerán con mayor impulso en las décadas de 1930 y 1940 —cuando el sistema soviético alcance su fisonomía más definida— son las que están en los orígenes del pensamiento musicológico de Asafyev, mostrando una notable continuidad que sobrevivió a contextos bien diferenciados.

El trabajo se divide en dos partes: en la primera exponemos las características del campo musical ruso entre la Revolución y la consolidación del estalinismo. Como veremos, las posibilidades abiertas por la instancia revolucionaria dieron lugar a un conjunto de variadas experimentaciones que al cabo de una década fueron desarticuladas y reducidas a la producción de obras bajo el canon del Realismo Socialista. Sin embargo, esta estética oficial lejos estuvo de ser la encarnación del totalitarismo en las artes y en la cultura; su fisonomía fue más compleja. En la segunda parte, analizamos el trabajo musicológico de Asafyev demostrando cómo sus análisis próximos a la experimentación sentaron las bases para una búsqueda estética y conceptual que se materializó en las décadas posteriores.

El campo musical entre la Revolución y el Realismo Socialista

La Revolución rusa supuso una transformación radical en todas las esferas de la vida del antiguo Imperio. No sólo operó un cambio en el orden político —la monarquía de los Romanov que llevaba más de 300 años en el poder fue reemplazada en cuestión de días por el gobierno de los soviets de obreros, soldados y campesinos— sino también en la economía y en las relaciones sociales. La cultura y las disciplinas artísticas no fueron

la excepción. Si bien ya desde antes de 1917 se venían ensayando exploraciones revolucionarias en las artes gracias a las intervenciones de vanguardias como el Simbolismo, el Futurismo y el Suprematismo, la década de 1920 fue testigo de una notable proliferación de experimentaciones. Muchas de ellas se pusieron de manifiesto en movimientos como el Constructivismo o en organizaciones culturales como la *Proletkult*.³ El nuevo gobierno dominado por los bolcheviques reconoció la importancia de esta cuestión y creó el Comisariado para la Educación y las Artes (*Narkompros*, por su acrónimo en ruso), que estuvo al mando de Anatoly Lunacharsky y se ocupó de regular y estimular las actividades educativas y culturales en la nueva sociedad revolucionaria.⁴ De esta manera, luego de 1917 y por lo menos hasta 1932, coexistieron dos espacios en el campo cultural soviético: uno vinculado a las organizaciones autónomas de los movimientos sociales y otro asociado a la nueva ordenación estatal. Fue la amplia perspectiva del dirigente bolchevique —a quien le gustaba autodescribirse como un “intelectual entre los bolcheviques y un bolchevique entre los intelectuales”—⁵ lo que en gran parte garantizó la convivencia de las dos esferas sin que se produjeran conflictos irreconciliables.

El campo musical no fue ajeno a estos posicionamientos. Durante esos años su existencia estuvo animada por dos grandes facciones, una más modernista y otra más cercana a las ideas proletarias desarrolladas por la *Proletkult*. Las organizaciones que encarnaron estas posiciones fueron, respectivamente, la Asociación de Música Contemporánea (ASM, por sus iniciales en ruso) y la Asociación de Músicos Proletarios de Rusia (RAMP, por sus iniciales en ruso). La ASM nació en 1923 en Moscú y funcionó durante un tiempo como la rama rusa de la *International Society for Contemporary Music* (ISMC). Durante su existencia pretendió desarrollar un espacio en el que se le diera lugar a las composiciones contemporáneas vinculadas a los movimientos vanguardistas tanto rusos como europeos. Gracias a la ASM se pudieron escuchar en la Unión Soviética la ópera *Wozzeck* de Alban Berg o *Gurre-Lieder* de Arnold Schönberg, por ejemplo. Además, la ASM gestionó la visita de Paul Hindemith y de Darius Milhaud, entre otros

3. Véase Lynn Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley: University of California Press, 1990).

4. Véase Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)* (Madrid: Siglo XXI, 1977).

5. Citado en Fitzpatrick, *Lunacharski*, 17.

compositores contemporáneos, para que dirigieran los estrenos de sus propias obras.⁶ Entre sus miembros se encontraban compositores como Nikolay Miaskovsky y editores como Pavel Lamm; en su sección de Leningrado, Nikolay Roslavets y Boris Asafyev fueron dos de sus más destacados animadores. Los esfuerzos de la ASM pronto se verían materializados en las obras de jóvenes músicos como Alexander Mosolov o Dmitry Shostakovich, quien hacia 1925 iniciaría, con su Primera Sinfonía, una prolífica carrera.⁷ Si bien siempre se presentó como una organización independiente, la corriente modernista pudo contar, al menos en los primeros años, con el apoyo oficial del Narkomprós, ya que su sección musical —conocida como MUZO— estuvo a cargo de Arthur Lourié, un compositor que simpatizaba con las tendencias vanguardistas pero que no subordinó su obra a ninguna ideología, al punto de llegar a sostener que “la música como forma de arte debe ser apolítica”.⁸

Del otro lado se encontraban los *proletaristas*, los cuales tenían poca consideración por la producción musical contemporánea ya que la consideraban como un residuo de la decadente cultura burguesa que había que destruir. En cambio, defendían el desarrollo de una nueva música proletaria, cuyos fundamentos debían encontrarse en las tradiciones de la clase obrera. Dos organizaciones encararon esta tarea, la ya mencionada RAMP creada en 1923 y la *Prokoll* (acrónimo ruso para “producción colectiva”), una agrupación nacida en el Conservatorio de Moscú en 1925. Esta última se distanció de la retórica más militante y simplista de la RAMP y buscó operar como un colectivo compositivo, aunque sus resultados fueron desparejos.⁹ En todo caso, las producciones de las organizaciones proletarias nunca pudieron salir de la composición de canciones de agitación o de la más urgente tarea de una pedagogía musical para las masas.¹⁰ De esta manera, incluso la radicalidad de la RAMP debe matizarse dado el entorno social y cultural en el cual la Revolución había triunfado.

Si bien es posible afirmar que hacia fines de la década de 1920 los proletaristas parecían haber ganado la batalla en cuanto a ocupación de cargos en la nueva burocracia musical y a la selección de los repertorios, lo cierto es que la flexibilidad artística y las

6. Ana Ferenc, “Music in the Socialist State”, en *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin. The Baton and Sickle*, ed. Neil Edmunds (Nueva York: Routledge, 2004), 9.

7. Véase Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* (Berkeley: University of California Press, 2006), 242-246.

8. Igor Vorobev y Anastasia Sinayskaya, *Kompository russkovo avangarda* (San Petersburgo: Izdatelstvo Kompozitor, 2007), 68.

9. Véase Louisa Martin-Chevallier, “Le Prokoll: conception singulière d’une musique de la révolution”, *Revue des Études Slaves*, 84/3-4 (2013): 479-494.

10. Ferenc, “Music”, 12.

posibilidades de desarrollo de una actividad musical autónoma se mantuvieron relativamente accesibles hasta 1932. Ese año marcó un parteaguas no sólo en la actividad musical sino también en todo el campo cultural. La resolución del Partido Comunista sobre la reforma de las organizaciones literarias y artísticas publicada el 23 de abril significó el fin de todas las estructuras autónomas existentes —como la ASM— e incluso de las que se autodenominaban proletarias —como la RAMP— y decidió su reemplazo por las nuevas Uniones Creativas dependientes del Estado soviético.¹¹ En medio de un contexto convulsionado por los efectos de la colectivización forzosa del campo y por la industrialización acelerada de la economía, la nueva élite comunista cerró filas e instituyó un control menos laxo de la sociedad.¹²

En el caso de la música, se estableció en Moscú la Unión de Compositores Soviéticos [*Soiuz Kompositorov SSSR* y, desde 1957, *Soiuz Sovetskij Kompositorov SSSR*], la cual englobaba no sólo a compositores sino también a musicólogos. Desde 1939 contó con un Comité Organizativo [*Orgkomitet*], entre cuyos funcionarios se encontraban el ya mencionado Shostakovich y Aram Jachaturian, entre otros. Hacia 1940 la Unión ya contaba con representaciones en las ciudades más importantes del país. Su órgano de difusión era la revista *Soviétskaya Múzyka*, la cual fue fundada en 1935 y cuyo objetivo era el de promover el desarrollo de una “musicología marxista-leninista”, como fue definido en su primer editorial.¹³ En ese sentido, el campo musical se sumía en la compleja tarea de definir y producir obras que siguieran los preceptos del Realismo Socialista.

Por cuestiones de espacio no nos detendremos en un abordaje exhaustivo del Realismo Socialista, el cual, por un lado, puede resultar inabarcable y, por el otro, ha sido

11. Las Uniones Creativas eran organizaciones que agrupaban a los miembros de las diferentes disciplinas artísticas de la Unión Soviética y que se encargaban de regular el ejercicio de la profesión. Muchas de ellas, como la Unión de Escritores Soviéticos, surgieron en 1932 y se mantuvieron hasta la disolución de la URSS en 1991.

12. En un trabajo ya clásico de 1946, Nicholas Timasheff interpretó este viraje iniciado por Stalin hacia fines de la década de 1920 como una “gran retirada”, dando a entender que se habían abandonado los principios originales del comunismo y que se los había reemplazado por valores conservadores con el objetivo de no perder el apoyo popular, ya que los líderes habían reconocido para ese entonces que las ideas sobre el socialismo no habían arraigado en la sociedad. David Hoffman matizó esta idea dando a entender que si bien los valores conservadores se instalaron, éstos lo hicieron en un contexto en donde para la dirigencia soviética el comunismo ya había triunfado y, por lo tanto, era necesario el retorno a un cierto orden y una nueva “normalidad”. En todo caso, lo que también quería demostrar Hoffmann es que las transformaciones ocurridas durante la década previa no habían sido tan radicales como se creía. Véase David L. Hoffmann, “Was There a ‘Great Retreat’ from Soviet Socialism? Stalinist Culture Reconsidered”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 4/4 (2004): 651-674.

13. Véase *Soviétskaya Múzyka*, 1 (1935): 2.

muy bien analizado en otros lugares.¹⁴ A los fines de los objetivos de este trabajo sólo diremos que el Realismo Socialismo fue la doctrina que pretendió instalar el gobierno soviético a partir del I Congreso de Escritores Soviéticos reunido en 1934 como estética oficial de la Unión Soviética, y que estaba basada en una dudosa interpretación de la teoría marxista y de la historia cultural rusa, sobre todo en lo que se refiere a los escritos de los filósofos del siglo XIX como Vissarión Belinsky y Nikolay Chernyshevsky. El Realismo Socialista se apoyaba sobre la base de cuatro principios universales: *narodnost*, que suponía accesibilidad y reflejo de lo popular; *klassovost*, como expresión de intereses de clase; *ideinost*, lo cual incluía temáticas de la vida cotidiana; y *partiinnost*, que expresaba la fidelidad al Partido.¹⁵ En ese sentido, la intención del gobierno era que todas las artes acataran estos principios y que sus obras fueran su fiel expresión.¹⁶

¿Cómo interpretar estos cambios que en el lapso de una década pasaron de la experimentación radical a un control estatal omnipresente? ¿Qué efectos tuvieron no sólo para la práctica compositiva sino también para la investigación musicológica? Hasta no hace mucho, las investigaciones atravesadas por los prejuicios de la Guerra Fría solían trazar un cuadro caracterizado por la uniformidad cultural y por una tensa atmósfera de persecución a los intelectuales y artistas que se alejasen del canon prefijado. El arte en general y la música en particular, como supuestos productos del Realismo Socialista, eran analizados como vectores de propaganda política, sin posibilidades de un desarrollo autónomo.¹⁷ Sin embargo, y como se pregunta Simo Mikkonen, ¿cómo es posible que

14. Véase Peter Kenez y David Shepherd, ““Revolutionary Models for High Literature: Resisting Poetics”, en *Russian Cultural Studies. An Introduction*, ed. Catriona Kelly y David Shepherd (Oxford: Oxford University Press, 1998), 21-55.

15. Véase Toby Clark, “La propaganda en el Estado comunista”, en *Arte y propaganda en el siglo XX* (Madrid: Akal, 2000), 121.

16. Sin embargo, dada la ausencia de textos programáticos sobre el Realismo Socialista, la literatura terminó funcionando como una suerte de guía para el resto de las artes e incluso las novelas consagradas sirvieron como modelo de referencia para los escritores más que cualquier otro insumo teórico. Véase Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual* (Chicago: Chicago University Press, 1981).

17. Véase, por ejemplo el clásico de James Billington, *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa* (Madrid: Siglo XXI, 2012). Boris Groys arriesga una hipótesis tan sugerente como conservadora al sostener que el régimen estalinista no había pisoteado el proyecto de las vanguardias sino que, por el contrario, había encarnado su continuación y su radicalización. La sociedad misma había llegado al apocalipsis y se había convertido en una *obra de arte* gracias al accionar de Stalin, quien se había desempeñado como un artista demiurgo. Así, el estalinismo fue un régimen social pero también una formación estética cuyo líder tuvo el poder de moldearla como un artista de vanguardia (incluyendo el *ready made* del cuerpo embalsamado de Lenin). La moraleja encubierta de esta tesis es que cualquier proyecto liberador, como el de las vanguardias, termina produciendo regímenes autoritarios como el de Stalin. Véase Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Madrid: Pretextos, 2008).

existiera tal grado de uniformidad y represión y que al mismo tiempo florecieran talentosos y originales artistas valorados internacionalmente?¹⁸

Las nuevas investigaciones, fruto de la combinación propiciada por la apertura de los archivos luego de la desintegración de la Unión Soviética en 1991 y el desarrollo de nuevos enfoques teóricos, generaron interpretaciones que se alejaron de los estereotipos contruidos durante la Guerra Fría y que enriquecieron de manera notable el abordaje de la cuestión, señalando la existencia de una realidad mucho más problemática y diferenciada.¹⁹ En ese sentido, Kirill Tomoff analizó la complejidad reinante en la Unión de Compositores Soviéticos,²⁰ y Simo Mikkonen revisó las condiciones bajo las cuales operaron los compositores y los musicólogos en la década de 1930. Este último, por ejemplo, demostró la existencia de una vívida actividad musical: “las artes fueron muy populares en los 30, el número de artistas creativos creció y el número de artistas *amateurs* se multiplicó de una manera sin precedentes en el mundo”.²¹

Un notable aporte de estos nuevos estudios es que colocaron a los musicólogos y los compositores dentro del más amplio sistema soviético y no los abordaron como individuos aislados de su contexto de producción. Caroline Brooke, por ejemplo, demostró que las purgas en el mundo musical durante los años del Gran Terror no fueron más que gestos políticos y que, gracias al desarrollo de diversas estrategias, los compositores y los musicólogos no fueron prácticamente afectados por el terror. La autora llegó a la conclusión de que el riesgo que corría la *intelligentsia* creativa de ser arrestada era mucho menor que el de cualquier otro grupo, lo cual dejaba cierto margen para el desarrollo de sus actividades con una relativa autonomía.²² Marina Frolova-Walker incluso arriesgó la hipótesis de que un número no menor de compositores modernistas, entre los que se encontraban dos luminarias como Miaskovsky y el propio Asafyev, dejaron de lado la creatividad vanguardista bastante tiempo antes de que el poder de la burocracia pudiera hacerse sentir. Para la autora, el paso de una postura más experimental

18. Simo Mikkonen, “State Composers and the Red Courtiers. Music, Ideology, and Politics in the Soviet 1930’s” (Tesis de doctorado, University of Jyväskylä, 2007), 15.

19. Véanse, por ejemplo, las contribuciones de Caroline Brooke, “The Development of Soviet Music Policy, 1932-1941” (Tesis de doctorado, University of Cambridge, 2000) o de Amy Nelson, *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 2004).

20. Kiril Tomoff, *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953* (Ithaca: Cornell University Press, 2006).

21. Mikkonen, *State*, 15.

22. Caroline Brooke, “Soviets Musicians and the Great Terror”, *Europa-Asia Studies*, 54/3 (2002): 397-413.

a una más conservadora como la que encarnaba el Realismo Socialista se debió menos a la presión de los burócratas del Partido que a una decisión personal vinculada a cuestiones materiales y simbólicas, como el acceso a cargos y la publicación de obras.²³

De este modo, podemos sostener que el paso de una fase experimental a una dominada por el Realismo Socialista no supuso el traspaso de la actividad creativa de los artistas a la burocracia del Partido. Por el contrario, fueron musicólogos y compositores los que activamente construyeron los principios y las obras de la estética soviética. Para fines de la década de 1930 muchos se sentían cómodos en sus nuevas posiciones y sus nuevos roles dentro del nuevo Estado.²⁴ A diferencia de lo que se sostuvo tradicionalmente, musicólogos y compositores no fueron meros ejecutores de las políticas del Partido sino que contribuyeron de modo significativo en los cambios políticos que sucedieron en los años 30. Si bien no fueron siervos leales de la burocracia, tampoco fueron víctimas inocentes del estalinismo.²⁵ Así, la producción musical y musicológica en los primeros años de la Unión Soviética estuvo atravesada por su contexto político y social, pero no determinado por él. Dentro de la supuesta uniformidad y totalización de la artes es posible distinguir una producción original y relativamente autónoma que está vinculada a problemáticas específicas que, incluso, pueden remontarse a los años previos de la Revolución. En el siguiente apartado intentaremos rastrearlo a partir del caso del compositor, crítico y musicólogo, Boris Asafyev.

Boris Asafyev y el camino *moderno* de la musicología soviética

Como vimos, la Unión de Compositores Soviéticos fue una unión creativa que actuó de acuerdo con los deseos y las ambiciones de sus miembros, los cuales pudieron definir los rasgos de la nueva música soviética de una manera independiente. Fueron ellos los que promovieron géneros como la ópera o la sinfonía, y hoy debemos considerar su desempeño como una búsqueda auténtica de una música *soviética* y no sólo como mera propaganda. Como sostiene Katerina Clark, la *intelligentsia* creativa estuvo a la par de la burocracia al momento de definir los componentes de la cultura estalinista.²⁶ En ese sentido, la musicología se volvió un insumo de significativa importancia a partir de 1932,

23. Marina Frolova-Walker, "From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev", *Muzikologija*, 3 (2003): 202-204.

24. Marina Frolova-Walker "Stalin and the Art of Boredom", *Twentieth-Century Music*, 1/1 (2004): 103.

25. Mikkonen, *State*, 17.

26. Clark, *Soviet Novel*, 28.

en la medida en que podía definir su rol ideológico,²⁷ pero también desde un tiempo antes ya que en el inicio de la nueva sociedad revolucionaria pudo delimitar las problemáticas centrales a las cuales se enfrentaba el campo musical ruso. Sobre ello fue que se ocupó, precisamente, Asafyev.

Boris Asafyev nació en 1884 en San Petersburgo y su instrucción musical empezó a la par de su educación escolar formal. Hijo de un oficial menor del Imperio, se educó en el *Gymnasium* de Krondstadt y, en 1903, ingresó a la Facultad de Historia y Filología de la Universidad de San Petersburgo donde estudió hasta 1908.²⁸ En 1904, también hizo su ingreso al Conservatorio de la misma ciudad, luego de que el propio Nikolay Rimsky-Korsakov le aconsejara hacerlo. Allí no sólo tuvo clases con el consagrado compositor sino también con otros igualmente reconocidos, como Anatoly Liadov y, tuvo como compañero, entre otros, a Serguey Prokofiev.

Asafyev egresó del conservatorio en 1910 y desde entonces se ocupó en diferentes actividades vinculadas con la música, ya sea en la función de acompañante como también componiendo diversas piezas para ballet, una ópera para niños y otras piezas menores. En 1910 tuvo la posibilidad de viajar a varios países europeos, lo cual le permitió tejer lazos con diferentes compositores y artistas a la vez que pudo ampliar sus conocimientos estéticos. En 1914 comenzó a publicar sus primeros escritos musicológicos bajo el nombre de Igor Glebov, seudónimo que lo iba a acompañar durante casi toda su trayectoria. Desde entonces produjo una variada cantidad de escritos que van desde la ópera rusa decimonónica hasta la música contemporánea, pasando por los compositores consagrados del siglo XIX y algunos de sus colegas. Muchos de sus trabajos salieron publicados en revistas especializadas y prestigiosas como *Muzyka* [Música], *Muzykalny Sovremennik* [El contemporáneo musical] y *Zhizn Iskusstva* [La vida del arte]. Varios de estos escritos luego serían recopilados y publicados como libros, como sucedería con el caso de *Melos* y *Estudios Sinfónicos*.

La Revolución encontró en Asafyev a uno de sus mayores apoyos. Si bien hasta ese momento no se le conocía afiliación al partido bolchevique ni una activa militancia socialista, el compositor se sumó a la causa revolucionaria a través de la aceptación de algunos cargos en el gobierno, en parte por su amistad con Lunacharsky. Desde sus

27. Mikkonen, *State*, 174.

28. Para una profundización de sus rasgos biográficos se puede consultar E. Orlova, E. y A. Kriukov, *Akademik Boris Vladimirovich Asafyev* (Leningrado: Soviety Kompositor, 1984) y A. Kriukov, *Materialy k biografii B. Asafyeva* (Moscú: Muzyka, 1981).

puestos ideó proyectos de publicación de obras musicales pero sobre todo se dedicó a una gran actividad propagandística de la ópera de su época. Sin embargo, donde más se destacó fue dentro de una de las instituciones musicales más significativas de esos años, que él mismo ayudó a fundar, la ya nombrada Asociación de Música Contemporánea.²⁹ La primera década revolucionaria fue bastante prolífica para Asafyev y entre 1919 y 1928 produciría la mayor cantidad de escritos musicológicos, dejando sentadas las bases sobre las cuales se fundarían sus dos obras mayores, *La forma musical como proceso* (1930) e *Intonatsia* (1947). Dentro de estos escritos se encuentra un texto fundamental: “Los caminos hacia el futuro” [*Puti v budushchee*].³⁰

En el texto ya citado de Marina Frolova-Walker, la musicóloga ruso-británica explica que Asafyev se desempeñó como crítico en los años 20 porque no tenía talento como para componer obras modernistas, y que en los 30 se dedicó a la composición porque el nuevo contexto era favorable para sus limitadas habilidades compositivas.³¹ Una posición similar parece sostener Elina Viljanen: para ella, Asafyev fue más arriesgado como musicólogo que como compositor; de hecho, fueron las obras musicales compuestas de acuerdo al canon realista las que le aseguraron una vida confortable, más que sus escritos musicológicos. La musicóloga finesa llegó incluso a definirlo como un “camaleón” por su capacidad de acomodarse a los contextos cambiantes.³² A pesar de estar basadas en un profundo conocimiento de los textos de Asafyev, estas caracterizaciones son limitadas ya que, al centrarse en las estrategias profesionales diseñadas por el musicólogo, invisibilizan un aspecto de suma importancia dentro de la obra de Asafyev: la existencia de cuestiones fundamentales en su producción musicológica temprana que luego serían retomadas en los años del Realismo Socialista y que formarían parte del proceso en el cual se definió y articuló la nueva música soviética. En ese sentido, Asafyev muestra una notable continuidad en el desarrollo de su original ideario musicológico que es inmune a los contextos cambiantes.

“Los caminos del futuro” fue escrito en el contexto del proceso revolucionario ruso iniciado en febrero de 1917. Si bien fue publicado en ese año como artículo de revista, fue luego recopilado junto con otros textos (del mismo Asafyev y de otros autores)

29. Elina Viljanen, *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology* (Helsinki: Universidad de Helsinki, 2005), 39.

30. Igor Glebov [Boris Asafyev], “Puti v budushchee”, en *Melos. Knigi o muzyke*, 2 vols (Petrogrado: s/e, 1918), 51-96.

31. Frolova-Walker, “From Modernism”, 210.

32. Elina Viljanen, “Boris Asaf'ev, Soviet Musicologist”, en *Global Signs*, ed. Eero Tarasti, Paul Forsell y Richard Littlefield (s/l: *Acta Semiotica Fennica* XXIX, 2008), 513.

para el libro de dos volúmenes titulado como *Melos. Knigi o Muzyke* [*Melos. Libros sobre música*]. En su artículo, Asafyev intenta trazar un esbozo del camino que debería seguir la música rusa no sólo para poder desempeñarse en el nuevo contexto revolucionario sino también para poder estar a la altura del devenir musical universal. Como demuestra Viljanen, la importancia de estos escritos tempranos radica en que contienen elementos significativos del pensamiento estético de Asafyev.³³ Más allá de esos elementos nada despreciables, que demuestran una importante continuidad dentro del ideario Asafyeviano a pesar de los contextos cambiantes, hay un conjunto de cuestiones que Asafyev aborda en este texto de manera original y que preanuncia los problemas a enfrentar tanto por la musicología como por los compositores en el devenir de la nueva sociedad soviética, y que también se presentarán con ímpetu una década más tarde: el problema de la modernización de una sociedad periférica y el lugar de la *intelligentsia* en el desarrollo de ese planteo.

Antes de avanzar en la discusión de estos problemas, debemos señalar una característica central del pensamiento de Asafyev presente a lo largo de su producción: sus raíces filosóficas son extremadamente variadas. En ese sentido, en este escrito no sólo hay una ausencia notable de categorías marxistas sino que también muchos de los conceptos utilizados por el musicólogo entrarían en contradicción con lo que luego sería codificado como “marxismo-leninismo” lo cual no significó —como podrían suponer las interpretaciones de los *guerreros fríos*— su censura ni su salida de circulación. Por ejemplo, cuando aborda la cuestión del psicologismo de los compositores y rescata su influencia para el armado de las obras, al punto de construir una escala que le permite medir el grado en el cual la propia personalidad de los compositores se expresa en las obras, montando una clasificación que los dividía entre “subjetivos” y “objetivos”, de acuerdo al mayor o menor grado de psicologismo presente en las obras. En ese sentido, Chaikovsky sería un compositor más subjetivo que Musorgsky y este último lo sería más que Rimsky-Korsakov.³⁴

Asafyev no tuvo problemas en combinar de manera notable y original los insumos legados por Vladímir Stasov para pensar el nacionalismo musical con las categorías desarrolladas por el movimiento simbolista para describir a la música como una reconciliación holística de las esferas material y espiritual.³⁵ Precisamente, es la

33. Viljanen, *Boris Asaf'ev*, 73.

34. Asafyev, “Puti”, 78-80.

35. Viljanen, “Boris Asaf'ev”, 505.

destacada influencia del simbolismo la que nos permite colocar a Asafyev dentro del espacio modernista en el mapa de los movimientos estéticos en Rusia. Sus textos están imbuidos de conceptos desarrollados por esa vanguardia y, de hecho, su intento de describir el desarrollo natural de la música con palabras es algo que puede ser rastreado en Andrey Bely, el poeta simbolista que intentó convertir las palabras en música y que no pocas veces acudió al lenguaje musical para componer o titular sus poemas.³⁶

Como dijimos, un elemento central en el texto de Asafyev es el problema de la modernidad, cuestión que atravesará debates y discusiones durante esos años en todos los niveles de la sociedad soviética. De hecho, hay en la temprana musicología de Asafyev una preocupación por la relación de la nueva sociedad revolucionaria con la herencia musical rusa que está estrechamente vinculada al desarrollo de una modernidad soviética y que es paralela a la construcción de la nueva sociedad comunista, inquietud que habían mostrado precozmente los propios dirigentes revolucionarios. Para comenzar a resolver la cuestión, Asafyev se propone una recuperación del pasado musical ruso pero en clave modernista, aunque se trata de un modernismo matizado y original, ya que no siguió el ejemplo de los futuristas de “tirar por la borda del vapor del Tiempo Presente” todo el pasado cultural ruso.³⁷ David Haas nos previene: “Asafyev era considerado un modernista y un simpatizante de Occidente [...] Sin embargo, del mismo modo era propenso a reivindicar la causa de la música popular o a revivir el interés en Chaikovsky, Scriabin o el ultraconservador Glazunov”.³⁸

La observación de Haas, que puede pasar por paradójica, está lejos de asumir una condición de contradicción. Antes bien, muestra el modo en el cual Asafyev se planteaba el problema de la modernidad en la nueva sociedad revolucionaria: como un diálogo crítico entre la producción contemporánea, la influencia europea y su recepción entre los forjadores del repertorio clásico ruso, a saber, los *kuchkistas* y los *belaievistas*.³⁹

36. Como lo hizo en algunas ocasiones al llamar “sinfonías” a varios de sus poemas. Véanse, por ejemplo, su *Segunda Sinfonía* (1902) o su *Sinfonía del Norte* (1904).

37. Como plantearon los futuristas en su manifiesto de 1912 “Una bofetada al gusto del publico”. Véase Viktor Woroszylski, *Vida de Mayakovsky* (México; Ediciones Era, 1980), 59-60.

38. David Haas, “Boris Asaf’yev and Soviet Symphonic Theory”, *The Musical Quarterly*, 76/3 (1992): 411.

39. Es decir, aquellos que formaron parte, respectivamente, de *Moguchaya kuchka* y del *kruzhok* de Belayev. El primero fue un círculo de compositores de San Petersburgo agrupados alrededor de la figura de Mily Balakirev, en el que participaron figuras como N. Rimsky-Korsakov y M. Musorgsky. Su duración se extendió desde mediados de la década de 1850 hasta fines de la década de 1870 y sus objetivos giraron en torno de la experimentación y el realismo musical. El segundo fue también un grupo de compositores agrupados bajo el patronazgo del empresario Mitrofán Belyaev, en el que participaron, entre otros, el mismo Rimsky-Korsakov, pero también otros compositores más jóvenes

Promediando su artículo, Asafyev sintetiza su preocupación en una pregunta seminal: “¿Cuál es el rostro de nuestra música y cuáles son los caminos hacia el futuro?”.⁴⁰ En este caso la metáfora no es menor, ya que para Asafyev la música es un organismo y, como tal, posee un rostro que expresa su semblante y su carácter.⁴¹

Si bien para Asafyev la música rusa forma parte de “las corrientes musicales de Europa Occidental”, no pudo escapar de la enorme influencia que ejerció Alemania sobre ella.⁴² Pero tal fue el impacto de ese país que sus aportes fueron aceptados de modo acrítico y se convirtieron en dogma. De esta manera, Asafyev entiende que la música rusa sólo puede ser analizada “en conjunto con la música de Europa Occidental y especialmente con la alemana”, pero dejando en claro el lugar que ocupa Rusia dentro de ese panorama en las primeras décadas del siglo XX: “Alemania es la metrópoli [...] nosotros somos provincianos”.⁴³ En la medida en que los rusos aceptaron sumisamente la dominación germana, sólo engendraron obras imitativas, carentes de vida y racionales. En ese sentido, el interrogante que se plantea Asafyev entonces es tan complejo como crucial: la pregunta por el futuro de la música rusa es en verdad una pregunta por su propia existencia en relación al resto de Europa ya que la música rusa todavía no es “nacional” [*narodna*] sino importada.⁴⁴ De modo que al definir la cuestión en esos términos, Asafyev propone la aventurada misión de acabar con el “silencio que todavía mantiene la nación rusa”.⁴⁵

En esa operación que realiza Asafyev para prolongar la vida de una música rusa carente de frescura y originalidad retoma la división entre compositores “objetivistas” y “subjektivistas” dentro de la cual rescata a los que pertenecerían a este último conjunto: Piotr Chaikovsky y Alexander Scriabin. Fueron ellos dos quienes se rebelaron ante el dogma racionalista impuesto por Alemania.⁴⁶ Para Asafyev, entonces, la única sinfonía

como A. Glazunov o A. Lyadov. Su duración se extendió desde 1885 hasta 1908 y sus objetivos estuvieron más orientados a la búsqueda del profesionalismo y al desarrollo de una corriente más esteticista. Véase Maes, *A History*, 167-195.

40. Asafyev, “Puti”, 75.

41. Viljanen, *Boris Asaf'ev*, 78.

42. Asafyev, “Puti”, 76.

43. Ibid., 75.

44. Ibid. El término ruso utilizado por Asafyev es *narodna*, que puede significar tanto “popular” (en tanto proviene del bajo pueblo) como “nacional” y en esa polisemia radica tanto su riqueza como su complejidad. Aquí podría ser entonces traducida como “popular” en tanto del pueblo podría surgir una auténtica música rusa en oposición a la compuesta por una *intelligentsia* superflua. Pero en tanto Asafyev lo plantea en términos de oposición con Alemania, optamos por la traducción de “nacional”.

45. Asafyev, “Puti”, 76.

46. Ibid., 80.

rusa posible es la *Sexta Sinfonía* de Chaikovsky, ya que ella es el punto de llegada de una evolución psicológica del compositor y no el resultado de la fría aplicación de un conjunto de reglas inmutables.⁴⁷ En ese sentido, el único capaz de tomar esa posta, y a su vez de superarla, es Scriabin, al que Asafyev caracteriza no casualmente como “moscovita”. Aquí el musicólogo acude a la tradicional oposición que dentro de los debates culturales rusos clasificaba a las dos capitales entre un espacio artificial e inauténtico —San Petersburgo— y otro genuino y verdadero —Moscú— para reforzar la caracterización de Scriabin como un compositor íntegro y auténtico.⁴⁸ Pero si el psicologismo de Chaikovsky quedaba inserto dentro de lo “humano”, Scriabin supone la aparición de un rasgo nuevo: la posibilidad de ser poseído por la música y, así, la apertura de un trance hacia un nivel “superhumano”, capaz de poder ser expresado bajo una “cualidad poética”.⁴⁹ Es significativo que Asafyev plantee esta cuestión todavía enmarcándola dentro del contexto *periférico* ruso, presentándolo casi como una paradoja: “¿Es posible entender al fenómeno Scriabin dentro de la tediosa y gris vida rusa?”.⁵⁰

Lo que ayuda a Asafyev a salvar la brecha es el recurso a conceptos claves dentro de su ideario musicológico, que ya se encuentran identificados en 1917 pero que persistirán hasta bien entrado el estalinismo, como el concepto de *intonatsia*, al cual incluye como uno de los componentes que hacen al rasgo compartido, en las composiciones musicales, tanto por Rusia como por Occidente. Este elemento compartido es definido por Asafyev como “un modo de creación de construcciones espaciales abstractas o ideas poéticas definidas por hitos que fluye en la dirección de la canción, la melodía, la *intonatsia* y métrica instrumental que están tejidas juntas”.⁵¹ Si bien en el texto no abunda en mayores detalles respecto de la caracterización de *intonatsia* es significativo que ya aquí aparezcan algunos de sus rasgos esenciales, como por ejemplo su remisión al aspecto psicológico del compositor.

La caracterización de *intonatsia* fue variando a lo largo de la trayectoria de Asafyev, pero sin dudas el concepto quedará establecido en dos de sus obras seminales, que fueron escritas casi el mismo tiempo: el *Libro sobre Stravinsky* (1929) y su fundamental *La forma musical como proceso* (1929) (El libro *Intonatsia*, publicado en

47. Ibid., 79.

48. Ibid., 74.

49. Es significativo que Lunacharsky, desde otra posición y con otros intereses, también rescate a Scriabin como uno de los abanderados de la nueva música revolucionaria. Véase Anatoly Lunacharsky, “Taneyev y Scriabin”, en *Sobre la literatura y el arte* (La Habana: Axioma, 1974), 114-132.

50. Asafyev, “Puti”, 80.

51. Ibid., 76.

1947, había sido pensado originalmente como un segundo tomo de *La forma musical*). En esas obras, Asafyev define *intonatsia* como la totalidad de los sonidos posibles, sin importar la fuente que lo emitiese, con lo cual remite no sólo a la música sino más bien al fenómeno del sonido como un todo que puede ser potencialmente oído como música. De modo que al analizar una *intonatsia*, lo que se hace en verdad es analizar un sistema de relaciones entre los sonidos. Pero eso no es todo. Asafyev deja de lado definiciones más tradicionales vinculadas a las relaciones de tonos para concentrarse en el aspecto lingüístico de la *intonatsia*, al definirla como “expresiones de sentido que se dan través del sonido”. Es decir, estamos hablando de la organización que hace la conciencia humana de los medios acústicos en correlaciones de sonidos expresivos y con sentido. De modo que lo que diferencia a una *intonatsia* de un sonido cualquiera (como una nota musical) es semántica: además de emitir una señal acústica, una *intonatsia* tiene un significado expresivo dentro de un sistema de relaciones acústicas. Debemos señalar aquí que uno de los elementos centrales para definir la *intonatsia*, la conciencia humana, está presente en 1917, ya que como vimos Asafyev toma partido por aquellos compositores que vuelcan en sus obras parte de su personalidad y su conciencia y no son meros reproductores de esquemas abstractos y vacíos.

Pero más significativo es el recurso al concepto de *simfonizm*, entendido como la continuidad de una conciencia musical que, sin embargo, ha sido perdida en el estilo diletante ruso.⁵² De la posibilidad de convertir la *cualidad poética* de la música en *simfonizm*, es decir, en dejar que los poderes sobrenaturales que dominan al artista le den lugar al predominio del elemento personal que permita expresar la voluntad del compositor por encima de cualquier otra cosa, es que depende el futuro de la música rusa.⁵³ Asafyev sintetiza todo esto en una sola idea: la de que el sonido debe ser animado por un incremento de la vida.⁵⁴ Dado que no es posible hacer una escuela a partir de los compositores que él había rescatado porque sus cualidades son imposibles de imitar, el único camino posible que le queda a la música rusa para salir de su silencio y asegurarse un futuro *moderno* es retomar la primacía de la subjetividad de la conciencia musical y oponerla al objetivismo. En ese sentido, Asafyev encuentra ya en el joven Serguey Prokofiev un futuro promisorio y asegurado, ya que “construye su mundo *ideal* sobre

52. Asafyev, “Puti”, 76.

53. Ibid., 83.

54. Ibid., 88.

fundamentos dados por el elemento musical, teniendo en cuenta sólo las precondiciones intuitivas derivadas de motivos personales internos y no de esquemas tradicionales”.⁵⁵

Para finalizar, debemos remarcar que es muy significativo que los postulados de Asafyev se enuncian como el planteo de un miembro de la *intelligentsia*, como él mismo se define.⁵⁶ El dato no es menor ya que, para Asafyev, “la música rusa es producto de la *intelligentsia*” pero con el agravante de que para el musicólogo la *intelligentsia* es un “insignificante grupo de rusos europeos” y, por lo tanto, superflua y carente del elemento “nacional” [*narodna*].⁵⁷ Al plantear los problemas antes mencionados como una preocupación central de un *intelligent*, Asafyev no hace más que actualizar un problema que la *intelligentsia* rusa del siglo XIX no pudo resolver de un modo definitivo, como fue el de la conflictiva relación que históricamente Rusia tuvo con Europa. Asafyev no deja de colocarse así dentro una prestigiosa genealogía intelectual preocupada por la modernidad rusa y en la que él deviene, como sostiene Suzanne Kassian, “en un verdadero lazo de unión entre los músicos rusos y los músicos occidentales”.⁵⁸ La solución del problema pasaría entonces no por una renuncia a la membresía de la *intelligentsia* sino por el abandono de la imagen falsa de Rusia construida desde el esquematismo y la frialdad de las ciudades y sus productos culturales, y por el rescate de la intensidad emocional del compositor. Sólo así Rusia dejará de ser apenas un apéndice de las metrópolis europeas y, más aún, podrá aspirar a la construcción de un repertorio genuino y auténtico para así ser parte de un único espacio moderno.

Estas preocupaciones sobre la influencia occidental y el modernismo que reaparecerán con fuerza en la década de 1930 y 1940 cuando el sistema soviético alcance su fisonomía más definida y su estética se corporice en el Realismo Socialista son las que están en los orígenes del pensamiento musicológico de Asafyev, mostrando una notable continuidad que sobrevivió a contextos diferenciados y que, sin embargo, buscaban responder a un interrogante tan crucial, no sólo para el campo musical ruso, sino también para toda la nueva sociedad soviética.

55. Asafyev, “Puti”, 89.

56. Ibid., 76.

57. Ibid., 75.

58. Suzanne Kassian, “Un trait d’union entre la Russie et l’Europe au debut du XXe siècle: le musicologue B. V. Asaf’ev”, *Revue de études slaves*, 84/3-4 (2013): 499.

Bibliografía

- Bartlett, Rosamund (ed.). *Shostakovich in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Billington, James. *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*. Madrid: Siglo XXI, 2012.
- Brooke, Caroline. "The Development of Soviet Music Policy, 1932-1941". Tesis de doctorado, University of Cambridge, 2000.
- . "Soviets Musicians and the Great Terror". *Europa-Asia Studies*, 54/3 (2002): 397-413.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- Clark, Toby. "La propaganda en el Estado comunista". En *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.
- Edmunds, Neil. *The Soviet Proletarian Soviet Music*. Oxford: Peter Lang, 2000.
- Fay, Laurel. "Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?". *Russian Review*, 39/4 (1980): 484-493.
- Ferenc, Anna. "Music in the Socialist State". En *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin. The Baton and the Sickle*, ed. Neil Edmunds, 8-18. Nueva York: Routledge, 2004.
- Fitzpatrick, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- Frolova-Walker, Marina. "From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev". *Muzikologija*, 3 (2003): 199-217.
- . "Stalin and the Art of Boredom". *Twentieth-Century Music*, 1/1 (2004): 101-124.
- Glebov, Igor [Boris Asafyev], "Puti v budushchee". En *Melos. Knigi o muzyke*, 2 vols, 51-96. Petrogrado: s/e, 1918..
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Madrid: Pretextos, 2008.
- Haas, Boris. "Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory". *The Musical Quarterly*, 76/3 (1992): 410-432.
- Hoffmann, David L. "Was There a 'Great Retreat' from Soviet Socialism? Stalinist Culture Reconsidered". *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 4/4 (2004): 651-674.
- Kassian, Suzanne. "Un trait d'union entre la Russie et l'Europe au debut du XXe siècle: le musicologue B. V. Asaf'ev". *Revue de études slaves*, 84/3-4 (2013): 495-504.
- Kenez, Peter y David Shepherd. "Revolutionary Models for High Literature: Resisting Poetics". En *Russian Cultural Studies. An Introduction*, ed. Catriona Kelly y David Shepherd, 21-55. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Kriukov, A. *Materialy k biografii B. Asafyeva*. Moscú: Muzyka, 1981.
- Lunacharsky, Anatoly, "Taneyev y Scriabin". En *Sobre la literatura y el arte*, 114-132. La Habana: Axioma: 1974.

- Maes, Francis. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Mally, Lynn. *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Martin-Chevallier, Louisa. "Le Prokoll: conception singulière d'une musique de la révolution". *Revue des Études Slaves*, 84/3-4 (2013): 479-494.
- Mikkonen, Simo. "State Composers and the Red Courtiers. Music, Ideology, and Politics in the Soviet 30s". Tesis de doctorado, University of Jyväskylä, 2007.
- Nelson, Amy. *Music for the Revolution: Russian Musicians and Soviet Power 1917-1932*. University Park: Penn State University Press, 2004.
- Orlova, E. y Kriukov, A. *Akademik Boris Vladimirovich Asafyev*. Leningrado: Soviety Kompozitor, 1984.
- Tomoff, Kirill, "Review of Shakhnazarova; Bertensson and Leyda". *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 4/2 (2003): 466-80.
- . *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Viljanen, Elina. "Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology". Tesis de maestría, University of Helsinki, 2005.
- . "Boris Asaf'ev, Soviet Musicologist". En *Global Signs*, ed. Eero Tarasti, Paul Forsell y Richard Littlefield, 505-514. s/l: *Acta Semiotica Fennica XXIX*, 2008.
- . "From East to West and From West to East: Constructing the Soviet view of Soviet Music and Musicology". En *Musikwissenschaft 1900-1930: zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, ed. Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, Tomi Mäkelä y Anna Schaefer, 308-330. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017.
- Volkov, Solomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and edited by Solomon Volkov*. Nueva York: Harper and Row, 1979.
- Vorobev Igor y Anastasia Sinayskaya. *Kompository russkovo avangarda*. San Petersburgo: Izdatelstvo Kompozitor, 2007.
- Woroszylski, Viktor. *Vida de Mayakovsky*. México: Ediciones Era, 1980.

La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas

Pablo Fessel

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 39-58.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

La textura como espacio inmanente. Teoría, representaciones historiográficas y concepciones estéticas

En un artículo dedicado a la génesis de la espacialización en la música de concierto, Gianmario Borio encuentra en los escritos de Adorno una aguda caracterización de su origen. Adorno entiende la espacialización como resultado de una pseudomorfosis con la pintura, producida hacia comienzos del siglo XX. Ésta tuvo lugar como corolario de la ruptura temporal que produjo la desfuncionalización de la armonía debussyana. Ese análisis supone una conexión inmediata entre la espacialización y la pérdida de la causalidad tonal. Sin negar lo apropiado de esa vinculación, pareciera conveniente introducir sin embargo algunas mediaciones que intervienen de un modo crucial en ese proceso. La espacialización no resulta directamente de la discontinuidad temporal sino, antes, de un descentramiento y concreción de la textura, entendida como representación del espacio inmanente de la música. Habrían sido precisamente éstos los que hicieron posible dismantlar la textura de la armonía y visibilizarla como una dimensión con su propio espesor conceptual. El artículo revisa ese proceso, examinando enfoques como los de Guido Adler, Hubert Parry y György Ligeti, en el marco de una consideración de algunos de los problemas de la relación entre teoría de la música, representaciones de la historia y concepciones estéticas.

Palabras clave: espacio inmanente, categorías estilísticas, representación historiográfica, post-serialismo, textura

Texture as immanent space. Theory, historiographical representations and aesthetic notions

In an article dedicated to the genesis of spatialization in concert music, Gianmario Borio locates in Adorno's writings an acute characterization of its origin. Adorno understands spatialization as a result of a pseudomorphosis with painting, produced towards the beginning of the twentieth century. This took place as a corollary of the temporal rupture produced as a result of the defunctionalization of Debussy's harmony. That analysis assumes an immediate connection between spatialization and the loss of tonal causality. Without denying the appropriateness of this connection, it would seem convenient to introduce, however, some mediations that intervene in a crucial way in this process. Spatialization would not result directly from temporal discontinuity but, only secondarily, from a decentering and concretion of texture, understood as representation of musical immanent space. It would have been precisely these developments that made it possible to dismantle texture from harmony, and visualize it as a dimension with its own conceptual thickness. The article reviews this process, examining approaches such as those of Guido Adler, Hubert Parry, and György Ligeti, within the framework of a consideration of some of the problems of the relationship among music theory, representations of history, and aesthetic conceptions.

Keywords: immanent space, stylistic categories, historical representation, post-serialism, texture

I

La caracterización de la música como un arte del tiempo aparece recurrentemente en la historia de las ideas estéticas con disímiles valoraciones. Esa caracterización se orientó en ocasiones, como en el siglo XVIII, a diferenciar las artes a partir de la identificación de alguna forma de naturaleza esencial. Esta se define, sobre todo en el marco de las argumentaciones dualistas, por contraste con alguna otra categoría en la que descansa una absoluta alteridad. Cuando se dispone el acento argumental sobre la significación, como en los escritos de Moritz, Jean Paul o Tieck,¹ la alteridad de la música recae en el lenguaje. Si el acento se ubica en cambio sobre la índole de sus materiales o sus modos de representación, lo otro del tiempo es el espacio, y la música se opone, en consecuencia, a las artes plásticas. En el *Laocoonte* de Lessing, por ejemplo, la distinción entre un arte temporal como la poesía y un arte espacial como la plástica está basada en la condición, sucesiva o inmediata respectivamente, del asunto representado.² Herder, por su parte, desplaza esa misma distinción al plano de sus respectivos materiales:

La pintura trabaja en el espacio y a través de una presentación artificial del espacio.

La música y todas las artes energéticas lo hacen no sólo en el tiempo, sino también a través de secuencias temporales, de un intercambio temporal artificial de tonos.³

Pero basta plantear esas dicotomías para que se destaquen rápidamente los elementos que las desdibujan. Entre ellos, la idea de una temporalidad inmanente de la imagen en la pintura, así como la concepción de Ligeti de la forma musical como “visión retrospectiva ‘espacializada’ del devenir temporal de la música”.⁴

Entre los correlatos de esta caracterización eminentemente temporal de la música se incluyen la, hasta hace poco tiempo, relativa desatención de los aspectos relacionados con el espacio en el que ocurre la música, entendido como un atributo exterior al fenómeno, propio de la representación, pero ajeno a su inmanencia estética. Sin embargo,

1. Véase Carl Dahlhaus, “Estética del sentimiento y metafísica”, en *La idea de la música absoluta*, trad. Ramón Barce Benito (Barcelona: Idea Books, 1999), 64.

2. Véase Gotthold E. Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, trad. Enrique Palau (Madrid: Orbis, 1985), 147.

3. Johann G. von Herder, *Kritische Wällder. Sämtliche Werke* III (Hildesheim: Olms, 1967), 137.

4. Véase György Ligeti, “Form in der neuen Musik”, en *Gesammelte Schriften*, ed. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, 2007), 186. Mi traducción, como en todos los casos en que no se indica nombre del traductor. Véase asimismo la concepción de Dahlhaus de la forma musical como una categoría propia de la memoria, abstraída del tiempo en el que ocurre la música, de naturaleza eminentemente plástica y, por lo tanto, espacial, en Carl Dahlhaus, *Esthetics of Music*, trad. William Austin (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 12.

las expresiones de manipulación del espacio en la música electroacústica o mixta, así como el arte sonoro en general, hablan de una emergencia del espacio como materia compositiva en la música a partir del siglo XX.⁵ Si esa transformación representa un proceso histórico de relativa larga duración, surge la pregunta por sus presupuestos e implicancias conceptuales. La introducción del espacio físico como material en la historia de la música de concierto podría pensarse como un proceso de exteriorización de un espacio inmanente. Este supuesto requiere establecer la naturaleza de este último, así como las condiciones que hicieron posible su exteriorización.

II

En un artículo dedicado a la espacialización de la música, Gianmario Borio ubica en los escritos de Theodor W. Adorno una aguda caracterización de su origen.⁶ Adorno entiende ese proceso como resultado de una identificación con la pintura, producida hacia comienzos del siglo XX.

La espacialización de la música es más bien testimonio de una pseudomorfosis de la música en la pintura, en lo más íntimo, de su abdicación. Esto se puede explicar en primer lugar por la situación particular de Francia, donde la evolución de las fuerzas productivas pictóricas estaba tan por encima de la de las musicales, que éstas buscaron involuntariamente un apoyo en la gran pintura.⁷

Esta pseudomorfosis tuvo lugar, en la interpretación adorniana, como corolario de la ruptura temporal que produjo la desfuncionalización de la armonía debussyana: perdidos los lazos que concatenan la forma, ésta se fragmenta (y se aplanan).

El oído debe reeducarse para percibir a Debussy correctamente, no como un proceso de tensión [*Stauung*] y distensión [*Auslösung*], sino como una yuxtaposición de colores y superficies, como sobre un cuadro. La sucesión expone meramente lo que de acuerdo con el sentido es simultáneo, del mismo modo en que pasea la mirada

5. Véase una caracterización de las diversas expresiones del espacio en la música de concierto occidental en Omar Corrado, “El espacio musical”, en *Seminario sobre el espacio en las artes* (Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, Escuela de Diseño y Artes Visuales, 1993), 25-28.

6. Gianmario Borio, “Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik”, en *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, ed. Annette Landau y Claudia Emmenegger (Zúrich: Chronos, 2005), 113-132.

7. Theodor W. Adorno, *Filosofía de la Nueva Música* (Obra completa 12), trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2003), 166-167. Véase también T. W. Adorno, *Escritos Musicales V* (Obra completa 18), trad. Antonio Gómez Schneekloth y A. Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 2011), 150.

sobre el lienzo. Técnicamente, esto es responsabilidad, en primer lugar, de la armonía “afuncional”, según la expresión de Kurt Westphal. ... No hay un “final”: la pieza termina como un cuadro del que uno se aparta.⁸

La espacialización resulta del estatismo:

[Las piezas de Debussy] rara vez extensas, no conocen ya en sí ninguna continuación. En cierto modo, se han extraído del flujo temporal; son estáticas, espaciales.⁹

El análisis de Adorno supone una conexión inmediata entre la espacialización y la pérdida de la causalidad tonal. Borio interpreta por su parte que la hipótesis de Adorno acierta en el diagnóstico de ese proceso pero no en su valoración (que es regresiva, y que supone un momento ontológico en su filosofía post-metafísica). Sin negar lo apropiado de la vinculación que hace Adorno entre la desfuncionalización de la armonía y la espacialización, pareciera conveniente sin embargo introducir algunas mediaciones que parecen intervenir de un modo crucial en ese proceso. Adorno mismo ofrece por momentos un registro de esas mediaciones:

La concepción de la música por planos espaciales Stravinski la tomó directamente de Debussy, y debussyana es la técnica de los complejos tanto como la constitución de los modelos melódicos atomizados. Propiamente hablando, la innovación [de Stravinski] no consiste más que en el hecho de que se cortan los hilos de unión entre los complejos, se demuelen los residuos del procedimiento dinámico diferencial. Los complejos parciales se oponen fuertemente en el espacio. De la negación polémica del dulce *laissez vibrer* se hace prueba de fuerza; lo desligado, producto final del dinamismo, se estratifica como bloques de mármol. *Lo que sonaba compenetrado se autonomiza como acorde, por así decir, anorgánico*. La espacialización se hace

8. Adorno, *Filosofía*, 164 (trad. modificada).

9. Adorno, *Escritos Musicales V*, 150. La duplicidad de la explicación adorniana, que apela a una hipótesis extrínseca —el peso de la pintura, su condición avanzada, en la escena del arte francés— y a otra intrínseca —la desfuncionalización de la armonía debussyana como producto del propio desarrollo de la música de concierto occidental— plantea uno de los problemas metodológicos tan antiguos como irresueltos de la historiografía musical: el de la valoración relativa de variables immanentes y socio-culturales para la explicación de los cambios históricos. Es significativo que haya sido el mismo Adorno el que destacara las cualidades estáticas de la música de Wagner: “Como cartones gigantes, los dramas musicales muestran síntomas de la misma espacialización del decurso temporal, de la yuxtaposición temporalmente dispar que luego, entre los impresionistas y en Stravinski, se hace dominante y se convierte en fantasma de la forma”. Adorno, *Filosofía*, 165. Véase la expresión de este dualismo por parte del mismo Adorno en *Escritos Musicales V*, 149.

absoluta: el aspecto del clima, en el que toda música impresionista retiene algo del tiempo subjetivo de la vivencia, se suprime.¹⁰

En otro lugar, identificando esa misma pseudomorfosis con la pintura en la música electrónica, escribe Adorno:

Se opera con sonidos individuales como en la pintura coetánea con valores individuales de color; éstos ciertamente no son ya la mayor parte de las veces puntillistamente [*sic*] separados los unos de los otros, sino que se estratifican más densamente, pero sin embargo constituyen casi exclusivamente lo compuesto. La integración de la planificación total y la atomización en sonidos se corresponden. La unidad constructiva se reduce a las relaciones de estos sonidos. La configuración de tal música es absolutamente homofónica; está constituida, como hoy gusta decir, por “bloques”. El concepto de línea no le es aplicable en la medida en que ya no conoce una polifonía propiamente dicha; en lugar de eso, los sonidos simultáneos están, por supuesto —explotando hallazgos sobre todo del Stravinski temprano—, extraordinariamente escalonados y diferenciados.¹¹

En estos fragmentos se encuentra ya la clave de la exteriorización, aunque Adorno no extrae del todo sus consecuencias. Pienso en ese sentido que la espacialización no es producto directo de la discontinuidad temporal sino, subsidiariamente, de un descentramiento y concreción de la textura, entendida como representación del espacio inmanente de la música. Habrían sido precisamente esas transformaciones de la textura las que hicieron posible desacoplarla de la armonía y visibilizarla como una dimensión con su propio espesor. La textura operaría entonces como un concepto de pasaje: su desarrollo en la música de concierto del siglo XX permite establecer un vínculo entre estos dos órdenes del espacio.

III

El espacio inmanente se configuró históricamente durante siglos a partir de una analogía con el lenguaje, sobre la base de un principio de sucesividad. La música disponía sus materiales en forma sucesiva, al igual que el discurso lo hace con las oraciones de que se compone. La organización básica de ese espacio estaba dada por la línea. La polifonía

10. Adorno, *Filosofía*, 167-68. El destacado es mío.

11. T. W. Adorno, “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, en *Escritos musicales I-III* (Obra completa 16), trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal, 2006), 639.

complicó esa representación, pero no alcanzó a alterarla en sus fundamentos. La música polifónica estaba concebida como resultado de una “superposición” de líneas.¹²

La progresiva racionalización de las simultaneidades sonoras que resultaban de tales superposiciones expuso la insuficiencia de esa representación y derivó en una revalorización del antiguo paradigma pitagórico. Pero el espacio de la música sólo se dejó regir bajo los principios de la matemática al precio de su reducción a los atributos abstractos de la altura musical. Así, durante el período de actualidad histórica de la tonalidad, la racionalidad del espacio descansó en una regulación de las relaciones entre los sonidos simultáneos basada en sus relaciones de altura. El concepto de acorde resumía, en su carácter abstracto, la logicidad del espacio inmanente.

En la medida en que esa logicidad descansaba en la abstracción armónica, la organización concreta de la simultaneidad (lo que hoy entendemos como textura) aparecía como una dimensión secundaria, tanto desde el punto de vista de su jerarquía como de la ontogénesis de la composición. Estaba entendida como un problema relativo a la *escritura* musical. Esa noción de escritura representa un vestigio de la antigua concepción retórica de la composición, que entendía la ideación del material en una primera instancia (como *inventio*) y la escritura en una instancia ulterior (como parte de la *dispositio*). El espacio, resultado de la disposición del material —que incluía las decisiones relativas a sus determinaciones tímbricas, registrales, etc.—, se configuraba en este segundo momento, el de la escritura.

Las distintas configuraciones con que se disponían los materiales musicales fueron representadas teóricamente mediante una tipología de categorías estilísticas (*Stilarten*, de acuerdo con la denominación de Guido Adler),¹³ o de escritura (*satztechnische Kategorien*). Estas categorías estaban subsumidas en líneas generales a la contraposición entre las de polifonía y homofonía. Estas dos categorías asumieron en forma casi excluyente la representación de las diversas modalidades de escritura de la música occidental hasta comienzos del siglo XX. Se desarrollaron entonces configuraciones nuevas que no se dejaban representar mediante las categorías estilísticas tradicionales. Este desarrollo iría a repercutir sobre la representación teórica del espacio musical tanto en el sentido de una expansión del conjunto de categorías estilísticas, con la incorporación

12. Ernst Kurth formula la analogía de la melodía como línea y la polifonía como superficie, en el marco de una distinción entre un espacio musical y un espacio “exterior”, relacionado con la localización del sonido. Véase E. Kurth, *Musikpsychologie* (Berlín: Max Hess, 1931), 116-136.

13. Véase Guido Adler, *Der Stil in der Musik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911), *passim*.

de categorías nuevas, como con una pérdida de especificidad de las categorías tradicionales, dada por las continuas y fugaces redefiniciones de que fueron objeto. De este modo la tipología se debilitaría y terminaría por entrar en crisis.

IV

Puede ser conveniente en este punto reconstruir el registro teórico de ese proceso que, con un significativo paralelismo, se manifiesta en ámbitos culturales y disciplinarios diferentes: la musicología alemana (en sus variantes todavía poco diferenciadas de musicología histórica y comparada) y la crítica musical inglesa.

Un artículo publicado en 1908 por Guido Adler pone de relieve tanto la insuficiencia de ese sistema tipológico como la necesidad de adecuarlo a los nuevos desarrollos musicales.¹⁴ Adler recurre para eso a la categoría de la heterofonía. Ésta había sido tratada unos años antes por Carl Stumpf en el marco de una consideración de la teoría de la música de la antigüedad clásica (hay que recordar que en Platón se encuentra la mención más antigua del término)¹⁵ y aplicada luego por él mismo para la caracterización de una pieza de música tradicional de Siam, ejecutada en Berlín en 1900.¹⁶ Stumpf, en una interpretación del oscuro pasaje platónico, entiende la heterofonía como designación de un tipo de ejecución improvisada, en el cual el acompañamiento instrumental “se comporta en forma libre y no coincidente respecto del canto”.¹⁷ La pieza siamesa plantea por su parte una relación indeterminable de identidad y alteridad entre melodía y acompañamiento.

Guido Adler se interesa por la heterofonía y la emplaza como “tercera categoría estilística, junto a las de homofonía y polifonía” más aún, como su origen común, el momento de transición más importante entre la monofonía y la polifonía occidental, a la vez que la incorpora como categoría de análisis de la música moderna. En esa transposición, la heterofonía asume un sentido radicalizado, el de una completa independencia de las partes unas respecto de otras (un sentido que no había aparecido antes en las fuentes):

14. Guido Adler, “Über Heterophonie”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (1909): 17-27.

15. Véase Carl Stumpf, “Geschichte des Consonanzbegriffes”, en *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Vol. XXI, Secc. 1, 1897 (Múnich: Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1901), 1-78.

16. Véase Carl Stumpf, “Tonsystem und Musik der Siamesen”, en *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, ed. C. Stumpf y Erich M. von Hornbostel, vol. 1 (Múnich: Drei Masken, 1922), 127-177.

17. Véase Stumpf, “Geschichte”, 19.

En algunas obras de los últimos tiempos se desprenden del conjunto multilíneal dos y hasta varias voces por su independencia en la aparición y la progresión, como si no tuviesen *nada que ver* unas con las otras. De esta manera se originan sonoridades que, tanto de acuerdo a los cánones de nuestra música clásica como también a los criterios artísticos de los principales representantes del romanticismo, se combinan en manifiesta arbitrariedad y hieren sensiblemente el oído formado en la tradición clásica.¹⁸

Se trata, agrega Adler más adelante “de una polifonía sin reglas, cuya cohesión queda librada al azar”.¹⁹ Lo que en Stumpf representaba independencia con respecto a la ejecución conjunta de un mismo material musical, se transforma en Adler en independencia a secas, donde la referencia a un mismo material desaparece. Rudolph Ficker identifica por su parte años más tarde, texturas heterofónicas en la música de Debussy, y establece un paralelo entre la condición armónicamente no direccional de sus materiales y el carácter ateleológico de la heterofonía no occidental.²⁰

Los esfuerzos de autores como Stumpf, Adler y Ficker, entre otros, pueden entenderse como un intento por parte del pensamiento musical alemán de trascender las limitaciones del enfoque categorial frente a las nuevas realidades musicales por la vía de su expansión y redefinición. La crítica musical inglesa, representada por escritos de compositores, pedagogos y académicos como Charles Hubert Parry, George Dyson o Donald Tovey, se inclinó en cambio frente al mismo desafío hacia una solución empirista, que recurrió a un término escasamente empleado hasta ese momento como el de textura (entendido entonces como equivalente a *tessitura*). Su introducción en ese ámbito hacia comienzos del siglo XX responde al mismo problema: la inadecuación de las categorías tradicionales de escritura musical para dar cuenta de configuraciones novedosas, características del modernismo alemán.

En 1911 Parry caracteriza la textura como “el modo en el cual las hebras se entretejen”.²¹ Sin embargo, tales “hebras” no se identifican sin más con líneas melódicas, sino que pueden incluir su correspondiente armonización, posibilidad ilustrada con

18. Adler, “Über Heterophonie”, 17. El destacado es mío.

19. Adler, “Über Heterophonie”, 21.

20. Véase Rudolph Ficker, “Primäre Klangformen”, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, 36 (1930): 31.

21. Charles Hubert Parry, *Style in musical art* (Londres: Macmillan, 1911), 185.

fragmentos de *Ein Heldenleben* y *Elektra* de Richard Strauss.²² Se presenta así el caso, expresado en términos figurados, de un entramado de armonías. La textura remite por su parte a una simultaneidad musical no necesariamente “consistente”:

Los desarrollos más extremos de la textura que se presentan ahora con frecuencia son tales que varias melodías o figuras representativas corren simultáneamente sin consideración alguna del hecho de estar en la misma tonalidad, o de representar armonías consistentes. ... Las varias partes que componen la textura están tratadas con tal independencia que parecen ir por su cuenta sin consideración alguna de lo que las otras están haciendo. ... la tendencia parece ser no sólo hacer que las varias líneas individuales prosigan sus cursos independientes, sino adjuntarse las armonías que les corresponden, y emplear sucesiones de acordes como ingredientes de la textura, sin poner la menor consideración en las falsas relaciones y choques de notas subordinadas que resultan [de este modo]. . .²³

Esta caracterización destaca, aunque con una valoración negativa, una simultaneidad que se constituye con independencia de la consistencia mutua entre sus elementos componentes.²⁴

Las formulaciones de Adler y de Parry pueden entenderse como respuesta a desarrollos musicales que no admitían ya su representación inequívoca mediante las herramientas conceptuales disponibles. Sin embargo, mientras que el enfoque de Adler representa un esfuerzo por salvar el sistema de categorías (aunque al precio de su desestabilización, ampliación y creciente inespecificación), el de Parry introduce un elemento nuevo. Si bien es reconocible la persistencia de un pensamiento tipológico, en el que la textura, entendida como entramado, designaría al conjunto entero de configuraciones, se vislumbran momentos en los cuales las categorías se revelan inadecuadas. La textura se presenta ahí como concepto. Desprovista de compromisos con la linealidad como supuesto fundante del conjunto de categorías, la textura se abre a la representación de formas nuevas de configuración del material musical.

22. De acuerdo con Joseph Kerman, no es sino a partir de 1910 que Schönberg iría a representar una amenaza para los principios de la música tonal en el ámbito de la crítica inglesa. A partir de 1890 esa amenaza estaba planteada por la música de Richard Strauss. Véase J. Kerman, *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 69.

23. Véase Parry, *Style in Musical Art*, 204-205.

24. Véase asimismo las consideraciones de Edward J. Dent sobre la autosuficiencia de las sonoridades “modernas”, “consideradas por sí mismas”. E. J. Dent, “Harmony”, en *A Dictionary of modern music and musicians*, ed. Arthur Eaglefield-Hull (Londres: J. M. Dent, 1924), 215.

V

El enfoque tipológico para la representación del espacio inmanente se va a extender en el ámbito de la teoría de la música en lengua alemana, con algunas y singulares excepciones,²⁵ hasta fines de la década de 1950. El concepto de textura reaparece entonces con un sentido diferente en el marco de las discusiones del círculo de Darmstadt sobre la música post-serial.

En 1960 se publicó en *die Reihe* un ensayo de György Ligeti titulado “Metamorfosis de la forma musical”.²⁶ Escrito entre 1958 y 1959, poco después de su llegada a Alemania y de su contacto personal con algunos de los compositores nucleados alrededor de los cursos de verano de Darmstadt, “Metamorfosis” expuso una crítica radicalizada del estado de la composición musical hacia fines de la década del 50, centrada en el desarrollo del serialismo, pero que se extendía también a la indeterminación tanto norteamericana como europea.

Ligeti enumera ahí una serie de procedimientos compositivos desarrollados durante la década del 50, los cuales irían a conducir a una irrelevancia de las disposiciones seriales. En primer lugar —señala Ligeti— la individualidad de los ordenamientos seriales se desfigura como resultado de la superposición de varias series horizontales. Los intervalos que resultan de esta superposición no guardan ya relación con la disposición original. El carácter de las series se debilita también por la creciente preferencia por secuencias homogéneas de intervalos, particularmente la escala cromática. En ocasiones, la serie original de alturas resulta objeto de disposiciones compositivas de un nivel más alto que tienen la prerrogativa de alterarla en mayor o menor medida. Por su parte, cuando la función de la serie de alturas se transfiere a otros parámetros, los intervalos que constituyen la serie básica son objeto de un completamiento cromático. La serie de alturas se transforma así en una serie de densidades. Tomadas en conjunto, sigue el argumento de Ligeti, estas tendencias conducen a una erosión de los perfiles interválicos. Las secuencias de notas y los complejos verticales devienen en gran medida indiferentes respecto de los intervalos de los cuales se componen. Los conceptos de “consonancia” y “disonancia” no pueden ya aplicarse; la tensión y la distensión se subordinan a

25. Por ejemplo el concepto de Ficker de “forma sonora primaria”, inspirado en el de *Klang* de Kurth. Véase Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie* (Berna: Drechsel, 1917), citado en Ficker, “Primäre Klangformen”, 22.

26. György Ligeti, “Wandlungen der musikalischen Form”, *die Reihe*, 7 (1960): 5-19.

propiedades estadísticas de la forma, tales como las relaciones de registro, la densidad y el entramado de la estructura.

El serialismo encuentra así su disolución en un proceso de creciente indiferenciación que, del plano de la interválica, se extiende al de la forma misma. La neutralización de la interválica supone también un cambio en la constitución de la forma.

Dado que la función constituyente de forma, que antiguamente estaba reservada a líneas melódicas individuales, motivos o estructuras acórdicas, se confirió en la música serial a categorías complejas como grupos, estructuras o texturas, el tipo de su entretejido [*Verwebung*] asume un papel eminente en la formación compositiva.²⁷

Ligeti establece en ese marco una distinción entre la estructura y la textura, entendidas como tipos de material musical. La primera está caracterizada como un entramado [*Gefüge*] cuyos elementos constitutivos son distinguibles, y que se conforma como producto de las interrelaciones entre aquellos. El concepto de textura designa en cambio un complejo más homogéneo, menos articulado, en el cual apenas pueden discernirse sus elementos constitutivos. Mientras que la estructura se analiza en términos de sus componentes, la textura se describe en términos de rasgos estadísticos generales.

VI

El término “textura” se incorporó a la terminología de la música en lo que aparentan ser dos sentidos disímiles, que podríamos caracterizar, con cierta simplificación, como representación de una estratificación de la simultaneidad, por una parte, y como representación de una clase precisa de material musical, por otra. Sin embargo, no se trata de una homonimia que encubriría, como un gran malentendido histórico, una disparidad conceptual. En su acepción más abstracta posible, el término “textura” designa cierta forma de discontinuidad en la continuidad. Los dos sentidos del término se corresponden entonces en realidad con una focalización unilateral sobre uno de los dos elementos que designan el concepto, la discontinuidad o la continuidad.

Un primer sentido se aplica a la constitución de la simultaneidad musical, a la representación de su disimilitud. La textura se identifica con conceptos como el de estratificación y se presenta como forma de la simultaneidad. Este es el sentido en el cual

27. Ligeti, “Wandlungen”, 13.

el concepto entra en una serie histórica junto con —o, más precisamente, en sustitución de— categorías como las de polifonía, homofonía, heterofonía, entre otras.

El segundo sentido se aplica a la designación de una clase históricamente precisa de materiales musicales. Esa designación coloca a la textura junto con una serie de conceptos como los de motivo, tema y material. Los materiales caracterizados como texturas tienen como uno de sus atributos esenciales el de no existir con anterioridad al espacio musical en el que se encuentran: a diferencia del motivo y el tema, susceptibles de una disposición en la simultaneidad musical, el espacio que despliega la textura representa uno de sus mismos atributos. De acuerdo con esta concepción, la textura alude al contenido concreto de la simultaneidad y se identifica con conceptos como los de material y sonoridad.

El concepto de textura se revela así como un concepto antinómico, antinomia dada por la contraposición entre una concepción estructural y una concepción concreta de los materiales musicales. Esa antinomia es indisociable, tal como se refleja en las fuentes, de desarrollos precisos de la textura en la música de concierto en el siglo XX. Se trata, por una parte, del desarrollo de un alto grado de disociación no sólo de la forma sino de la misma simultaneidad musical, así como, por otra, de la realización de una significativa integración y concreción.

Ambos procesos resultan de la crisis de la tonalidad. Estos procesos históricos pueden ser pensados con referencia a dos series: la de la inmanencia del material musical y la de la estética. Desde el punto de vista del material, podría decirse que la tonalidad no sólo aseguraba un cierto grado de cohesión de los diversos momentos formales en el tiempo de la obra, sino que también cohesionaba, integraba su simultaneidad. De acuerdo con Sergio Hualpa,²⁸ la incorporación de niveles crecientes de disonancia en la estructura acórdica en la música del siglo XIX dio lugar a una indiferenciación que terminaría por desdibujar las oposiciones tonales. Esto significó un detrimento del papel del acorde como regulador de una simultaneidad integrada. La indiferenciación acórdica determinó así, indirectamente, una individuación de los estratos que conforman la textura. Ésta perdió la referencia a un elemento organizador unitario.²⁹ El espacio de la música mantuvo una

28. Sergio Hualpa, *Armonía* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1984). Manuscrito inédito.

29. La crítica de Schönberg al concepto de contrapunto lineal de Kurth gira alrededor de este problema, aun cuando éste no se tematiza precisamente de ese modo. Para el primero, la serie dodecafónica funda un nuevo espacio unitario e integrador, que trasciende la contraposición entre lo horizontal y lo vertical. Véase Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, trad. Leo Black (Berkeley: University of California Press, 1984), 207; 220 y 289-297.

condición unitaria en tanto la tonalidad conservó su naturalidad aparente o su actualidad histórica. La identificación de la tonalidad como una segunda naturaleza, esto es, el reconocimiento de su carácter histórico, a comienzos del siglo XX, dio legitimidad estética al descentramiento del espacio musical.

Ese descentramiento tiene una manifestación temprana y radical a la vez en la música de compositores como Charles Ives, Edgar Varèse, entre otros. Obras como *The Unanswered Question*, *Central Park in the Dark*, *Decoration Day* u *Over the Pavements*, compuestas por Ives en la primera década del siglo XX exhiben una acentuada individuación en la textura. Los elementos que la conforman se desarrollan en forma autónoma hasta tal punto que se independizan de la totalidad, la cual integran, pero que ya no los rige. Resulta así una textura estratificada y heterogénea. La estratificación se constituye en Ives como un elemento alegórico, como una condición inorgánica de la textura.

El segundo proceso de desarrollo de la música de concierto en el siglo XX se manifiesta de forma inequívoca en la música de compositores post-serialistas como Iannis Xenakis y György Ligeti. La generalización de la serie en la música de los compositores ligados al círculo de Darmstadt había terminado por producir una indiferenciación interválica, contradictoria con el principio serial. Esa indiferenciación, que Ligeti interpreta como fatalidad del serialismo, conducirá a las texturas características de su propia música desde los años 60. A la dispersión de la textura característica del serialismo de la década del 50, Ligeti y Xenakis contraponen una textura compleja pero en última instancia integrada, próxima a una idea de masa. Una individuación análoga a la de la estratificación resulta en este caso del abandono de los principios abstractos para la conformación de la simultaneidad musical. La individuación de las sonoridades es tal que su carácter interválicamente equivalente se vuelve irrelevante. No se trata sólo de que la distinción entre consonancia y disonancia haya sido neutralizada. El intervalo como categoría —su naturaleza abstracta— pierde toda sustancia en una música que destaca el carácter concreto de sus sonoridades. El material, como “sustancia” de la simultaneidad, se ubica acá en primer lugar.

Se establece así un cierto paralelismo en los desarrollos de la textura en uno y otro caso. Su conformación representa una expresión, disímil e históricamente distante, de procesos similares de indiferenciación e individuación creciente. La crítica de la idea de totalidad por la individuación y de los principios abstractos por la concreción textural son las expresiones más claras de nominalismo en el proceso histórico que Jonathan Dunsby

caracterizó como “emancipación de la textura”.³⁰ Ese proceso no se limita a un principio distinto de ordenamiento de las alturas ni de los sonidos considerados como formaciones paramétricas, como lo podrían representar las distintas variantes del pensamiento serial, sino que pone en cuestión la condición orgánica, vinculante de la tonalidad, tanto como su condición abstracta (que se extiende también al ritmo).

El concepto de textura se constituyó en el pensamiento del siglo XX como uno de los conceptos centrales de ese espacio musical descentrado y concreto. Son precisamente esos dos atributos los que, por la negativa, posibilitan la introducción del espacio físico: éste se incorpora como dimensión musical en la medida en que se descentra (se lo disocia) y adquiere una forma concreta y particularizada. El espacio físico de la música tradicional cuenta como totalidad. Ese espacio es todavía homogéneo, y en ese sentido indistinto, y por eso mismo en cierto modo se cancela como dimensión formal. La operación compositiva del espacio presupone en cambio una disociación al interior de ese campo espacial. Es ahí donde se puede ubicar ese punto de unión entre la textura estratificada, basada en la individuación de los elementos que la componen, y la disociación del espacio, que permite operar con él como un campo de acción compositiva. La textura, entendida en un sentido matérico, representa por su parte expresión de un proceso particularista que terminaría alcanzando al espacio mismo, entendido ya no como puro medio de transmisión del sonido sino, por así decir, como sustancia.

VII

Una duplicidad análoga a la que exhibe el concepto de textura respecto del énfasis sobre la continuidad o la discontinuidad se revela en algunas de las representaciones teleológicas de la historia de la música occidental considerada en su larga duración; representaciones que descansan, por cierto, en categorías teóricas.³¹

Una de estas narrativas identifica la conformación y crisis de la tonalidad como uno de los procesos decisivos de su historia estructural: desde la configuración y síntesis gradual del sistema modal, la progresiva racionalización de las verticalidades interválicas en el desarrollo de la polifonía, el incremento en el cromatismo de la armonía junto con el desdibujamiento de la polaridad tonal del clasicismo en el siglo XIX, hasta la atonalidad

30. Jonathan Dunsby, “Considerations of Texture”, *Music & Letters*, 70/1 (1989): 46-57.

31. El concepto de textura se revela así, al igual y a la par que el de tonalidad, como un dispositivo teórico e ideológico a la vez. Véase Brian Hyer, “Tonality”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 747.

y el ordenamiento dodecafónico. Esta representación histórica (una “narrativa genética”, como la caracteriza Hyer),³² descansa en la jerarquía explicativa de la armonía y destaca las continuidades que subyacen a las transformaciones. La formulación de Max Weber de la historia de la música occidental como desenvolvimiento progresivo de la razón puede interpretarse en ese marco.³³

Otro esquema interpretativo tomó la forma de una sucesión de etapas de desarrollo musical, que asumieron la responsabilidad de la periodización histórica: así, en la formulación de Helmholtz por ejemplo, la música occidental habría evolucionado de la homofonía a la polifonía, y de esta última a la armonía de su propio tiempo.³⁴ Este esquema destaca de alguna forma las discontinuidades del proceso histórico.³⁵

La circularidad que observa Dahlhaus entre los supuestos estéticos de la historiografía y su origen histórico (en estos dos últimos ejemplos, el desarrollo de los materiales musicales como elemento central en la jerarquía explicativa, y una historia estructural basada en la estética de la música autónoma como perspectiva dominante),³⁶ se extiende a las categorías teóricas que subyacen a la representación histórica. La reconstrucción de los contextos en los cuales estas se originan o reciben sus formulaciones más perfiladas, busca identificar y problematizar esa circularidad, clarificar el compromiso de esas formulaciones con una determinada estética (no necesariamente contemporánea con éstas). Las relaciones entre los supuestos estéticos y la teoría no afectan sólo, entonces, el estatuto epistemológico de sus conceptos y categorías, sino que atraviesan la entera representación de los procesos que operan como marco —explícito o implícito— de los estudios históricos. La verdad historiográfica se muestra así histórica

32. Hyer, “Tonality”, 745.

33. Véase Max Weber, “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”, en *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*, trad. José Medina Echavarría, 2da. ed. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 1118-1183.

34. Véase Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4ta. ed. (Braunschweig: Vieweg, 1877), 385-411, [1ª., 1862].

35. Esas etapas, que distinguen lo que hoy podríamos caracterizar como prototipos texturales, fueron concebidos en cambio por Helmholtz como estadios en la evolución de la tonalidad, y por tanto, de alguna manera, como categorías propias de la *harmonia*, entendida en el sentido platónico abarcativo que la distingue del logos y el ritmo. Véase Carl Dahlhaus, “La música absoluta como paradigma estético”, en *La idea de la música absoluta*, 11; y “El concepto de música y la tradición europea”, en C. Dahlhaus y Hans-Heinrich Eggebrechet, *¿Qué es la música?* trad. Luis A. Bredlow (Barcelona: Acantilado, 2012), 41-52. No podemos dejar de registrar acá una instancia más del acoplamiento de la textura con la armonía —su invisibilidad, en última instancia.

36. Véase Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*, trad. Nélica Machain (Barcelona: Gedisa, 1997), 29-44.

ella misma, y deja en entredicho el ideal de la eucronía como punto de vista privilegiado para la representación de los procesos históricos.³⁷

Esa perspectiva es la que legitima una interrogación a las fuentes a partir de premisas que corresponden a un momento histórico posterior. Esta se plantea, por ejemplo, al disociar las caracterizaciones de las nuevas configuraciones texturales, por parte de autores como Parry o Adler, de sus propias valoraciones, usualmente negativas. Igualmente anacrónico (así sea sutilmente anacrónico) es el subrayado de los elementos que “prefiguran”, por así decir, un orden de cosas históricamente posterior, o propio de un contexto cultural que no es estrictamente aquel que se refiere. Pienso en el subrayado sobre la multiplicidad como una de las capas de sentido en el concepto de entramado con el que Parry caracteriza la música de Strauss, que prefigura la heterogeneidad de la estratificación con la que nos representamos por ejemplo la de Ives, contemporánea en el tiempo, pero ajena por completo al horizonte interpretativo de los críticos ingleses. Lo mismo podría decirse del concepto de *Klangdurchsättigung* de Kurth y el concepto de textura de Ligeti, elaborado cincuenta años más tarde. El postulado del conocimiento histórico como actualización supone una dialéctica entre el apego a la fuente, entendida como una comprensión históricamente contextualizada y sensible a las instancias culturales y hasta discursivas de su enunciación, y una inclusión del sujeto de conocimiento, con sus propios contextos sociales, culturales y teóricos de interrogación.

La identificación que propusimos en ese sentido del espacio inmanente con la textura, es decir, la idea de que su identificación con la organización de las alturas sólo era posible sobre la base de su condición abstracta y centralizada,³⁸ es impensable con prescindencia de los desarrollos que se dieron desde fines de los años 50 en el marco de una estética post-serial, tanto como de la revisión de una representación historiográfica modernista, que se sostuvo hasta esos años.³⁹

37. Véase un pormenorizado resumen de esta discusión en Georges Didi-Huberman, “La historia del arte como disciplina anacrónica”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015), 29-97. Véase un abordaje específicamente musical del problema en Thomas Christensen, “Music Theory and Its Histories”, en *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch y David W. Bernstein (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 9-39; e “Introduction”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*, 1-23.

38. Una identificación que se mantiene hasta en enfoques como el de Francis Bayer, que la extienden hasta las estéticas del siglo XX. Véase F. Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine* (Paris: Klincksieck, 1981).

39. Este artículo constituye la versión revisada de una conferencia plenaria dictada el 26 de agosto de 2018 en el marco de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y las XIX Jornadas Argentina de Musicología del Instituto Nacional de Musicología realizadas en La Plata (del 23 al 26 de

Bibliografía

- Adler, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- . “Über Heterophonie”. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908* (1909): 17-27.
- Adorno, Theodor W. *Escritos Musicales V* (Obra completa 18), trad. Antonio Gómez Schneekloth y A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011.
- . *Filosofía de la Nueva Música* (Obra completa 12), trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- . “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”. En *Escritos musicales I-III* (Obra completa 16), trad. A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth, 637-650. Madrid: Akal, 2006.
- Bayer, Francis. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. París: Klincksieck, 1981.
- Borio, Gianmario. “Über den Einbruch des Raumes in die Zeitkunst Musik”. En *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, ed. Annette Landau y Claudia Emmenegger, 113-132. Zürich: Chronos, 2005.
- Christensen, Thomas. “Introduction”. En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen, 1-23. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . “Music Theory and Its Histories”. En *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch y David W. Bernstein, 9-39. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Corrado, Omar. “El espacio musical”. En *Seminario sobre el espacio en las artes*, 25-28. Santa Fe: Municipalidad de Santa Fe, Escuela de Diseño y Artes Visuales, 1993.
- Dahlhaus, Carl. “El concepto de música y la tradición europea”. En C. Dahlhaus y Hans-Heinrich Eggebrechet, *¿Qué es la música?*, trad. Luis A. Bredlow, 41-52. Barcelona: Acantilado, 2012.
- . *Esthetics of Music*, trad. William Austin. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- . *Fundamentos de la historia de la música*, trad. Nélica Machain. Barcelona: Gedisa, 1997.
- . *La idea de la música absoluta*, trad. Ramón Barce Benito. Barcelona: Idea Books, 1999.
- Dent, Edward J. “Harmony”. En *A Dictionary of modern music and musicians*, ed. Arthur Eaglefield-Hull, 215. Londres: J. M. Dent, 1924.

agosto de 2018). Algunos de los pasajes de este artículo reelaboran problemas desarrollados más ampliamente en escritos previos: véase Pablo Fessel, “El concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia comienzos del siglo XX”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 21 (2007): 10-21; “Forma y concreción textural en *Apparitions* (1958-59) de György Ligeti”, *Revista del Instituto Superior de Música*, 11 (2007): 53-88; “Descentramiento y concreción del espacio en la música de concierto del siglo XX”, en *Música y Espacio: ciencia, tecnología y estética*, ed. Gustavo Basso, Juan Pampín y Pablo Di Liscia (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2009), 261-270; “La estratificación textural en la música de Charles Ives”, *Revista Argentina de Musicología*, 9 (2009): 101-125; “El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía”, *Acta musicológica*, 82/1 (2010): 149-171.

- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Dunsby, Jonathan. "Considerations of Texture". *Music & Letters*, 70/1 (1989): 46-57.
- Fessel, Pablo. "Descentramiento y concreción del espacio en la música de concierto del siglo XX". En *Música y Espacio: ciencia, tecnología y estética*, ed. Gustavo Basso, Juan Pampín y Pablo Di Liscia, 261-270. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2009.
- . "El concepto de textura en la crítica musical inglesa hacia comienzos del siglo XX". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 21 (2007): 10-21.
- . "El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía". *Acta musicológica*, 82/1 (2010): 149-171.
- . "Forma y concreción textural en *Apparitions* (1958-59) de György Ligeti". *Revista del Instituto Superior de Música*, 11 (2007): 53-88.
- . "La estratificación textural en la música de Charles Ives". *Revista Argentina de Musicología*, 9 (2009): 101-125.
- Ficker, Rudolph. "Primäre Klangformen". *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, 36 (1930): 21-34.
- Helmholtz, Hermann v. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 4ta. ed. Braunschweig: Vieweg, 1877.
- Herder, Johann G. v. *Kritische Wälder. Sämtliche Werke III*. Hildesheim: Olms, 1967.
- Hualpa, Sergio. *Armonía*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1984. Ms. inédito.
- Hyer, Brian. "Tonality". En *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. T. Christensen, 726-752. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Kurth, Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Berna: Drechsel, 1917.
- . *Musikpsychologie*. Berlín: Max Hess, 1931.
- Lessing, Gotthold E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, trad. Enrique Palau. Madrid: Orbis, 1985.
- Ligeti, György. "Form in der neuen Musik". En *Gesammelte Schriften*, ed. Monika Lichtenfeld, 185-199. Mainz: Schott, 2007.
- . "Wandlungen der musikalischen Form". *die Reihe*, 7 (1960): 5-19.
- Parry, Charles Hubert. *Style in musical art*. Londres: Macmillan, 1911.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, trad. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Stumpf, Carl. "Geschichte des Consonanzbegriffes". En *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Vol. XXI, Secc. 1, 1897, 1-78. Múnich: Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1901.

- . “Tonsystem und Musik der Siamesen”. En *Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft*, ed. C. Stumpf y Erich M. von Hornbostel, vol. 1, 127-177. München: Drei Masken, 1922.
- Weber, Max. “Los fundamentos racionales y sociológicos de la música”. En *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*, trad. José Medina Echavarría, 2da. ed., 1118-1183. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

***Latencia aural. Consideraciones en torno a la interacción
entre imagen y sonido en la notación musical icónica***

David Magnus

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 59-80.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Latencia aural. Consideraciones en torno a la interacción entre imagen y sonido en la notación musical icónica

La aplicación de la escritura como técnica cultural en el campo de la música ha dado lugar al desarrollo de diversos principios compositivos, que permiten estructurar los eventos acústicos visualmente en una superficie de inscripción bidimensional (partitura). Las innovaciones en el campo sonoro impulsadas por las vanguardias del siglo XX interpelan la notación musical estándar como representación óptica *par excellence*. De la apertura hacia estéticas que exceden la organización del plano acústico en unidades tonales se desprenden nuevos abordajes respecto de este soporte visual destinado a la composición y ejecución musical. Éstos dan origen a un amplio repertorio de estrategias visuales que incluyen elementos pictóricos poniendo en juego el marco sintáctico impuesto por la notación musical estándar. El concepto de *latencia aural* busca un acercamiento a aspectos perceptivos de las “partituras icónicas” a través de teorías contemporáneas de la escritura y de la imagen que permitan desentrañar la naturaleza híbrida de este fenómeno medial.

Palabras clave: notación musical gráfica, giro icónico, giro pictórico, teoría de la escritura

Aural Latency. On the Interaction between Image and Sound in Iconic Notation

The implementation of writing as a cultural technique in the field of music enabled the development of different principles of composition and therefore helped to structure acoustic events on a two-dimensional interface (musical score). However, the sound innovations put forward by the avant-garde of the 20th Century challenged the so-called standard notation as optic representation *par excellence*. Many of the new musical aesthetics exceeded the classical tonal organization calling for new approaches to this medium and giving birth to numerous visualization strategies. Some of these ways of visual projection of sound included iconic (or pictorial) elements that transgressed the syntactic frame of standard music notation. The concept of *Aural Latency* seeks to shed some light on perceptual aspects of “iconic scores” through the discussion of contemporary writing and image theories that enable a comprehensive understanding of the hybrid nature of this medial phenomenon.

Keywords: graphic music notation, iconic turn, pictorial turn, writing theory

Introducción

En la célebre frase “to let the sounds be themselves” (“dejar a los sonidos ser ellos mismos”),¹ John Cage resume el fundamento estético propuesto desde su obra temprana y que lo acompañaría hasta sus últimas composiciones. Su postulado acerca de la liberación de los sonidos supone un cuestionamiento a la historia de la música escrita en Occidente, historia en cuyo transcurso se habían desarrollado diversos principios compositivos, que permitían estructurar los sonidos visualmente en una superficie de inscripción bidimensional. En el marco de las vanguardias musicales de la posguerra herederas de la dodecafonía y con posiciones encontradas respecto del serialismo, la interdependencia de sonido y notación se transforma en un campo de discusión e investigación destinado a resolver un problema que afectaba a las más heterogéneas estéticas musicales:² ¿cómo debería ser la fijación óptica de los sonidos en una escena musical “sin paradigma”?³

De este planteamiento se desprenderían, especialmente entre los años 1950 y 1970,⁴ numerosas innovaciones del soporte visual destinado a la composición y ejecución sonora, cuyas variantes obedecían a las concepciones específicas de cada compositor. A partir de esta apertura hacia diferentes formas de notación se originó un repertorio caleidoscópico de estrategias visuales, cuya designación ya no era compatible con el hiperónimo “escritura musical”.⁵ Las distintas propuestas de fijación visual obedecían a

-
1. John Cage, “Experimental Music”, en *Silence* (Londres: Calder, 1971), 10. Variaciones posteriores de esta formulación se encuentran en el ensayo “The History of Experimental Music in the United States” de 1959 (también impreso en Cage, *Silence*, 71), así como en Richard Kostelanetz, ed., *Conversing with Cage* (Nueva York: Routledge, 1989), 42; y en Peter Dickinson, ed., *CageTalk. Dialogues with and about John Cage* (Rochester: University of Rochester Press, 2006), 200.
 2. Esta multiplicidad estética se encuentra documentada en Erhard Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Celle: Moeck, 1966) y en John Cage, ed., *Notations* (West Glover: Something Else Press, 1969).
 3. Björn Gottstein, “Notieren ohne Paradigma. Versuch einer Analyse der notationellen Krise 1950 bis 1970”, en *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 25.
 4. El foco en los años 1950 a 1970 comprende el período en el cual surgió, probablemente, la mayor cantidad de partituras con elementos pictóricos que, a su vez, serían incorporadas al repertorio de la música escrita contemporánea en Europa Occidental y en los Estados Unidos. De todas formas, la mayoría de los compositores continuaron utilizando el sistema de notación musical estándar, con excepción del compositor greco-austríaco Anestis Logothetis, quien desarrolló hacia fines de los años cincuenta un sistema de notación propio con varios elementos pictóricos que usaría para todas sus composiciones desde 1960 hasta su muerte en 1994. Véase Anestis Logothetis, *Zeichen als Aggregatzustand der Musik* (Viena, Múnich: Jugend und Volk, 1974). A pesar de su carácter periférico, el fenómeno de la notación musical icónica tuvo su continuación en la obra de diferentes compositores hasta la actualidad. Véase Teresa Sauer, ed., *Notations 21* (Nueva York: Mark Batty, 2008).
 5. En este contexto advierte Carl Dahlhaus acerca de la “confusión en la que ha caído la notación de la música contemporánea”. Carl Dahlhaus, “Notenschrift heute”, en *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas (Mainz: Schott 1965), 9. Excepto indicación en contrario, mi traducción.

nuevas formas sonoras que excedían el plano referencial reservado habitualmente para la nota musical, a partir del cual se podía identificar la nota escrita con su correspondiente ejecución. A la nota musical, en tanto unidad elemental de un sistema por tonos, se le habían sumado desde principios del siglo XX eventos acústicos cuya traducción óptica ponía en cuestión el principio fundamental de toda forma de escritura: la iterabilidad. Con ello, se veía socavado el carácter universal de la notación musical estándar como sistema de comunicación. La indagación en aspectos visuales como la plasticidad, la variación cromática o la espacialización de elementos en la partitura sin utilizar una escala determinada, allanaron el camino para el desarrollo de diferentes modos de “notación musical icónica”.⁶

En contraposición a la notación musical estándar y a otros sistemas de signos, el carácter “pictórico”⁷ de estas notaciones —o de aspectos estéticos presentes en ellas— se expresa en la naturaleza visual específica de los elementos utilizados por cada compositor y su respectiva distribución óptica (en muchos casos libre de escala), que consecuentemente se ve modificada de una partitura a otra. La singularidad estética que se desprende de esta forma de proyección sonora sobre una superficie visual reside en la liberación de elementos como el punto, la línea y el color de todo vínculo simbólico con un cuerpo de significados unívocos. A este aspecto se suman modos de espacialización de los impulsos visuales que no están sujetos a la convención de lectura alfabética (izquierda-derecha, arriba-abajo) y que permiten, por lo tanto, otro tipo de abordaje a este medio de composición:

- a) Todo compositor que utiliza elementos pictóricos desarrolla su propia estrategia de visualización de acuerdo a los objetivos estéticos que se plantea en cada composición o para su obra en general. De esta forma queda suspendido el principio de iterabilidad y, con ello, el carácter universal de la notación musical como medio de representación de estructuras sonoras simbólicamente articulables.

6. En la literatura especializada se utiliza habitualmente el término “notación gráfica” para hacer referencia a este tipo de partituras. La expresión “notación icónica” busca una mayor precisión en la denominación de este fenómeno acústico-visual, ya que toda forma de notación es gráfica. En cambio, las estéticas notacionales que son objeto de reflexión en el presente artículo ofrecen en el plano visual una ambigüedad que ubica a este tipo de instrucciones performáticas en la esfera de lo pictórico. Véase el apartado 3 del presente artículo.

7. A continuación, los términos “icónico” y “pictórico” serán utilizados como sinónimos, con excepción del concepto de “escripto-iconicidad” (Sybille Krämer), donde lo “icónico” refiere a la estructuración gráfica de sistemas de escritura (ver más abajo).

- b) De la renuncia a un repertorio fijo de signos se desprenden partituras, cuyos elementos están caracterizados por su ambigüedad referencial —el impulso visual puede ser ejecutado de distintas formas en el plano sonoro— y por su libre espacialización.
- c) Incluso si el sentido de los elementos pictóricos es explicado en una nota introductoria o en otro tipo de paratexto, éstos no abandonan su carácter visual polisémico,⁸ permitiendo diferentes realizaciones sonoras de una misma partitura. La ejecución acústica requiere de los intérpretes, en todo momento, la disposición a co-componer la obra.

Con el fin de comprender en términos prácticos de qué formas se expresa la multiplicidad de estéticas mencionada y los desafíos cognitivos que supone la realización sonora de elementos pictóricos, serán analizadas en el próximo apartado partituras de diferente factura visual de los compositores Christian Wolff, Sylvano Bussotti y Roman Haubenstock-Ramati.⁹ De esta manera, se cubrirá un espectro de estrategias de visualización que incluye la coexistencia de elementos tradicionales y pictóricos, la deconstrucción del pentagrama como principio estructurador de la partitura musical y el abandono completo de la notación musical estándar. La heterogeneidad de estas formas de notación será, a su vez, el punto de partida que permitirá indagar a través de teorías de la escritura y de la imagen en el principio estético que subyace a toda notación musical pictórica.

1. Partituras icónicas

En 1950, por recomendación de su profesora de piano Grete Sultan, Christian Wolff decide tomar clases de composición con John Cage,¹⁰ el cual le abriría, como lo había hecho con Morton Feldman y lo haría más tarde con Earle Brown, las puertas a los círculos vanguardistas en la Nueva York de la posguerra.¹¹ Influenciado por el diálogo que había iniciado con Cage, Wolff operaba en sus composiciones con pocos elementos,

8. Respecto de la expresión “polisemia visual” ver último apartado del presente artículo.

9. Para una selección más amplia véase David Magnus, *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown* (Berlín: Kadmos, 2016), 22-55 y 87-117.

10. En relación a la experiencia de Wolff con Cage como profesor de composición, véase David Patterson, “Ja, ich kann das. Christian Wolff im Gespräch”, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 9-10.

11. Con su sentido del humor habitual, Wolff se refiere a las amistades con los vanguardistas neoyorquinos como “grupo de autoayuda”. Patterson, “Ja, ich kann das”, 16.

faceta que caracterizaría gran parte de su obra posterior. Pero a la economía del material se sumaría el acento sobre el aspecto performático de la realización sonora, en el caso de Wolff siempre impregnado por sus convicciones políticas.¹² Es en este contexto estético que aplica la máxima de Cage según la cual “la auténtica presencia de la obra musical”¹³ sólo puede tener lugar durante su interpretación en vivo. Pero si una obra sólo existe en el plano acústico de la performance *in situ*, cabe preguntar qué rol le corresponde a la partitura en el proceso compositivo. En este sentido, Wolff reflexiona acerca de la posibilidad de representación visual del flujo sonoro:

Si se identifica la forma [musical] con aquello que está en la partitura, entonces ésta nunca podrá ser reproducida de manera exacta. . . . Por un lado, uno se encuentra automáticamente en una situación abierta: . . . siempre habrá obstáculos; por el otro, no importa cuán flexible sea el método que se siga, . . . , siempre se necesitará un cierto límite. . . .¹⁴

Si bien la estructura de una obra se encuentra plasmada en la partitura, se trata siempre de “limitaciones antes de la realización: limitaciones que en la realización pueden ser anuladas o difuminadas”.¹⁵ Es precisamente este tipo de difuminación la que se propone en la sección “II” de la pieza *Changing the System* (1972-1973),¹⁶ puesto que a las así denominadas “open white notes” se les puede adjudicar una duración cualquiera y se encuentran unidas a través de líneas en una superficie de inscripción libre de escala. Por lo tanto, la realización sonora de la partitura no depende de la precisión para ejecutar los diferentes eventos acústicos, sino de la interacción entre los intérpretes, quienes sólo pueden tocar en un orden determinado.¹⁷ Wolff crea, así, una matriz visual en la cual combina pasajes escritos en notación convencional con elementos no predeterminados.

12. “La música es, esto no hay que olvidarlo, una actividad social”. Christian Wolff, “Du musst Dein Leben ändern. Musik – Experiment – Erziehung”, *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 103 (2004): 21. Y continúa: “La música —bajo sus condiciones sociohistóricas particulares, esto es, en nuestra sociedad de capitalismo monopolista— ... tiene que, junto con todas las otras artes, ejercer una función de oposición”. *Ibid.*, 24.

13. Wolff, “Du musst Dein Leben ändern”, 25. Wolff vuelve a poner el énfasis en esta idea de Cage en otro tramo de la entrevista: “De las cosas importantes que aprendí de él, ... [es] que una obra no está terminada hasta que es ejecutada”. Patterson, “Ja, ich kann das”, 17.

14. Christian Wolff, “Über Form”, *Die Reihe. Information über serielle Musik*, 7 (1960): 29.

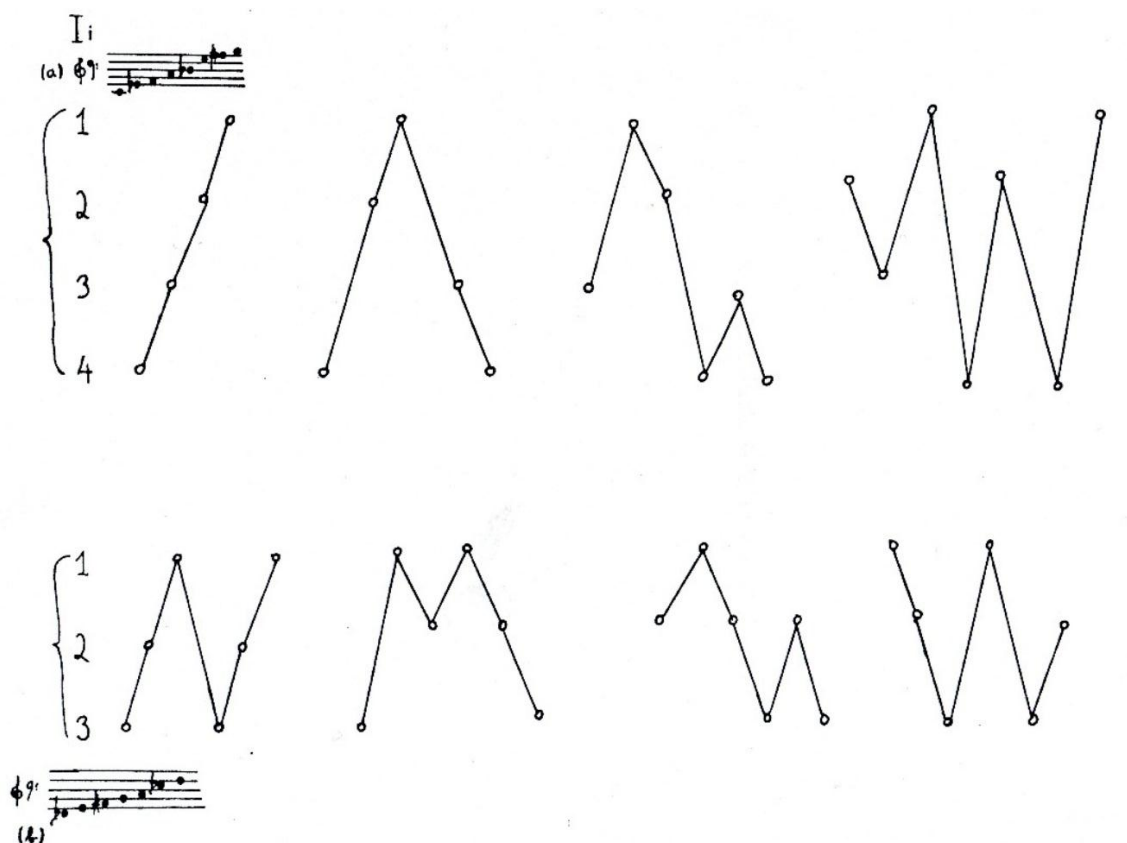
15. *Ibid.*, 24.

16. Christian Wolff, *Changing the System* (Nueva York: Peters, 1973).

17. Véase Wolff, “Instructions page 1”, en *Changing the System*. Respecto del principio performático que subyace a este tipo de notación, David Behrman insiste en remarcar la importancia de la interacción entre los intérpretes: “In Wolff’s notation, the players must listen with such care to one another that an inaccuracy is liable to alter the signal received by one’s partner and so to disturb the continuity”. David Behrman, “What Indeterminate Notation Determines”, en *Perspectives of New Music*, 3/2 (1965): 73.

Estos últimos obligan a los ejecutantes a escucharse atentamente para poder realizar conjuntamente la estructura general de la obra. La forma sonora específica surge, a pesar de la indicación previa de ciertas melodías, recién durante la ejecución de la pieza, cuando los intérpretes reaccionan a los mencionados elementos visuales de carácter ambiguo y a las mutuas interpretaciones de los mismos.

Figura. 1. Christian Wolff, *Changing the System*, sección II. © C. F. Peters London



En sus *Pièces de Chair II Nr. VIII* (1959)¹⁸ así como en *Sensitivo per arco solo* (1959) del ciclo *Sette Fogli – Una collezione occulta*,¹⁹ Sylvano Bussotti realiza una intervención pictórica de la estructuración tradicional que permite el pentagrama. Aquí, la ambigüedad visual se manifiesta tanto en la forma singular de los elementos como en la disposición de los mismos sobre la partitura. Si bien la matriz multilineal utilizada por Bussotti en estas partituras permite distinguir la altura de los tonos y sugiere la dirección de lectura habitual, estas convenciones derivadas de la notación estándar no son vinculantes. La tensión entre la experimentación con aspectos de la notación musical

18. Publicada en el mismo año en la selección de partituras *Five piano pieces for David Tudor (extraits de pièces de chair II)* bajo el título *piano piece for David Tudor 3* (Londres, Viena: Universal Edition, 1959).

19. Sylvano Bussotti, *Sette fogli – una collezione occulta* (Londres: Universal Edition, 1963).

occidental y el desarrollo de nuevas formas visuales que interpelan la estructura clásica del pentagrama es una característica fundamental de las obras icónicas de Bussotti. El carácter pictórico de los elementos vertidos sobre la partitura y su espacialización en la misma no suponen la fijación óptica y sonora que tradicionalmente se asocia al medio de la notación: la mirada sobre la partitura pone en marcha un flujo de impulsos visuales. En este sentido se puede interpretar la descripción de Ivanka Stoianova acerca de los desafíos cognitivos en la obra *Questo fauno* (1947/1998) como válida para todas las partituras icónicas de Bussotti:

En cada interpretación, los signos son puestos en movimiento, las direcciones de la lectura sonora reinventadas y los contextos nuevamente desplazados. La obra ofrece una multiplicidad de espacios lúdicos en cierto modo inagotables, que se mantienen siempre abiertos a una gran diversidad de posibles sentidos.²⁰

A su vez, siguiendo al compositor austríaco Roman Haubenstock-Ramati, existen dos motivos fundamentales para realizar modificaciones a la notación tradicional y, en principio, a toda notación estandarizada: descubrimiento e invención. Mientras que el primer aspecto se refiere al plano del material compositivo, el segundo está relacionado con la estructura musical.²¹ Entre ambos polos tiene lugar un “proceso de conversión de material en estructura [en tanto] acto de transformación continuo de aquello descubierto en aquello inventado”.²² De esta manera, “la capacidad comunicativa . . . de la escritura musical” reside en la “correlación entre el ojo, el oído y la técnica: la técnica interpretativa y compositiva”.²³ Haubenstock-Ramati ve en la partitura icónica la posibilidad de crear, a través de formas visuales ambiguas, “una suerte de provocación para la improvisación” por la cual “se pueda despertar algo verdadero y único en nuestro tiempo”.²⁴

20. Ivanka Stoianova, “Lobrede an die Offenheit. Bemerkungen über *Questo fauno* von Sylvano Bussotti”, en *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, ed. Norbert Bolin et al. (Köln: Dohr, 2001), 305.

21. Roman Haubenstock-Ramati, “Notation – Material und Form”, en *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas (Mainz: Schott, 1965), 52.

22. Ibid., 53.

23. Ibid., 52.

24. Ibid.

Figura. 2. Sylvano Bussotti, *Sensitivo per arco solo*. © Universal Edition London

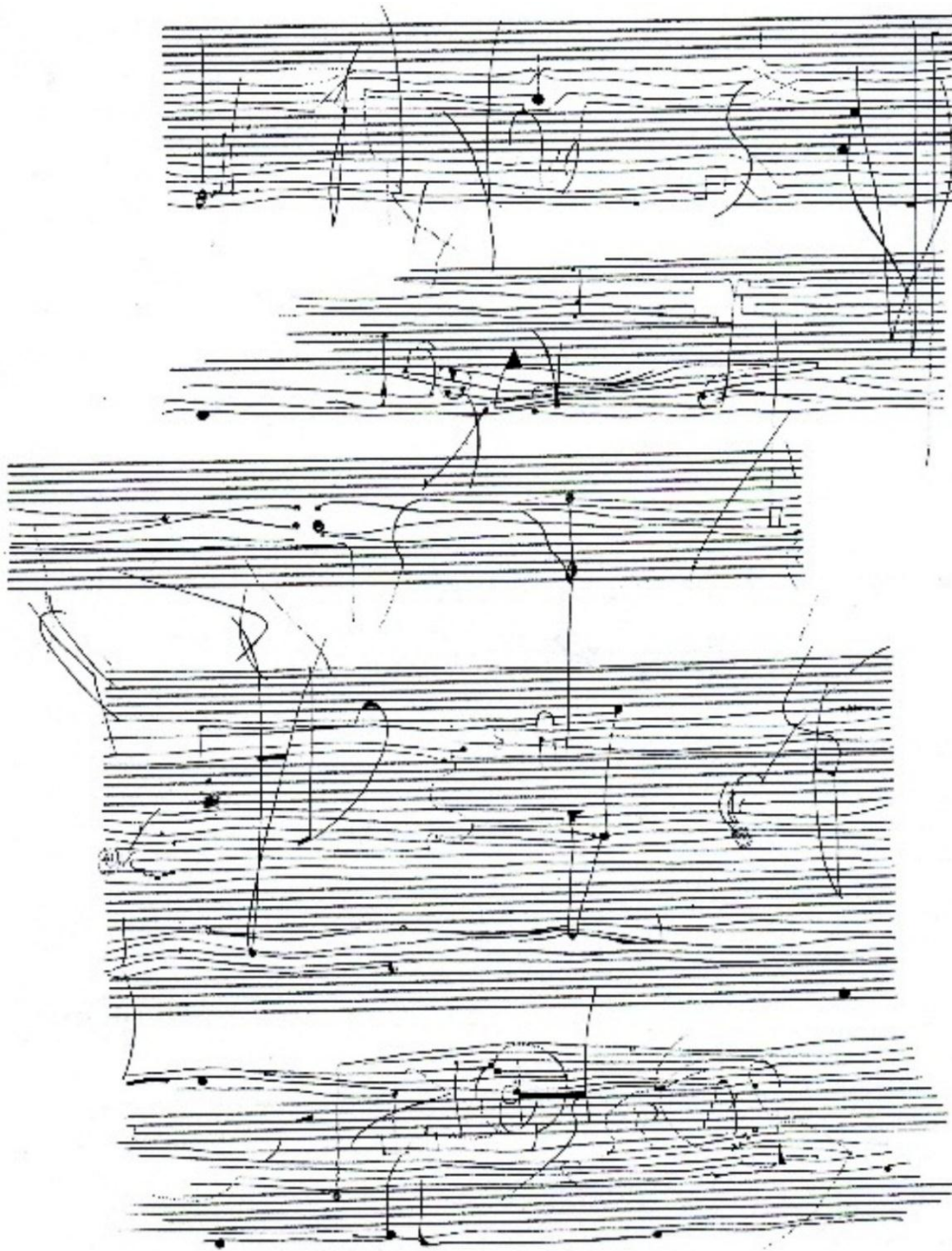
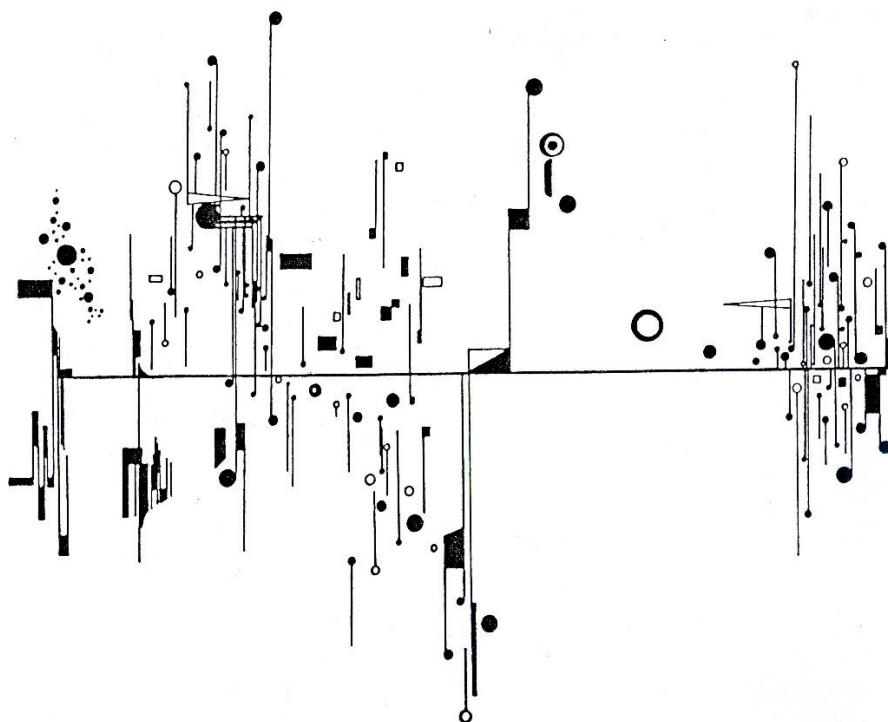


Figura. 3. Roman Haubenstock-Ramati, *Décisions*, Nr. 10 (1959-1961). © Ariadne Verlag.



En su “gráfica musical” (*Musikgrafik*) *Décisions* (1959-1961),²⁵ compuesta por dieciséis hojas, Haubenstock-Ramati prescinde de una nota introductoria y de cualquier tipo de paratexto explicativo: el significado de los elementos pictóricos sólo puede ser interpretado *ad hoc* o, en todo caso, deducido de indicaciones presentes en otras partituras o materiales inéditos.²⁶ Cada página debe ser entendida como una obra en sí misma y, más allá de la linealidad sugerida por las imágenes, las hojas pueden ser leídas comenzando por cualquiera de los cuatro costados. El ciclo de partituras no contiene indicaciones acerca de la secuencia en que se deben ejecutar los eventos sonoros dibujados, ni la altura de los tonos o la duración total de las piezas. A su vez, las hojas pueden ser tocadas en cualquier orden y no hay obligación de incluir todas en una performance. El alto grado de indeterminación planteado requiere de un intenso compromiso interpretativo por parte de los ejecutantes, quienes asociando los planos visual, aural y táctil, tejen una matriz sonora singular con cada una de sus decisiones. De

25. Roman Haubenstock-Ramati, *Décisions. Für unbestimmte Klangquellen* (Viena: Ariadne, 1980). Con este término se denominan, sobre todo, las partituras pictóricas de Haubenstock-Ramati, según quien “la ‘gráfica musical’, en sus diferentes formas ... ha influenciado y enriquecido inequívocamente la música nueva [*Neue Musik*]”. Haubenstock-Ramati, “Notation – Material und Form”, 52.

26. Se puede encontrar una explicación de los elementos pictóricos utilizados habitualmente por Haubenstock-Ramati en la edición de *Ludus Musicalis. Modelle 1-12 für Spielmusikgruppen*, ed. Franz Blasl (Viena: Universal Edition, 1973).

este compromiso interpretativo surge la única pauta firme del ciclo *Décisions*, que se presenta como un modelo de partitura icónica alejado de la notación musical estándar.

Las diferentes posibilidades de ejecución de las partituras descritas así, como de toda partitura pictórica, se basan en las estrategias de visualización elegidas por cada compositor, de las cuales se desprende una práctica que se podría denominar “composición músico-pictórica”. Pero a pesar de la ausencia de un sistema de signos unívoco, las partituras icónicas tienen por objetivo, como toda indicación performática, cierta estructuración de la realización sonora, que acerca a este fenómeno medial al campo de la escritura. La pretendida musicalidad de los elementos pictóricos, la articulación de estos elementos durante la performance en tanto eventos sonoros, así como las habituales notas introductorias o paratextos explicativos operan como marco interpretativo de este tipo de partituras. Dada la naturaleza híbrida de esta práctica compositiva es preciso realizar un análisis que contemple perspectivas de la escritura y de la imagen basado en teorías contemporáneas de los dos campos.

2. Referencia, presencia y operatividad de la escritura

Durante las últimas dos décadas, se han elaborado en el ámbito académico alemán numerosos abordajes teóricos y acuñado nuevos conceptos en el campo de la escritura, en los cuales el aspecto de la visualidad toma un rol central.²⁷ Bajo el término “Pictogramática” (*Pictogrammatica*)²⁸ fueron subsumidas múltiples interconexiones entre escritura e imagen en las vanguardias del siglo XX. El concepto de “cinetografías” (*Kinetographien*)²⁹ se utilizó para denominar fenómenos de “escripto-movimiento”. Por último, el concepto central de “escripto-iconicidad” (*Schriftbildlichkeit*) puso el foco en la “hibridización del lenguaje y de la imagen”³⁰ presente en diferentes sistemas de

27. Esta corriente de investigación tiene su epicentro en Berlín y gira alrededor del término *Schriftbildlichkeit* (escripto-iconicidad), acuñado por la filósofa Sybille Krämer, quien lleva publicados numerosos artículos y varias compilaciones sobre el tema. De 2008 a 2012 fue directora del grupo de investigación “Schriftbildlichkeit: Über Materialität, Wahrnehmbarkeit und Operativität von Notationen” en la Freie Universität Berlin. Uno de los cimientos programáticos de esta línea de pensamiento fue la compilación de Peter Koch y Sybille Krämer, eds., *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes* (Tübingen: Stauffenberg, 1997).

28. Inge Müntz-Koennen y Justus Fetscher, eds., *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)* (Bielefeld: Transcript, 2006).

29. “La escritura anota el movimiento. La escritura se mueve. La escritura es una efecto del movimiento, y la escritura produce movimiento”. Inke Arns et al., “Vorwort”, en *Kinetographien*, ed. Inke Arns et al., (Bielefeld: Transcript, 2004), 9.

30. Sybille Krämer, “«Schriftbildlichkeit» oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift”, en *Bild, Schrift, Zahl*, ed. Sybille Krämer y Horst Bredekamp (Múnich: Fink, 2003), 158. Se trata aquí de un enfoque sobre la “dimensión cognitiva de la iconicidad” en estrategias epistemológicas de visualización

escritura dando inicio a una corriente de investigación que continúa avanzando y creando nuevas perspectivas teóricas a partir de la “diagramática” (*Diagrammatik*) o la “diagramatología” (*Diagrammatologie*).³¹

Entre la variedad de abordajes contemporáneos que resaltan la dimensión material de la escritura se encuentra un aspecto unificador respecto a los objetos de estudio: se trata de sistemas de escritura que no refieren a un plano oral, como sí es el caso del alfabeto latino, que ha sido el paradigma occidental de la escritura entendida como representación visual del habla.³² Siguiendo a los investigadores Gernot Grube y Werner Kogge, una concepción de la escritura en tanto técnica cultural independiente de la representación oral debe cumplir con tres criterios:³³

- a) Por un lado, todo sistema de escritura debe contar con un plano de referencia exterior a su soporte material.³⁴ La función referencial no se verá afectada si el valor de relación entre el signo escrito y el plano al que se hace referencia es ambiguo o imperceptible.³⁵
- b) A su vez, los elementos de todo sistema de escritura sí deben tener una forma perceptible, una presencia material que permita retoques, aspecto del cual se desprende una diferencia categorial con fenómenos mediales efímeros.³⁶

diferente del que introducirá Gottfried Boehm (ver más abajo). Véase Sybille Krämer y Horst Bredekamp, “Einleitung”, en *Bild, Schrift, Zahl*, 14-15.

31. Véase, entre otros, Steffen Bogen y Felix Thürlemann, “Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen”, en *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, ed. Alexander Patschovsky (Ostfildern: Thorbecke 2003); Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotic* (Dordrecht: Springer 2007); Sybille Krämer, “Operative Bildlichkeit. Von der <Grammatologie> zu einer <Diagrammatologie>? Reflexionen über erkennendes <Sehen>”, en *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, ed. Martina Heßler y Dieter Mersch (Bielefeld: Transcript 2009); Matthias Bauer y Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld* (Bielefeld: Transcript, 2010), así como Sybille Krämer, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis – Grundlinien einer Diagrammatologie* (Frankfurt: Suhrkamp, 2016).

32. Para una crítica de este paradigma véase Jacques Derrida, *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti (Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1986), 337-397.

33. Respecto de este modelo teórico véase Gernot Grube y Werner Kogge, “Zur Einleitung: Was ist Schrift?”, en *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, ed. Gernot Grube, Werner Kogge y Sybille Krämer (Múnich: Fink, 2005).

34. De las críticas al modelo representacional de la oralidad aquí citadas no se desprende la supresión general del plano referencial.

35. Véase Grube y Kogge, “Zur Einleitung: Was ist Schrift?”, 13.

36. *Ibid.*, 14.

- c) Al aspecto de la presencia le sigue, por último, el carácter operacional de la escritura, que reside en la diferencia unívoca entre cada uno de los elementos que componen el respectivo repertorio de signos: ningún signo puede presentar la misma forma material que otro y todos los símbolos utilizados en un sistema de escritura subyacen al principio de espacialidad (siempre habrá un espacio entre uno y otro), es decir, que con ellos se puede operar de acuerdo a reglas determinadas.³⁷

De los tres criterios dispuestos por Grube y Kogge se destaca, en relación a la notación musical icónica, el aspecto de la presencia, puesto que “antes de cualquier significación nos vemos confrontados con que la escritura, ante todo, ‘se muestra’, en lugar de referir a algo”.³⁸ La primacía de la materialidad en la escritura “se manifiesta a través del cuerpo de la grafía”,³⁹ que deja al descubierto una tensión entre lo visible y lo invisible: las características visuales de cada forma de escritura tienen directa incidencia en los procesos cognitivos que de ellas se desprenden, dado que la percepción concentrada de los signos escritos impide un buen flujo de lectura. De esta manera, y en términos de presencia material, surge una reciprocidad entre comprensión simbólica y resistencia perceptiva del texto.⁴⁰

Pero desde una perspectiva epistemológica, el énfasis debe ser puesto en el carácter configuracional de la escritura, ya que para lograr una estructura simbólica correcta bastan unos pocos elementos ordenados según la gramática de cada sistema. Por lo tanto, la comprensión de todo texto epistemológico —sea éste un enunciado científico, un logaritmo o una curva de Bollinger— no depende de la forma individual de los signos, sino de su disposición dentro de un orden gramatical que permita el paso del plano elemental al configurativo y viceversa.⁴¹

En este sentido, el concepto de “escripto-iconicidad” se refiere al dispositivo gráfico que posibilita el ordenamiento de los signos y no al carácter pictórico de la notación en términos estéticos. Para este modelo teórico, la “iconicidad notacional” de la

37. Estos dos principios derivan de las nociones de “disyunción de caracteres” y “diferenciación finita” acuñados por Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabane (Barcelona: Paidós, 2010), 126-130.

38. Susanne Strätling y Georg Witte, “Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität”, en *Die Sichtbarkeit der Schrift*, ed. Susanne Strätling y Georg Witte (Múnich: Fink, 2006), 7.

39. Ibid.

40. Véase Ibid.

41. Ibid., 101.

escritura supone que “la identidad de un signo no reside en su fisionomía concreta, sino sólo en la posición que ocupa dentro de una configuración general”.⁴² La permutabilidad de los elementos —un signo “X” debe equivaler siempre a un significado “X”, independientemente de sus características visuales— da cuenta de la “indiferencia estética” de todo símbolo en tanto unidad de un sistema de codificación.

Desde esta perspectiva, el abordaje propuesto por la corriente epistemológica deudora del concepto de “escrito-iconicidad” sólo representa en parte un instrumento de análisis válido para las notaciones musicales icónicas descriptas. Si bien éstas cumplen en cierta medida con los requerimientos planteados por Grube y Kogge resaltando el aspecto de la presencia material, ofreciendo un plano de referencia —los elementos visuales refieren a sonidos— y permitiendo a los intérpretes operar con los impulsos ópticos, este tipo de indicación performática presenta en cada uno de estos apartados un grado de ambigüedad que la ubica en la esfera de lo icónico.

3. El carácter indeterminado de lo icónico

En el año 1994, el historiador del arte y teórico de la imagen Gottfried Boehm proclama el *iconic turn*,⁴³ basado en “el descubrimiento de las prestaciones genuinas y productivas de la imagen”⁴⁴ para el análisis no predicativo y transdisciplinario de los más diversos fenómenos visuales. Siguiendo a los impulsores del *giro icónico*, el concepto de “iconicidad” debe ser tratado como categoría cognitiva y no como referente de “LA IMAGEN, que no existe en la práctica”.⁴⁵ La imagen, en todo caso, debe abordarse “a la

42. Krämer, “Schriftbildlichkeit”, 163-164.

43. Véase Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, en *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm (Múnich: Fink, 1994), 11-38. Boehm ha sido el creador y, de 2005 a 2012, el director del centro de investigación de la imagen “Iconic Criticism: The Power and Meaning of Images” (eikones) en la Universidad de Basilea. En simultáneo, W. J. T. Mitchell aboga por un *pictorial turn* informado por la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein. Véase W. J. T. Mitchell, “Pictorial Turn”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1994), 11-34. De todas maneras, el concepto de lo “icónico” (alemán: *Bildlichkeit*) se utiliza a continuación en el sentido que le ha dado Gottfried Boehm, según el cual “la lógica de las imágenes no es predicativa, es decir, que no se constituye a partir del modelo de la proposición u otras formas lingüísticas: no se realiza al hablar, sino al percibir”. Gottfried Boehm, “Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes”, en *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 87. Mitchell y Boehm han coincidido en numerosos eventos académicos y establecido, a través de los años, un intercambio acerca de sus diferentes abordajes, del cual se puede consultar una síntesis en García Varas, *Filosofía de la imagen*, 57-86.

44. Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder”, 16.

45. Hans Belting, “Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung”, en *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting (Múnich: Fink, 2007), 11. Mayúsculas en el original.

vez como objeto y como procedimiento”.⁴⁶ En este nuevo marco metodológico, el énfasis debería ser puesto en la “iconicidad” “como una forma distinta del pensamiento, que se muestra capaz de explicar y de trabajar con las posibilidades cognitivas que reposan en la representaciones no verbales”.⁴⁷ Boehm propone un cambio de paradigma respecto de los abordajes iconológicos y semióticos que entienden el concepto de imagen en tanto campo de signos con propiedades estéticas indexicalizables.⁴⁸

El problema que subyace al enfoque en la “imagen” en vez de en la “iconicidad” como categoría cognitiva es el de una reducción de un fenómeno a un formato determinado: la “imagen” refiere necesariamente al objeto mientras que la “iconicidad” da cuenta de una práctica y, con ello, de una multiplicidad de abordajes a diferentes estrategias de visualización que escapan a una mirada normativa.⁴⁹ Por esa razón, “el pensamiento icónico es difícil de sistematizar, se puede describir de forma tópica-iconológica, pero no se puede catalogar u ordenar alfabéticamente o indexicalizar . . .”.⁵⁰ Esta singularidad de lo icónico encuentra su raíz en el sentido de la vista y su capacidad de crear contenido a partir de una “ludicidad específica del ojo”.⁵¹

Los grados de ambigüedad presentes en las notaciones musicales icónicas referidos anteriormente sugieren una aproximación discursiva desde la perspectiva de la “indeterminación” (*Unbestimmtheit*), que “constituye una característica correspondiente a las imágenes *en general*”.⁵² Esta característica propia de lo icónico requiere, en términos perceptivos, un comportamiento de la mirada contrario al de la “escripto-iconicidad”, puesto que favorece los matices estéticos del contenido percibido por sobre el flujo de lectura decodificante. El énfasis en detalles visuales indeterminados permite abrir el campo de lo icónico a fenómenos de latencia, es decir, que a partir de un “compromiso

46. Gottfried Boehm, “Iconic Turn. Ein Brief”, en *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting (Múnich: Fink, 2007), 27-36.

47. Ibid., 27.

48. Para una introducción al método iconológico véase Erwin Panofsky, *Estudios en iconología*, trad. Bernardo Fernández (Madrid: Alianza Universidad, 2001). Abordajes desde la semiología o semiótica de la imagen se pueden encontrar en Louis Marin, *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, trad. Joaquín Fernández (Madrid: Alberto Corazón, 1978); y Felix Thürlemann, *Trois peintures de Paul Klee: essai d'analyse sémiotique* (Paris: École des Hautes de Études en Sciences Sociales, 1979).

49. A pesar de que la argumentación gira alrededor del sentido de la vista, el término “mirada” incluye, en este contexto, el campo de lo táctil y no debe reducirse a la dimensión óptica.

50. Inge Müntz-Koennen y Justus Fetscher, “Einleitung”, en: *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*, ed. Inge Müntz-Koennen (Bielefeld: Transcript, 2006), 8.

51. Gottfried Boehm, “Sehen. Hermeneutische Reflexionen”, en *Kritik des Sehens*, ed. Ralf Konersmann (Leipzig: Reclam, 1997), 297.

52. Gottfried Boehm, “Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes”, en *Bild und Einbildungskraft*, ed. Bernd Hüppauf y Christoph Wulff (Múnich: Fink, 2006), 244. Cursiva en el original.

perceptivo” se develan sentidos inherentes al objeto de percepción: “El ojo no sólo percibe, sino que *produce*”.⁵³

La producción aquí referida consiste en convertir “la falta de determinación en un exceso de sentido”.⁵⁴ Ni la indeterminación ni el exceso de sentido son monopolio de lo icónico, también son características omnipresentes en procesos semióticos. La diferencia entre ambos abordajes radica en la función del soporte material que da origen a los procesos interpretativos. El aporte analítico y la producción de sentido de lo icónico tienen su origen en los matices visuales, pero se basan, sobre todo, en su potencial deconstructivo.

La característica fundamental de lo icónico, y con ello su diferencia categorial con la escritura, reside entonces en aspectos cognitivos relacionados con la ludicidad óptica y el compromiso perceptivo que de ellos se desprenden. De esta manera, se encuentran ejemplos de objetos o fenómenos identificados habitualmente con el campo de lo icónico como los pictogramas o ideogramas con una clara función comunicativa y que, por lo tanto, están sujetos a procesos de decodificación, un abordaje también elegido por diferentes corrientes metodológicas para analizar obras de arte.⁵⁵ En el terreno de lo icónico se trata, por el contrario, “de una estructura, forma o regla nueva, que permita contemplar lo conocido con otros ojos . . .”.⁵⁶ Aquí, la relación entre lo visible y lo invisible toma otra dinámica: los elementos visuales encierran múltiples sentidos posibles en un mismo impulso perceptivo, de manera que aquello que no sea revelado por una mirada puede ser “des-cubierto” por otra.⁵⁷ “Iconicidad” como categoría cognitiva implica la construcción de sentido a través de la mirada y la revelación de potenciales estéticos por medio del contacto óptico con materialidades específicas. Este modo de la mirada no sólo puede manifestarse “si el orden de la visión no está dado material y formalmente antes del acto de ver y formar”,⁵⁸ sino que, precisamente, deriva de éste mismo.

Profundizar sobre aspectos fundamentales de la iconicidad permite acercarse a la naturaleza indeterminada de los elementos pictóricos utilizados en las partituras analizadas. A su vez, estos aspectos suponen un desafío cognitivo particular para los

53. Boehm, “Sehen. Hermeneutische Reflexionen”, 293. Cursiva en el original.

54. Boehm, “Unbestimmtheit”, 244.

55. Ver nota 48.

56. Bernhard Waldenfels, “Ordnungen des Sichtbaren”, en *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm (Múnich: Fink, 1994), 237.

57. Véase Boehm, “Sehen. Hermeneutische Reflexionen”, 284-285.

58. Waldenfels, “Ordnungen des Sichtbaren”, 241.

intérpretes musicales, puesto que las partituras icónicas no pueden ser leídas ni contempladas, sino que exigen su realización sonora. Se trata, aquí, de “híbridos mediales” que comparten características propias de la escritura y de fenómenos icónicos, pero demandan un abordaje distinto basado en la interacción de los sentidos visual, auditivo y táctil. Las reflexiones finales estarán centradas en esta interacción e intentarán ofrecer un primer bosquejo teórico a partir de cuatro premisas sobre las cuales se erige la noción de *latencia aural*.

4. Latencia aural o: las formas sonantes

La dificultad que presentan las partituras icónicas reside en la utilización de elementos visuales no decodificables con el objetivo de una materialización auditiva estructuralmente heterogénea. De esta particularidad se desprenden cuatro premisas características de este tipo de indicación performática:

- a) *Polisemia visual*: en este contexto, el término lingüístico “polisemia” denota la multiplicidad de sonidos interpretables a partir de un mismo impulso óptico. En su acepción lingüística, el prefijo “poli” refiere a un signo como origen de la representación mental o verbal de elementos visuales unívocos y sus posibles combinaciones (por ejemplo, letras del alfabeto latino), mientras que en la notación musical icónica el núcleo interpretativo se origina en la ambigüedad del matiz visual carente de ese plano de referencia cerrado.
- b) *Imaginación sonora*: a diferencia de la mirada decodificadora requerida para la lectura de partituras escritas en notación musical estándar, la ejecución de partituras icónicas apela a la *imaginación sonora*. Esta propuesta terminológica apunta a la capacidad de los intérpretes de percibir el dato visual como evento acústico y transformarlo en una forma musical sujeta al tiempo y al espacio en que esa transformación se lleva a cabo.
- c) *Intersubjetividad sonora*: uno de los cambios de paradigma que se desprenden de las partituras icónicas en términos interpretativos es el tipo de interacción que implican para sus ejecutores. Al no constituir un sistema de signos con un plano de referencia unívoco, la indicación performática musical originada en un matiz visual requiere de un acercamiento

perceptivo que comprenda la coexistencia de múltiples abordajes a ser coordinados *in situ*. Los intérpretes deben reaccionar a las decisiones tomadas por los demás ejecutantes en tanto co-compositores de la obra y cada una de ellas influye en las elecciones del ensamble. Incluso si se tratase de una performance solista, las decisiones están influenciadas por interacciones musicales previas, que fluyen en la propia realización acústica.

- d) Exclusión de la *jurisprudencia sintáctico-estética*: obras escritas en notación musical estándar permiten conservar y comunicar la estructura tonal y rítmica de una composición y, con ello, diferenciar entre realizaciones correctas e incorrectas de la misma. Pero más allá de estos aspectos sintácticos, las diferentes ejecuciones de una misma pieza pueden estar sujetas a diferentes interpretaciones del tempo, de la agógica, la intensidad u otros parámetros estéticos. De esta diversidad de abordajes resultan, muchas veces, juicios estéticos respecto del valor de una interpretación por sobre otras, dando forma a un canon o “jurisprudencia” que ejerce como punto de comparación para futuras ejecuciones. Las partituras icónicas no contemplan este potencial comparativo respecto de su estructura y de determinados parámetros estéticos relacionados con la identidad de la obra. Por el contrario, las realizaciones sonoras de los matices visuales ofrecen, por principio, resultados siempre distintos. La identidad de la obra reside en ellos en tanto fundamento para performances heterogéneas. Por esta razón, no se aplica a este tipo de obras la *jurisprudencia sintáctico-estética* que caracteriza a las ejecuciones de música escrita en notación estándar.

Teniendo en cuenta que los detalles pictóricos de una partitura icónica no pueden ser decodificados ni únicamente contemplados en su valor estético, sino que impulsan diversas formas de realización sonora, cabe preguntarse: ¿qué perciben los intérpretes en el contexto de una performance cuando posan la mirada sobre un matiz visual? Esta pregunta interpela la tensión performática propiciada por las partituras icónicas. La percepción de los elementos pictóricos, la imaginación sonora que provocan y la ejecución acústica que de ésta se desprende, representan tres momentos fundamentales de esa tensión. A través del “compromiso perceptivo” y de la “ludicidad del ojo”, se le

otorga una forma provisoria a los sonidos implícitos, pero aún no develados que yacen detrás de cada matiz visual.

Por lo tanto, los intérpretes posan la mirada sobre la *latencia aural* de los elementos pictóricos, es decir, sobre la forma visual perceptible de una realización sonora emergente, que varía estructuralmente el desarrollo de una performance dependiendo de su interpretación singular por parte de cada ejecutante. A su vez, el orden visual dispuesto sobre la partitura funciona como marco para la interpelación óptico-aural de los eventos sonoros anotados. Independientemente del grado de libertad que otorga, la partitura icónica no pierde su estatus de instrucción performática. Como tal, supone un abordaje perceptivo basado en la “mirada oscilante” de los ejecutantes, que exploran los impulsos visuales transformándolos en sonido.

Esta “mirada oscilante” que fluctúa entre diferentes perspectivas sobre un mismo objeto representa la diferencia categorial entre la notación musical estándar y la notación icónica. Toda forma de visualización acústica ofrece sonido por develar. Por ello cabe preguntar si, en realidad, toda notación musical responde a fenómenos de *latencia aural*. Pero el fundamento simbólico de la notación estándar expresado en la combinación de signos (notas, barras de compás, etc.) con un sistema de coordenadas (pentagrama) no se corresponde con la idea de latencia ligada a la indeterminación referencial de los matices visuales. En ese sentido, no hay nada visualmente “encubierto” en un sistema de escritura: la fisionomía de los signos y las reglas para su configuración equivalen a la estructura sonora dispuesta sobre la partitura;⁵⁹ estos signos están caracterizados por su *evidencia aural*, son herramientas de análisis musical (por ejemplo, armonía y contrapunto), pueden funcionar como ayuda mnemotécnica y se puede prescindir de ellos en caso de tener la obra memorizada.

Por el contrario, la percepción de una *latencia aural* acentúa el aspecto de la presencia material: la indeterminación de los elementos pictóricos y la multiplicidad de sus posibles reestructuraciones, implican un contacto permanente con la partitura en tanto fuente sonora. Esta dinámica interpretativa no debe ser entendida como un isomorfismo medial, sino como una operación estética en la cual aquello “des-cubierto” visualmente se transforma en creación acústica singular. Al ser objeto de reinterpretación constante,

59. Esto incluye indicaciones performáticas como *allegro ma non troppo* o *ritardando* que, si bien son semánticamente ambiguas, no lo son en relación a su naturaleza visual en tanto signos constituidos por letras del alfabeto latino: el “compromiso interpretativo” ocurre, como en todo sistema de escritura, en el plano referencial y no en el de la percepción del impulso visual, como es el caso de la partitura icónica.

la partitura icónica nunca pasa a un segundo plano, como sí ocurre con el repertorio de signos de un sistema de escritura memorizable. Fenómenos de *latencia aural* requieren, en cambio, un abordaje perceptivo que concibe a los ejecutantes como co-compositores y en el cual la interacción de los planos visual, auditivo y táctil se encuentra en vibración perpetua.

Bibliografía

- Arns, Inke, et al. "Vorwort". En *Kinetographien*, ed. Inke Arns et al., 9-29. Bielefeld: Transcript, 2004.
- Bauer, Matthias y Christoph Ernst. *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Behrman, David. "What Indeterminate Notation Determines". *Perspectives of New Music*, 3/2 (1965): 58-73.
- Belting, Hans. "Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung." En *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting, 11-23. Múnich: Fink, 2007.
- Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder". En *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm, 11-38. Múnich: Fink, 1994.
- . "Iconic Turn. Ein Brie". En *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, ed. Hans Belting, 27-36. Múnich: Fink, 2007.
- . "Más allá del lenguaje? Apunte sobre la lógica de las imágenes". En *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Varas, 87-106. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- . "Sehen. Hermeneutische Reflexionen". En *Kritik des Sehens*, ed. Ralf Konersmann, 272-298. Leipzig: Reclam, 1997.
- . "Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes". En *Bild und Einbildungskraft*, ed. Bernd Hüppauf y Christoph Wulff, 243-253. Múnich: Fink, 2006.
- Bogen, Steffen y Felix Thürlemann. "Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen". En *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, ed. Alexander Patschovsky, 1-22. Ostfildern: Throbecke 2003.
- Bussotti, Sylvano. "Piano piece for David Tudor 3". En *Five piano pieces for David Tudor (extraits de pièces de chair II)*. Londres, Viena: Universal Edition, 1959.
- . *Sette fogli – una collezione occulta*. Londres: Universal Edition, 1963.
- Cage, John (ed.). *Notations*. West Glover: Something Else Press, 1969.
- Cage, John. "Experimental Music". En *Silence*. Londres: Calder, 1971.
- Dahlhaus, Carl. "Notenschrift heute". En *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas, 9-34. Mainz: Schott 1965.

- Derrida, Jacques. *De la gramatología*, trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1986.
- Dickinson, Peter (ed.). *CageTalk. Dialogues with and about John Cage*. Rochester: University of Rochester Press, 2006.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabanes. Barcelona: Paidós, 2010.
- Gottstein, Björn. “Notieren ohne Paradigma. Versuch einer Analyse der notationellen Krise 1950 bis 1970”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 25-29.
- Grube, Gernot y Werner Kogge. “Zur Einleitung: Was ist Schrift?” En *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, ed. Gernot Grube, Werner Kogge y Sybille Krämer, 9-21. Múnich: Fink, 2005.
- Haubenstock-Ramati, Roman. *Décisions. Für unbestimmte Klangquellen*. Viena: Ariadne, 1980.
- . “Notation – Material und Form”. En *Notation Neuer Musik*, ed. Ernst Thomas, 51-54. Mainz: Schott, 1965.
- Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle: Moeck, 1966.
- Koch, Peter y Sybille Krämer (eds.). *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen: Stauffenberg, 1997.
- Kostelanetz, Richard (ed.). *Conversing with Cage*. Nueva York: Routledge, 1989.
- Krämer, Sybille. *Figuration, Anschauung, Erkenntnis – Grundlinien einer Diagrammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2016.
- . “Operative Bildlichkeit. Von der <Grammatologie> zu einer <Diagrammatologie>? Reflexionen über erkennendes <Sehen>”. En *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, ed. Martina Heßler y Dieter Mersch, 94-122. Bielefeld: Transcript 2009.
- . “<Schriftbildlichkeit> oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift”. En *Bild, Schrift, Zahl*, ed. Sybille Krämer y Horst Bredekamp, 157-176. Múnich: Fink, 2003.
- Logothetis, Anestis. *Zeichen als Aggregatzustand der Musik*. Viena, Múnich: Jugend und Volk, 1974.
- Magnus, David. *Aurale Latenz. Wahrnehmbarkeit und Operativität in der bildlichen Notationsästhetik von Earle Brown*. Berlín: Kadmos, 2016.
- Marin, Louis. *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, trad. Joaquín Fernández. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- Mitchell, W. J. T. “Pictorial Turn”. En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, 11-34. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1994.
- Müntz-Koennen, Inge y Justus Fetscher. “Einleitung”. En *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*, ed. Inge Müntz-Koennen y Justus Fetscher, 7-17. Bielefeld: Transcript, 2006.

- Müntz-Koennen, Inge y Justus Fetscher (eds.). *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld: Transcript, 2006.
- Panofsky, Erwin. *Estudios en iconología*, trad. Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Universidad, 2001.
- Patterson, David. “«Ja, ich kann das». Christian Wolff im Gespräch”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 76-77 (1998): 8-24.
- Stjernfelt, Frederik. *Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotic*. Dordrecht: Springer, 2007.
- Stoianova, Ivanka. “Lobrede an die Offenheit. Bemerkungen über *Questo fauno* von Sylvano Bussotti”. En *Aspetti musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000*, ed. Norbert Bolin et al., 303-314. Köln: Dohr, 2001.
- Strätling, Susanne y Georg Witte. “Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität”. En *Die Sichtbarkeit der Schrift*, ed. Susanne Strätling y Georg Witte, 7-18. München: Fink, 2006.
- Sauer, Teresa, (ed.). *Notations 21*. Nueva York: Mark Batty, 2008.
- Thürlemann, Felix. *Trois peintures de Paul Klee: essai d'analyse sémiotique*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1979.
- Waldenfels, Bernhard. “Ordnungen des Sichtbaren”. En *Was ist ein Bild?*, ed. Gottfried Boehm, 233-252. München: Fink, 1994.
- Wolff, Christian. *Changing the System*. Nueva York: Peters, 1973.
- . “«Du musst Dein Leben ändern». Musik – Experiment – Erziehung”. *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, 103 (2004): 21-30.
- . “Über Form”. *Die Reihe. Information über serielle Musik*, 7 (1960): 24-30.

Gesto, sonido, sensación

Álvaro Oviedo

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 81-99.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Gesto, sonido, sensación

Dos tipos de música: la que tocamos y la que oímos. Ni significación, ni representación: del gesto al sonido y del sonido al afecto. El cuerpo musical como experimentación. Prótesis y artificios del cuerpo musical 1: la escritura. La composición como construcción de un cuerpo. A la escucha del cuerpo de Schumann. Dimensiones cinética, energética y procesual de la música. La notación musical: fragmentación del gesto y apertura de un campo de posibles. La continuidad de lo heterogéneo: Lachenmann. Heterocronía del tiempo musical. Anotar el gesto: Kurtág. El gesto como *objetil*: la verdad de la variación. Prótesis y artificios del cuerpo musical 2: la informática. Risset/Grisey/Dufourt: el sonido como creación y devenir. Corporeidad y energía del sonido: Lachenmann. La felicidad del movimiento: Kurtág. Gesto y gasto. Contra la narración y los tópicos. El movimiento de las imágenes: Kurtág. Simulacro y construcción de la similitud. Movimiento, gesto, fuerzas: hacia la sensación. *La vendedora de fósforos* de Lachenmann: el cuerpo sonoro y las fuerzas de la muerte.

Palabras clave: gesto musical, sensación, sonido, composición, estética

Gesture, sound, sensation

Two kinds of music: the one that we play and the one that we hear. Neither signification nor representation: from gesture to sound and from sound to affect. The musical body as experimentation. Prostheses and artifices of the musical body 1: composition. Composition as a construction of a body. Listening to Schumann's body. Kinetic, energetic and temporal dimensions of music. Music notation: fragmentation of the gesture and opening of possibles. The continuity of the heterogeneous: Lachenmann. Heterochrony of musical time. Write down the gesture: Kurtág. The gesture as *objectile*: the truth of variation. Prostheses and artifices of the musical body 2: the computer. Risset / Grisey / Dufourt: sound as creation and becoming. Corporeity and sound energy: Lachenmann. The happiness of the movement: Kurtág. Gesture and expense. Against narrativity and topics. The movement of images: Kurtág. Simulacrum and construction of similarity. Movement, gesture, forces: towards the sensation. *The little match girl*: the sound body and the forces of death.

Keywords: gesture, sensation, sound, composition, Aesthetics

Podríamos comenzar por distinguir, como lo hace Roland Barthes, dos tipos de música muy diferentes: la que oímos y aquella que tocamos.¹ Esta última es una actividad ante todo manual, en la que el cuerpo se escucha realizando sus gestos. En ésta accedemos a la simultaneidad de dos experiencias sensibles que se asocian, el tacto y el oído, la producción física del sonido y su sensación auditiva. Pero sobre todo cantar o tocar un instrumento —aun mal— abre la puerta a la confusión alucinada del que siente y de lo que siente, a la unidad, en la sensación, del sujeto y del objeto. Tocando se manifiestan plegados, implicados uno en el otro, tres momentos indisociables de la experiencia musical que se despliegan hasta aparecer a veces como instancias casi independientes: el gesto que produce el sonido, el sonido y el afecto. La implicación de los tres momentos atravesando el cuerpo del músico nos indica que lo que expresa la música, lo que en ella se despliega, es el gesto corporal que la produce y esta expresión es del orden del afecto y no de la significación o de la representación: el sonido expresa el gesto, el afecto es la expresión del sonido.

El centro móvil de esa experiencia es el cuerpo, que produce sonidos con sus gestos, sonidos que se vuelven sensaciones y lo afectan, es decir un cuerpo no ya dado, sino en proceso de acciones y pasiones: es una práctica, una experimentación, la continua invención de un cuerpo. No reivindicamos la naturalidad del cuerpo ni tampoco un origen corporal de la música ya que no existe un cuerpo musical original; se trata más bien de un devenir que integra todo tipo de prótesis y de artificios. Uno de esos artificios es la escritura; con ella abandonamos el cuerpo concreto y consideramos la composición como invención de un cuerpo musical capaz de hacernos entrar, sólo a través de la escucha, al orden de la sensación.

Si la notación fragmenta la continuidad del gesto y abstrae su temporalidad transformándola en un esquema espacial, ella permite también, con el desarrollo de las diferentes técnicas de escritura, la invención de nuevos gestos. Pierre Boulez defiende la idea de que zambullirse en la abstracción de la escritura y de la técnica permite hacer emerger gestos que hubiesen sido inimaginables sin este artificio.² El gesto va entonces más allá del cuerpo del intérprete, la composición inventa su propio cuerpo, sus gestos, su oído. Barthes afirma que lo que él oye en la música de Schumann no son notas ni

1. Roland Barthes, “Musica practica”, en *L’obvie et l’obtus* (París: Seuil, 1992), 231.

2. Pierre Boulez, “La composition et ses différents gestes”, en *Leçons de musique* (París: Bourgeois, 2005), 162-164.

temas, tampoco una gramática, sino el cuerpo de Schumann,³ el que Schumann compone, el que arma en su obra, un cuerpo pulsional al que el intérprete debe ofrendar el suyo. Desde esta perspectiva, la de la obra musical como cuerpo en movimiento, el oído cancela toda distinción entre compositor, intérprete y oyente, entra en la sensación, accede a la unidad del sintiente y de lo sentido.

En vez de pensar la música en términos de significación, de forma y fuera del tiempo, prestar atención al gesto, oír el cuerpo, hace remontar a la superficie las dimensiones cinética, energética y procesual de la música. La notación, como decíamos, es una potente productora de nuevos gestos, que puede también inducirnos al error, ya que su principio es el de abstraer el tiempo del gesto y fragmentarlo. Parte de lo que se escribe en el campo del análisis musical —tal vez inevitablemente— participa de esta abstracción del tiempo, del movimiento y de la energía. En su forma gráfica, el gesto musical se compone de puntos separados, de elementos discretos alineados en el espacio. Pero esta transcripción es el rastro de movimientos y fuerzas que no pueden existir fuera del tiempo. Tim Ingold plantea esta dificultad y muestra cómo la línea (dibujada o producto de un desplazamiento o melódica...), se fue desprendiendo históricamente del movimiento que le da consistencia, transformando el gesto continuo en una sucesión de puntos separados.⁴ No sólo escrita, aun cuando la escuchamos, la línea melódica se manifiesta como la huella de un movimiento, un trayecto que se despliega en el tiempo. Pierre Boulez establece una analogía entre la línea de Paul Klee y la melodía,⁵ pero considerándola como la unión de puntos geométricos sucesivos, según entonces una visión únicamente gráfica del gesto musical, cuando en realidad se trata de pliegues de una línea curva. Leibniz, citado por Deleuze afirma: “La división del continuo no debe ser considerada como la de la arena en granos, sino como la de una hoja de papel o la de una túnica en pliegues, de tal manera que puede haber en ella una infinidad de pliegues, unos más pequeños que otros, sin que el cuerpo se disocie nunca en puntos o mínimos”.⁶ Esta continuidad es la del gesto físico, del movimiento que se despliega en el tiempo, dando su fuerza al sonido, inventando una duración. El movimiento y el tiempo son

3. Roland Barthes, “Rasch”, en *L’obvie et l’obtus* (París: Seuil, 1992), 265.

4. Tim Ingold, *Une breve histoire des lignes* (París: Zones sensibles, 2013), 100.

5. Pierre Boulez, *Le pays fertile* (París: Gallimard, 2008), 52-53.

6. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* (París: Minuit, 1988), 9. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, (Buenos Aires: Paidós, 1989), 14.

indivisibles, en consecuencia no pueden ser descompuestos en puntos sucesivos a no ser que se quiera ignorar... el movimiento y el tiempo.

La continuidad del gesto comienza a fragmentarse con la notación del canto gregoriano, pero los neumas conservan aún el recuerdo de su fluidez y plasticidad, ya que señalan, a través de líneas curvas, las inflexiones de la voz y no las notas ni la división exacta de los valores rítmicos.⁷ En la escritura musical de la Edad Media, la *plica* (pliegue en latín) es una figura que, según un antiguo tratado, “divide el sonido en un sonido diverso, en diversos intervalos, ascendentes y descendentes”.⁸ El termino de *plica* se conservó en castellano para designar las barras verticales de los valores rítmicos. No nos hace falta mucho más para inventar una definición del ritmo: los múltiples pliegues del tiempo musical en una continuidad que, sin embargo, no supone la homogeneidad. Con respecto a esto último basta pensar en la heterogeneidad tímbrica de la *Klangfarbenmelodie* de la Escuela de Viena y en la forma, ya no sólo tímbrica sino también gestual, que ésta toma en la obra de Helmut Lachenmann. En “Siciliano”, una de las piezas de *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, Lachenmann compone una continuidad paradójica del gesto con acciones instrumentales heterogéneas y construye lo que él llama una “polifonía de agenciamientos” cuyas voces corresponden a seis series de sonoridades: nota, presión exagerada, *flautato*, golpe, *pizzicato*, soplo inarmónico. En una forma de hoquetus, las sonoridades heterogéneas se alternan para desplegar las figuras rítmicas de una siciliana. El gesto, en este caso el de un cuerpo orquestal, surge de las diferencias entre las seis series heterogéneas o, mejor aún, surge como diferencia, como acontecimiento. Lachenmann define la composición como la construcción de un instrumento, en este caso la orquesta reorganizada en torno a las seis series de sonoridades, y la forma como el descubrimiento casi táctil por parte del oyente de este instrumento en el tiempo de la obra.⁹

7. Hugues Dufourt, “L’artifice d’écriture dans la musique occidentale”, en *Musique, Pouvoir, Écriture* (París: Bourgois, 1991).

8. Willi Apel, *La notation de la musique polyphonique 900-1600* (Lieja: Mardaga, 1998), 202-203. Las traducciones son del autor, salvo que se indique lo contrario.

9. Helmut Lachenmann, “L’écoute est désarmée – sans l’écoute”, en *Écrits et entretiens* (Ginebra: Contrechamps, 2009), 114-115.

Figura 1. Reducción de los primeros compases de “Siciliano”, *Tanzsuite mit Deutschlanlied*, Helmut Lachenmann. © Contrechamps.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Siciliano" from the *Tanzsuite mit Deutschlanlied* by Helmut Lachenmann. The score is organized into two systems, each containing five staves. The notation is highly complex, featuring a variety of symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, *pp*, and *sfz*. The first system is marked with a circled "30" at the beginning, and the second system is marked with a circled "74".

At the bottom of the page, there is a legend that defines the symbols used in the score:

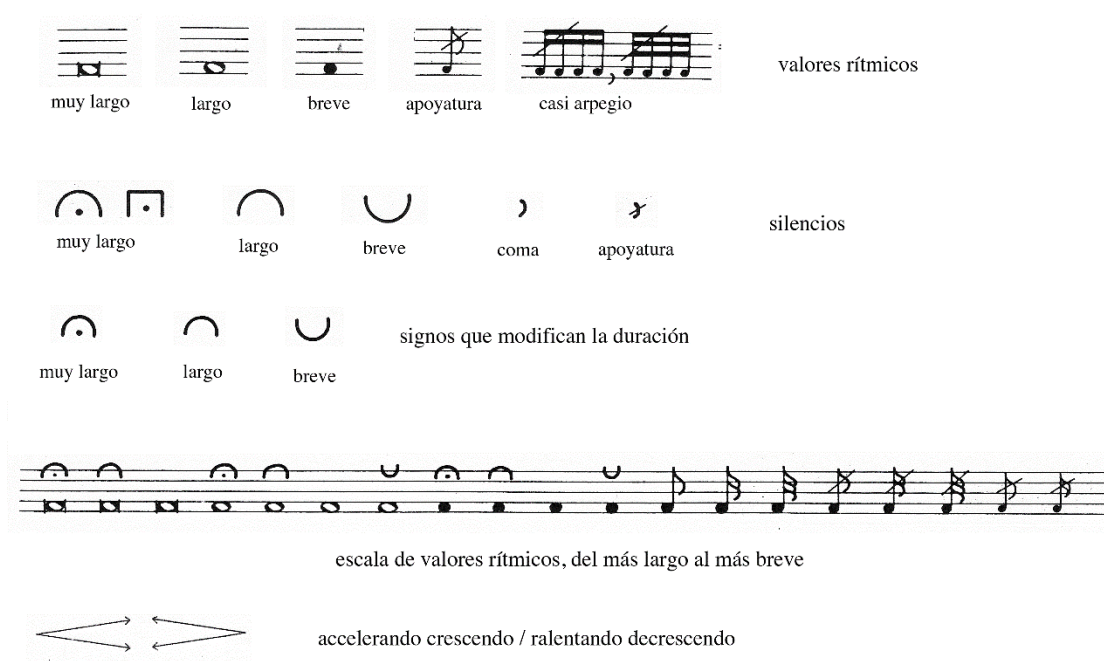
- ∇ pizz.
- $\blacktriangle$ ge-Schlagen
- $\square$ gepfeilt
- $\diamond$ flaut.
- $\circ$ gestrichen
- $\bullet$ geblasen
- — tonlos

A partir del *Ars Nova*, los pliegues del ritmo comienzan a concebirse, gracias a la notación, como la división de los valores rítmicos en partes iguales. El gesto termina de fragmentarse, se dejan de lado los modos rítmicos que dependían de la prosodia y se establecen medidas sistemáticas y abstractas del tiempo inspiradas en la cuantificación de las distancias en el espacio. El tiempo musical comienza a pensarse en términos de isorritmia e isotropía, lo que significa que los diferentes valores rítmicos son equivalentes y sus propiedades siempre las mismas;¹⁰ así el tiempo musical se vuelve uniforme, permitiendo el auge y el desarrollo de polifonías cada vez más complejas. Pero esta uniformidad puede considerarse desde otra perspectiva, la de una continuidad sin estructura predeterminada que puede ser plegada al infinito, más bien entonces como un laberinto, un campo de operaciones que se vuelve la condición de posibilidad de un gesto libre de la métrica y la pulsación. Tal es el tiempo del gesto, que corresponde a lo que Gilles Deleuze oye en una serie de obras musicales presentadas por Pierre Boulez en una conferencia conjunta.¹¹ El filósofo se refiere al concepto bergsoniano de duración y a su carácter *heterócrono*, es decir el hecho de reunir una multiplicidad de tiempos heterogéneos. Lo que compone el gesto musical es una multiplicidad de duraciones diferentes, irreductibles. Esta diversidad no se articula desde el exterior a través de una pulsación y un compás regular o irregular que las unificaría, sino del interior, del gesto que las hace surgir como diferencia.

György Kurtág adapta su notación a esta diferencia constitutiva del gesto, haciéndola aparecer gráficamente en sus partituras, salvaguardando al mismo tiempo la continuidad que la notación fragmenta. Su escritura busca sortear las restricciones que la transcripción impone al flujo musical, evitando las operaciones de la isorritmia (dos corcheas equivalen a una negra, dos negras a una blanca, etc.). El compositor húngaro transcribe su música utilizando valores largos y breves, una serie de signos que van de *muy largo* hasta la *apoyatura*. Además, cada uno de los valores rítmicos puede ser modificado con el agregado de un signo que prolonga o acorta su duración, o que lo hace entrar en procesos de variación de la velocidad, de aceleración o desaceleración. De esta manera, cada sonido, cada silencio tiene una duración cualitativa que depende de la modulación del gesto musical y no de una división a priori en segmentos iguales.

10. Hugues Dufourt, *Essai sur les principes de la musique (T. 1): Mathesis et subjectivité* (París: Musica Falsa, 2006), 330-331.

11. Gilles Deleuze, “Le Temps musical”, en *Lettres et autres écrits* (París: Minuit, 2015). Pierre Boulez “Le temps musical (Ligeti, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter)”, en *Regards sur autrui* (París: Bourgeois, 2005).

Figura 2. Duraciones en la notación de Kurtág, *Játékok*. © Editio Musica Budapest

En “Las extrañas piruetas del maestro de capilla Johannes Kreisler”, la primera pieza de *Hommage à R. Sch* op. 15d, las líneas del clarinete, la viola y el piano están escritas como un grupo de seis o siete apoyaturas (casi un arpeggio) ligadas a un valor largo agudo al que llegan acelerando y que abandonan desacelerando. Cuando los tres instrumentos tocan juntos, cada línea parece seguir un gesto propio que sólo se modula a la escucha de los otros instrumentos en el momento de interpretación. La partitura no indica la duración exacta del valor largo (que debe ser abreviado en el clarinete y el piano), ni las velocidades de los movimientos ascendentes y descendentes. Al interior de cada gesto y en la relación entre los instrumentos se produce esta *heterocronía* de la que hablábamos. Por otro lado, aunque su contorno, su trayectoria y su continuidad puedan darnos la impresión de un elemento simple, el gesto es siempre complejo, compuesto. Como decíamos antes, no se trata de instaurar un supuesto origen de la música, ya que el gesto es siempre una invención, un acto de composición: la emergencia, en una forma de continuidad, de varios sonidos en un devenir.

Figura 3. Sección central de “Las extrañas piruetas del maestro de capilla Johannes Kreisler” *Hommage à R. Sch.* Op. 15d, György Kurtág. © Editio Musica Budapest

La música permite experimentar ciertos conceptos filosóficos y luego éstos ayudan a afinar nuestro oído y volver a la música. Es el caso de la nueva definición del concepto de objeto, el *objetil*, que Gilles Deleuze toma prestado a Bernard Cache en *El pliege*. Se trata ya no de algo fijo, sino de un *objeto-proyectil* que, en vez de constituirse en la permanencia, lo hace en una variación continua, en una modulación: “Es una concepción no sólo temporal, sino cualitativa del objeto, en la medida en que los sonidos, los colores, son flexibles y están incluidos en la modulación. Es un objeto manierista y ya no esencialista: deviene acontecimiento”.¹² Expresión del gesto físico que la produce, la materia sonora se presenta como la proyección en el tiempo de la acción. La materia sonora deviene flexible, plástica y hasta muscular. Ante este tipo de objeto sonoro, el sujeto que entra en contacto con él en la sensación también cambia de estatus. El sujeto no preexiste, se constituye como punto de vista, o *punto de oído*, parcial y momentáneo, de un objeto musical que no cesa de variar. Se trata del perspectivismo del gesto musical: el sujeto ya no es omnisciente, ni anterior, ni impermeable al objeto, al contrario, surge

12. Deleuze, *Le pli*, 26-27. Deleuze, *El pliege*, 30-32.

como una perspectiva en la relación con el objeto considerado como una materia sonora gestual en devenir. Este perspectivismo, como afirma Deleuze, no es un relativismo, ya que se trata de afirmar la verdad de la variación (del objeto, del sujeto) y no la variación de la verdad: la verdad existe, es la variación. El punto de vista (o de oído) que constituye el sujeto en relación a una materia cambiante no se hace en el vacío, necesita un punto de anclaje material, un cuerpo, se trata siempre de una perspectiva situada. Pero no basta encontrarse en el punto de vista (de oído): la perspectiva, como lo afirma Deleuze, no está dada, es una acción, la de construir un cierto orden que hace surgir el objeto. La composición se define entonces como la construcción de un *punto de oído*, es decir cierta manera de ordenar los sonidos, punto que implica un cuerpo, con sus gestos y su oído específicos.

La electrónica y la informática, dos prótesis del cuerpo musical en el siglo XX, avalan la invención y el devenir como las dimensiones principales del sonido. Con Stockhausen aparece la idea de que ya no basta componer con sonidos preexistentes, hay que crear también sus propios sonidos, componer es componer en un primer momento el sonido. Esta idea, que es adoptada por los compositores de la corriente espectral, viene de la mano de una nueva definición del timbre. Según Jean-Claude Risset, el timbre deja de ser aquello que nos permite reconocer la fuente de un sonido y se transforma en un campo de acciones y operaciones de creación, de composición del sonido.¹³ En esta producción del timbre surge rápidamente un primer escollo, los nuevos sonidos carecen de la complejidad de aquellos producidos por la voz o por los instrumentos mecánicos. Risset parte entonces a la búsqueda de los múltiples factores que dan “vida” a un sonido y que tienen que ver con su devenir.

A partir del siglo XX el timbre deja de identificarse sólo con un espectro, ya que éste varía en el tiempo, y se comienza a observar que ningún sonido armónico presenta una periodicidad exacta, se trata más bien de una cuasi-periodicidad. El componente principal del timbre pasa a ser su devenir, la manera en la que el sonido evoluciona en el tiempo. Esto concierne no sólo a la modificación del espectro en el curso del sonido, sino también a las fases que atraviesa, es decir los transitorios de ataque, de mantenimiento y de extinción. Son estos factores cambiantes los que determinan “la vida del sonido”: su identidad no depende de un invariante sino de la correlación de varios factores evolutivos.

13. Jean-Claude Risset, “Le timbre et la musique”, en *Composer le son. Écrits, Vol. 1: Repères d’une exploration du monde sonore numérique* (París: Hermann, 2014).

Nada es fijo en un sonido, escribe Hugues Dufourt, al contrario, lo que lo caracteriza es su inestabilidad, su irregularidad, que resulta de la variación de diversos parámetros físicos conjugados.¹⁴ Risset constata este fenómeno en su análisis de los sonidos de los metales, cuyo espectro es indisociable de otra variable, la intensidad. Esto explica dos de sus características: por un lado, los armónicos no aparecen simultáneamente en el momento del ataque sino que surgen escalonados; por otro lado, el hecho de pasar en un crescendo de *piano* a *forte* no refuerza simplemente los armónicos ya presentes en el sonido *piano*, sino que hace surgir armónicos superiores que no sonaban, modificando notablemente el timbre. El sonido aparece entonces como el devenir de una multiplicidad de dimensiones que interactúan; en el caso de los metales al menos, el espectro y la intensidad. La síntesis integrará estos resultados en la invención de nuevos sonidos, invención que aparece también en la música instrumental, ya sea a través de nuevas técnicas de orquestación, como en la música espectral, o con nuevos gestos que modifican radicalmente la identidad del instrumento, como en la música de Salvatore Sciarrino o de Helmut Lachenmann.

Todo es movimiento en el sonido y en primer lugar el gesto que lo produce al poner en vibración un cuerpo, vibración que se transmite al aire y que afecta el oído. Si es posible hablar en términos de “materia” sonora en relación con algo que en realidad es inmaterial, es porque el sonido transmite la huella concreta y energética de su producción; el sonido es la expresión del gesto que lo produce, de su materialidad, de su energía.¹⁵ Esta dimensión, la manera en que el sonido expresa el gesto y su fuerza, es el parámetro que Lachenmann busca hacer sensible en su “música concreta instrumental”. Los aspectos corporales y dinámicos de la génesis del sonido devienen las dimensiones expresivas y constructivas de su música. Para el compositor alemán se trata de atraer la escucha hacia lo que él llama la energía o la corporeidad del sonido, es decir la manera en la que el tipo de gesto instrumental y la energía que se gasta en su realización determina el timbre del sonido. Lachenmann tematiza y desarrolla en el tiempo ciertas acciones corporales específicas. En *temA* para voz, flauta y cello, el título, anagrama de la palabra *Atem* (respiración), corresponde al material de la pieza: el gesto físico y sonoro de la inspiración y la expiración es tratado como una figura que contiene en potencia una multiplicidad de

14. Hugues Dufourt, “Musique spectrale”, en *Musique, Pouvoir, Écriture* (París: Bourgois, 1991).

15. “En el origen del sonido hay un movimiento y para efectuar un movimiento hay que gastar energía. En otros términos, cuando escuchamos un sonido, se produjo —o se está produciendo— un acontecimiento, cercano o distante, cuya onda sonora transporta el rastro material hasta nuestros oídos”. Michelle Castellengo, *Écoute musicale et acoustique* (París: Eyrolles, 2015), 7.

variantes, pasando de la voz a la flauta y de la flauta al cello. En *Pression*, para cello, Lachenmann trabaja, como lo indica el título de la pieza, sobre la variación de la fuerza de las acciones del músico sobre las diferentes partes del instrumento (las cuerdas, la caja, el puente, las clavijas, el arco...). Es la variación de la fuerza la que determina el carácter de las acciones del intérprete (rozar, acariciar, deslizar, rascar, frotar, aplastar, hacer rebotar, golpear, pellizcar...). Es el tipo de gesto y su fuerza el que, condicionando el timbre, determina la composición. Esto supone la renovación radical de las técnicas instrumentales y la creación de un cuerpo musical inédito, partiendo de gestos que rompen con la retórica tonal, construyendo un oído sensible a estas nuevas dimensiones del sonido.

Todo es movimiento, y es el movimiento que Kurtág instaure como principio de las piezas que componen su método de piano *Játékok*:

La felicidad del movimiento —circular sin miedo y, si es necesario con velocidad sobre todo el espacio del teclado, desde el comienzo del aprendizaje, en vez de buscar la nota con circunspección, en vez de contar los ritmos— este proyecto en principio un poco vago estuvo en el origen de esta colección de piezas.¹⁶

La construcción del cuerpo musical comienza con el contacto de métodos y piezas simples. Kurtág experimenta y propone una nueva concepción del aprendizaje que parte del movimiento y del gesto. En el primer volumen de *Játékok* (los siguientes se alejan del carácter pedagógico), el compositor busca relacionar el sonido y la acción que lo produce, a partir de tres sonidos-gestos de base donde el cuerpo entero entra en juego: el *glissando*, el *cluster* y la nota. Kurtág afirma que a través de estas piezas se trata de “combinar sensación física y reflexión sobre lo que sucede en términos musicales”.¹⁷ En una pieza como “Verés” (Golpes), “el desarrollo debe relacionarse con la sensación de ser golpeado. Al final se obtiene una compenetración entre el hecho técnico y el hecho sensorial”.¹⁸ Mientras que los métodos tradicionales limitan en un principio el registro y centran su atención en la exactitud de la nota y del ritmo, Kurtág, por un lado, invita a los niños a tomar posesión de todo el teclado, lo que implica importantes desplazamientos, a veces

16. György Kurtág, “Préface à *Játékok* (Jeux)”, en *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre* (Ginebra: Contrechamps, 1995), 33.

17. György Kurtág, “*Játékok*: une leçon de György Kurtág”, en *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre* (Ginebra: Contrechamps, 1995).

18. *Ibid.*, 28.

caminando por delante o por detrás del piano, los que deben ser realizados en relación al resultado sonoro. Por otro lado, toda una serie de piezas, las que se encuentran en las páginas de la izquierda del libro, utiliza un material indiferenciado; en éstas “la nota exacta no es tan importante, lo primordial es el gesto y el registro aproximativo”.¹⁹

Escribiendo sobre los dibujos de Cy Twombly, Barthes afirma que el gesto se diferencia de un mensaje o de un signo: se trata más bien de un resto irreducible a la comunicación o a la intelección. Hay que distinguir entre producción y producto: el gesto es una actividad, un proceso de manipulación y no un objeto producido. Pero además, el gesto no es simplemente un acto, es un suplemento, “la suma indeterminada e inagotable de las razones, de las pulsiones, de las perezas que envuelven el acto de una *atmósfera*”.²⁰ El gesto es un *gasto*, no tiene *utilidad*, no sirve ni para comunicar, ni para significar, ni para representar. No se trata ni siquiera de representar el movimiento, el gesto es, de manera literal, un movimiento.

La categoría de gesto en música se encuentra a menudo asociada a la de tópico, en una perspectiva narratológica que concibe la música dentro del orden de la significación. El tópico reduce el pluralismo del gesto a un número reducido de clichés y elementos arquetipales, figuras que son consideradas como vocablos que se encadenan en una narración. Los gestos no nos cuentan una historia; si ponemos el acento en el movimiento, la energía y el afecto es porque el gesto es una fuerza, no significa, nos afecta; con el gesto es cuestión de experimentación, no de interpretación ni de hermenéutica.

György Kurtág es un gran creador de imágenes musicales. La imagen es lo que resulta del encuentro entre gesto y texto en la música vocal. Como condición de esos encuentros existe lo que Bergson llama un todo de la imagen, un flujo de materia-tiempo en movimiento continuo, que Deleuze evoca para definir la imagen cinematográfica en el marco de una cinética y por fuera de la narración.²¹ En este marco, el principio de la imagen es el movimiento y considerarla dentro de una narración no hace más que convertirla en un elemento estático. Kurtág multiplica las imágenes en movimiento en *Kafka-Fragmente* op. 24 para soprano y violín. El ejemplo más radical de este flujo continuo es la última pieza. La soprano canta: “La luna llena nos cegaba. Los pájaros

19. Ibid., 26.

20. Roland Barthes, “Cy Twombly ou Non multa sed multum”, en *L’obvie et l’obtus* (París: Seuil, 1992), 148.

21. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L’image-mouvement* (París: Minuit, 1983).

gritaban de un árbol al otro. Un zumbido atravesaba los campos. Nosotros nos arrastramos en el polvo: una pareja de serpientes”. El trabajo rítmico es extremadamente fluido, sin métrica fija, utilizando apoyaturas y múltiples divisiones irracionales de la pulsación. La voz y el violín se pierden en trémolos y trinos que difuminan el contorno de los sonidos. En un momento, el violín pasa de un material melódico a producir los gritos y los pequeños movimientos de los pájaros a los cuales la voz responde, antes de ahogar el texto en un flujo ininterrumpido de melismas. Se trata de experimentar y no de interpretar. La experiencia a la que nos hace acceder esta pieza es la de la percepción pura de la materia, a la cual se llega a través de la intuición y que permite captar la materia y sus innumerables estremecimientos,

todos ligados en una continuidad ininterrumpida, todos solidarios entre sí y que corren en todos los sentidos como si fueran escalofríos... unan esos movimientos desprendiéndose del espacio divisible que los subtiende para ya no considerar más que su movilidad, ese acto indiviso que vuestra conciencia capta en los movimientos que ustedes ejecutan por sí mismos: obtendrán de la materia una visión quizás fatigosa para vuestra imaginación, pero pura y desembarazada de aquello que las exigencias de la vida les hacen añadir en la percepción exterior.²²

El problema de la categoría de tópico es que nos hace pensar la música a partir de un reservorio limitado de gestos preestablecidos y connotados. Que los clichés existen no queda duda, pero otra cosa es querer pensar la creación artística a partir de ellos, reduciendo la emergencia de lo nuevo a una serie de elementos preexistentes. Asimismo, el tópico parte de la idea de semejanza, cuando en realidad la imagen es invención y su origen es una disimilitud fundamental, la diferencia entre texto y música. Siguiendo la senda abierta por Nietzsche, Deleuze busca, con el concepto de simulacro, invertir el platonismo: la relación jerárquica de la idea con las cosas, la identidad y la semejanza como principio de estas últimas, la reducción de la multiplicidad y la diversidad de los seres.²³ En vez de pensar la imagen en términos de copia, es decir como una imagen que se refiere a la Idea interiorizando la semejanza, la imagen simulacro se construye sobre una disimilitud y no pasa por la Idea. El simulacro acaba con las nociones de modelo y de copia como así también con las jerarquías que se desprenden de ese tipo de relaciones.

22. Henri Bergson, *Matière et mémoire* (París: PUF, 1993), 234. Henri Bergson, *Materia y memoria*, (Buenos Aires: Cactus, 2006), 217-218.

23. Gilles Deleuze, “Simulacre et philosophie antique”, en *Logique du sens* (París: Minuit, 1969).

Concebir el mundo en términos de copias o de simulacros corresponde a dos maneras diferentes de ver y oír este mundo: pensar la diferencia a partir de una similitud previa, o al contrario, pensar la similitud como el producto de una diferencia fundamental, es decir como un resultado, como una construcción.

Esta cuestión concierne al arte y Deleuze vuelve a tratarla en *Lógica de la sensación*, su libro sobre Francis Bacon. El filósofo se refiere a un tipo particular de semejanza, aquella que escapando del código y de la figuración es producida por la sensación. La de Bacon no es una pintura figurativa, no se trata de representar un objeto; el objeto de su pintura es la sensación. El sitio donde se produce la sensación es el cuerpo, pero no se trata tampoco de la representación del cuerpo, lo que aparece en los cuadros de Bacon es el cuerpo experimentando una sensación. Para que haya sensación, una fuerza tiene que ejercerse sobre el cuerpo, y según Deleuze lo común a todas las artes es hacer sentir estas fuerzas, captarlas:

En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee “no hacer lo visible, sino hacer visible” no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir sobre un punto de la onda, para que haya sensación.²⁴

A fin de cuentas, el objeto de la música no es el sonido, éste es sólo el medio de las fuerzas. El gesto físico —fuerza insonora— atraviesa el sonido y constituye un cuerpo musical en devenir. La sensación reúne el sujeto y el objeto: simultáneamente yo devengo en la sensación y algo acontece con la sensación. Es casi el mismo cuerpo que da y recibe la sensación, que deviene sujeto y objeto. Como espectador, como oyente, uno sólo experimenta la sensación entrando en el cuadro, en la obra musical, accediendo a la unidad del sintiente y de lo sentido.²⁵ El poder del gesto en la música de György Kurtág o de Helmut Lachenmann es innegable. Sin embargo, lo importante no es el gesto, sino la posibilidad, a través de ellos, de acceder a la sensación. El gesto es la condición de la sensación, orden al cual se accede a la escucha de esas obras.

24. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (París: Seuil, 2002), 57. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Lógica de la sensación* (Madrid: Arena Libros, 2002), 63.

25. Ibid.

Escuchar un cuerpo experimentando la sensación y así entrar al orden de la sensación: es lo que sucede en contacto con *La vendedora de fósforos* de Helmut Lachenmann, titulada *Música con imágenes*. La obra parte del cuento de Hans Christian Andersen: una niña vende fósforos en las calles heladas en vísperas de año nuevo. En un momento se refugia contra un muro y prende los fósforos para calentarse, provocando con cada uno una imagen de felicidad. La niña morirá de frío en la noche y su cuerpo sin vida será encontrado al día siguiente. Ninguna de las voces corresponde al personaje de la niña, es el conjunto de las voces y de los instrumentos que constituyen el cuerpo tembloroso, aterido de frío, el cuerpo de la sensación. En la “Frier-Arie”, el texto fragmentado circula entre las dos sopranos y el coro, mezclándose con la sonoridad de los instrumentos, componiendo un cuerpo sonoro que lidia con las fuerzas del frío. No se trata, explica Lachenmann, “de una intriga dramática con diálogos, de conflictos entre individuos, a los cuales había que agregar la música”.²⁶ La obra presenta más bien una sucesión de situaciones que se centran en lo que Lachenmann llama la anatomía del cuento, que corresponde a “la configuración concreta de las cosas”.²⁷ El elemento sensible que domina es el frío afectando los cuerpos, algo que no está sujeto a una narración, ni a una historia por contar, sino que corresponde al orden de la sensación, es decir de la acción de una fuerza sobre un cuerpo. Esa relación entre fuerzas y cuerpos es la base de la música concreta instrumental de Lachenmann, que tal vez así nos hace escuchar la sensación.

Lachenmann afirma haber querido arrancar la historia de Andersen de su carácter aleccionador y conmovedor haciendo resurgir la violencia del cuento, la de la naturaleza y el frío insoportable, la de la sociedad, indiferente al destino de la niña. La inserción en la segunda parte de la obra de una carta de Gudrun Ensslin, miembro de la Fracción del Ejército Rojo, que había participado en 1968 en el incendio de un centro comercial en Francfort, subraya esta violencia. Lachenmann relaciona este incendio y los fósforos que la niña prende para calentarse e inserta el texto de Ensslin inmediatamente después del primer fósforo quemado. Ensslin constituye una “variante deformada de la niña que decide matar en vez de dejarse morir”.²⁸ En su carta, escrita en la cárcel donde terminará por suicidarse, Ensslin da cuenta de una situación sin salida: “el criminal, el loco, el

26. Helmut Lachenmann, “Les sons représentent des événements naturels”, en *Écrits et entretiens* (Ginebra: Contrechamps, 2009), 250.

27. *Ibid.*, 251.

28. *Ibid.*, 249.

suicida —ellos encarnan esta contradicción. Revientan en ella, sus muertes simbolizan la ausencia de perspectiva y la impotencia del hombre en el sistema: o muerto, o egoísta”. Son las fuerzas invisibles y violentas de la muerte que la música de Lachenmann capta.

Ya sea en *La vendedora de fósforos* como en la pintura de Bacon, nos encontramos con una sórdida miseria figurativa, narrativa, que tiende hacia la muerte. Ahora bien, lejos de reducir las figuras del pintor inglés a esta dimensión, Deleuze encuentra en ellas una fe vital que debemos también señalar a propósito de la música de Lachenmann. El filósofo distingue dos formas de violencia, la del espectáculo y la de la sensación: hay que renunciar a la primera para alcanzar la segunda, la figuración visible es secundaria con respecto a la violencia de la sensación. Bacon no pinta el espectáculo visible delante del cual se grita, sino más bien el grito, como reacción a las fuerzas violentas, como aquello que hace visibles las fuerzas que trabajan el cuerpo. Existe entonces, afirma Deleuze, una vitalidad del grito, un acto de fe vital en las deformaciones que sufren los cuerpos en su confrontación con las fuerzas mortíferas:

Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a ésta, o bien hacerse su amiga. La vida grita *contra* la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés en donde nos complacíamos.²⁹

Es a través del cuerpo musical helado, tembloroso, que escuchamos las fuerzas sordas del frío, que las fuerzas violentas de la muerte se vuelven sonoras. Pero Lachenmann las vuelve sensibles no para regodearse y festejar la muerte, sino para darle una presencia sonora que pueda ser vencida con cada fósforo encendido. Cuatro escenas llevan el nombre de “Ritsch”, onomatopeya del ruido de la fricción del fósforo en el momento de encenderse. Una fuerza contraria al frío se apodera de la orquesta en esos

29. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 61-62. Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 68.

momentos, produciendo los gritos sonoros contra la muerte que, en virtud de una fe vital, abren la posibilidad de triunfar sobre ella.

Bibliografía

- Apel, Willi. *La notation de la musique polyphonique 900-1600*. Lieja: Mardaga, 1998.
- Barthes, Roland. “Cy Twombly ou Non multa sed multum”. En *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982.
- . “Musica practica.” En *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982.
- . “Rasch.” En *L’obvie et l’obtus*. París: Seuil, 1982.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- . *Matière et mémoire*. París: PUF, 1993.
- Boulez, Pierre. “La composition et ses différents gestes”. En *Leçons de musique*. París: Bourgeois, 2005.
- . “Le temps musical (Ligeti, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter)”. En *Regards sur autrui*. París: Bourgeois, 2005.
- . *Le pays fertile*. París: Gallimard, 2008.
- Castellengo, Michèle. *Écoute musicale et acoustique*. París: Eyrolles, 2015.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma I. L’image-mouvement*. París: Minuit, 1983.
- . *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- . *Francis Bacon, Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- . *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París: Seuil, 2002.
- . *Le pli. Leibniz et le baroque*. París: Minuit, 1988.
- . “Le Temps musical”. En *Lettres et autres écrits*. París: Minuit, 2015.
- . “Simulacre et philosophie antique”. En *Logique du sens*. París: Minuit, 1969.
- Dufourt, Hugues. *Essai sur les principes de la musique (T. 1): Mathesis et subjectivité*. París: Musica Falsa, 2006.
- . “L’artifice d’écriture dans la musique occidentale”. En *Musique, Pouvoir, Écriture*. París: Bourgeois, 1991.
- . “Musique spectrale”. En *Musique, Pouvoir, Écriture*. París: Bourgeois, 1991.
- Ingold, Tim. *Une breve histoire des lignes*. París: Zones sensibles, 2013.
- Kurtág, György. “Játékok: une leçon de György Kurtág”. En *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Ginebra: Contrechamps, 1995.
- . “Préface à Játékok (Jeux)”. En *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Ginebra: Contrechamps, 1995.
- Lachenmann, Helmut. “L’écoute est désarmée – sans l’écoute”. En *Écrits et entretiens*. Ginebra: Contrechamps, 2009.
- . “Les sons représentent des événements naturels”. En *Écrits et entretiens*. Ginebra: Contrechamps, 2009.

- . “Siciliano – Schémas et fragments de commentaires.” En *Écrits et entretiens*. Ginebra: Contrechamps, 2009.
- Risset, Jean-Claude. “Le timbre et la musique”. En *Composer le son. Écrits, Vol. 1: Repères d'une exploration du monde sonore numérique*. París: Hermann, 2014.

Música y afecto: una revisión bibliográfica y el análisis de tres casos problemáticos

J. Fernando Anta

Luis Felipe Oliveira

Danilo Ramos

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 103-131.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Música y afecto: una revisión bibliográfica y el análisis de tres casos problemáticos

En el presente trabajo examinamos tres casos de la literatura musicológica y/o de nuestra experiencia como investigadores en los que observamos vaguedades y discrepancias conceptuales en el tratamiento de la relación música y afecto. Para enmarcar cada caso, primero rastreamos definiciones de términos clave sobre el tema. Luego revisamos bibliografía sobre las relaciones entre el binomio música-afecto y la noción de cognición, el problema natura-nurtura, la disyuntiva entre modelos discretos y dimensionales de la afectividad, y la idea de música como experiencia multimodal. Concluimos que las vaguedades y discrepancias observadas en el campo musicológico cuando se examina el impacto afectivo de la música son problemáticas, y pueden deberse a divergencias generales sobre el tema o a modalidades de trabajo sin la integración necesaria entre disciplinas y/o subdisciplinas.

Palabras clave: música, afecto, cognición, modelos discretos y dimensionales, multimodalidad

Music and affect: a review and the analysis of three problematic cases

In this paper, we examined three cases taken either from the musicological literature or from our own experience as researchers in which the subject of music and affect was treated in vague or inconsistent ways. To frame each case, we first tracked down definitions of key terms on the subject. Next, we reviewed the relationships between the music-affect dyad and the notion of cognition, the nature-nurture problem, the distinction between discrete and dimensional models of affect, and the notion of music as a multimodal experience. We conclude that vagueness and inconsistencies in the musicological field when dealing with music's affective impact are problematic, and that might arise either from the poorly understood status of the topic or from approaches that lack the required integration with other disciplines and/or subdisciplines.

Keywords: music, affect, cognition, discrete and dimensional models, multimodality

1. Introducción¹

Al escribir este artículo, inicialmente nos preguntamos ¿por qué examinar las relaciones entre *música y afecto*, un tema tan “psicológico”, en la revista de la AAM? El que en los orígenes de la Musicología se haya concebido como una de sus ramas (Zweigen) a la Psicología de la Música² nos pareció respuesta suficiente: en tal tradición, hacer psicología de la música es (una manera de) hacer musicología. Más críticamente, luego nos preguntamos ¿por qué *música y afecto*, si la relación música-cognición suele ser más “acuciante”?; por caso, el dossier del número anterior de esta revista fue sobre musicología y cognición. Las respuestas a esta pregunta fueron tres. Primero, porque los fenómenos afectivos implican fenómenos cognitivos y viceversa. Segundo, porque trabajos musicológicos recientes consideran que la relación música-afecto es clave para entender el rol de la música en la vida individual y social. Y tercero, porque en diferentes contextos hemos observado vaguedades y/o discrepancias conceptuales que, creemos, dificultan comprender dicha relación, y por lo tanto desarrollar coherentemente el campo. En lo que sigue, primero reseñamos casos en los que observamos vaguedades y discrepancias; el objetivo es plantear problemáticas e interrogantes concretas. Luego, revisamos bibliografía sobre el tema. Esta revisión incluye sólo una pequeña porción de una literatura por demás extensa, y deja de lado varios tópicos importantes. Sin embargo, provee un marco conceptual para examinar los casos reseñados. Así, hecha la revisión volvemos sobre las interrogantes planteadas para elaborar respuestas.

2. El problema: ¿qué implica cada cosa?

Tomamos aquí tres casos de estudio. El primero, diversos pasajes del libro *Performing Rites*, de S. Frith.³ Nos detuvimos en este trabajo por la importancia que se le atribuye,⁴ y porque Frith sugiere que las ideas que retoma son válidas en diferentes “esferas culturales” (es decir, para música y músicos de la esfera popular, clásica,

1. El presente trabajo recibió el apoyo de la Universidad de Buenos Aires a través del subsidio UBACyT 20020170200344BA.

2. Guido Adler, *Methode der musikgeschichte* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919), 6-7.

3. Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996). Las traducciones son nuestras a menos que se indique lo contrario.

4. Motti Regev, “Review-Performing Rites: On the Value of Popular Music, by Simon Frith”, *Popular Music*, 21/1 (2002): 135-138. Asimismo, la reciente traducción al español, en 2014, sugiere la vigencia de *Performing Rites* en Latinoamérica. [Simon Frith, *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*, trad. Fermín Rodríguez (Buenos Aires: Paidós, 2014)].

folklórica, etc.).⁵ Y más importante aún, porque se centraría en las “respuestas emocionales” y los “gustos personales”⁶ en música.

Efectivamente, en *Performing Rites* abundan términos como emoción, sentimiento, gusto, etc. Y en un pasaje donde formula las ideas que discutirá, Frith postula que cuando se juzga una música como “buena” o “mala”, lo que “realmente está en juego es un sentimiento”, y que lo que dichos términos describen son “juicios emocionales, en vez de ideológicos”.⁷ También postula que “nadie necesita que le digan qué música es buena, lo sabe en el momento en que la escucha”.⁸ Ahora bien, ¿debe entenderse que afecto y cognición no se relacionan y que, por ejemplo, para “sentir” no hay que “saber”, o “aprender”? De manera más general, ¿qué quiere decir el autor con “sentimiento” y “juicio emocional”? ¿refieren a cosas diferentes?, ¿relacionadas de algún modo? En las secciones que siguen relevamos algunas definiciones de estos y otros términos (sección 3), y examinamos cómo se relacionan las nociones de *afecto* y *cognición* (sección 4.1).

Otros pasajes de *Performing Rites* nos resultan no sólo ambiguos, sino problemáticos. Por ejemplo, Frith postula que “desde una perspectiva etnomusicológica, no hay ninguna relación obvia entre la experiencia humana y los sonidos musicales, entre lo que sentimos como humanos y cómo expresamos y evocamos esos sentimientos como miembros de una sociedad particular”,⁹ y que “si la música es significativa en términos emocionales, lo es en gran medida como un efecto de las condiciones culturales, en vez de psicológicas”.¹⁰ Entonces ¿debe entenderse que la carga afectiva que las personas le atribuyen a la música se define por “asociaciones convencionales”¹¹ arbitrariamente adoptadas en el marco de una cultura, y que si en algo depende de “condiciones psicológicas”, ese algo es (¿casi?) irrelevante? Más abajo (sección 4.2) desarrollamos el tema *afecto* y *el problema natura-nurtura* para volver sobre esta pregunta.

El segundo caso que examinamos es el trabajo “‘Universal’ music and the case of death” de Philip Tagg.¹² Lo examinamos porque las conclusiones de Tagg son retomadas

5. Frith, *Performing Rites*, ej. 17, 54.

6. Frith, *Performing Rites*, contratapa. En la misma línea, Regev “Review”, 136, postula que en *Performing Rites* se integran “la perspectiva interdisciplinaria de Frith y su habilidad para dilucidar asuntos complejos e intrincados acerca del sonido y la emoción”.

7. Frith, *Performing Rites*, 72.

8. Ibid., 73.

9. Ibid., 102.

10. Ibid., 102-103.

11. Ibid., 109.

12. Philip Tagg, “‘Universal’ music and the case of death”, *Critical Quarterly*, 35/2 (1993): 54-85.

por Frith al afirmar que “todos los símbolos musicales evaluativos y afectivos son culturalmente específicos” (frase que enuncia Tagg,¹³ retoma Frith,¹⁴ y que nos retrotrae a la necesidad de clarificar la relación entre *música*, *afecto* y el dilema *natura-nurtura*).

El trabajo de Tagg cuestionó la idea corriente de que “la música es un lenguaje universal”. Para ello, planteó la siguiente hipótesis: “si la música es un lenguaje universal (en el sentido de ser simbólico y transcultural, respectivamente), la muerte, un fenómeno global, debería dar lugar a la misma música alrededor del mundo”.¹⁵ Luego, pidió a personas que estudiaban o trabajaban en Suecia que escuchen “breves ejemplos musicales conectados con una y la misma cosa, un evento importante en cualquier cultura y que le pasa a todo ser humano”, y que “adivinen cuál es el denominador común”; además, solicitó que “si no podían pensar en nada, anoten en un papel cualquier humor, tipo de acción, comportamiento, imágenes o pensamientos que sentían que la música les comunicaba”.¹⁶ Según Tagg, los ejemplos musicales provenían de culturas diferentes a la de las personas del estudio, y el común denominador, excepto por un ejemplo (una canción de cuna), era la “muerte”.¹⁷ Luego, Tagg informa que “nadie pensó que ‘muerte’

13. Ibid., 76.

14. Frith, *Performing Rites*, 102.

15. Si se adopta una perspectiva semiótica, el lector podría sentirse perplejo ante la hipótesis de Tagg: es que por definición los símbolos no guardan relación con lo simbolizado, por lo que si las músicas fuesen “sistemas simbólicos” nada las ligaría a aquello que simbolizan, ni entre sí, y no habría razón para esperar que músicas que simbolizan lo mismo sean en uno u otro aspecto *iguales*. Quizás Tagg adoptó una posición más saussureana: en la terminología de Saussure, los símbolos tienen un “lazo natural” con lo que simbolizan; por ejemplo, la “balanza” que simboliza la justicia incorpora la idea de que lo “justo” es lo “equilibrado”, y otros símbolos de la justicia habrán de incorporar este u otro atributo que “naturalmente” se asocie a lo “justo”. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995) [1ª. ed., 1915], 101. Pero Saussure advirtió que, como sistema de expresión, sólo el lenguaje verbal tiene un estatus francamente universal, por lo que, desde una posición saussureana, la hipótesis que Tagg quiere refutar ya había sido refutada. Unos años antes de la publicación del trabajo de Tagg, en 1987, John Blacking, otro etnomusicólogo, señalaba que “por supuesto la música no es un lenguaje universal”, y que pese a ello la idea de que una persona no pueda entender nada de la música de otras culturas se sigue de “barreras culturales ilusorias, impuestas externamente, que tienen que ver más con los modos en que se verbaliza la música y cómo se la asocia con eventos sociales específicos que con la música misma” (John Blacking, *A commonsense view of all music: Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 129-130). En suma, si bien en términos científicos hacía tiempo que ya no tenía vigencia, es probable que cuando escribe Tagg la hipótesis contra la que discute aún haya estado vigente en la arena ideológica o política (sugestivamente, términos como “semiosis”, “alienación”, “capitalismo”, “ideología”, o “política”, aparecen juntos en el trabajo de Tagg). El lector podrá evaluar en qué medida su trabajo se inscribe en una arena científica o política; asumimos que si bien se relacionan, una y otra son diferenciables.

16. Tagg, “‘Universal’ music and the case of death”, 56.

17. El lector puede sentirse perplejo acerca del método que implementó Tagg para testear su hipótesis: es que resulta ilógico postular que “si la hipótesis de universalidad es válida, las personas adivinarán que ‘muerte’ es el denominador común a un grupo de fragmentos musicales de los cuales 1 *no* tiene por denominador a la experiencia de la ‘muerte’”; antes bien, uno esperaría que *no* tiendan a tomar como denominador común el término “muerte”, u otros relacionados, pues *no* subsume a todos los

fuese el denominador connotativo común”, y que ‘muerte’ no ocurrió como respuesta a ningún ejemplo”; asimismo, según interpreta el autor, las respuestas que connotaban “alegría” fueron más frecuentes que las que connotaban “tristeza”. Finalmente, Tagg concluye que “la música entendida como triste o asociada con la muerte en una cultura no necesariamente es entendida o asociada así en otras culturas”.¹⁸

El trabajo de Tagg plantea diversos interrogantes. Primero: ¿una música se asocia sólo a un único fenómeno no-musical, como sugirió Tagg a los participantes de su estudio, o puede integrarse en más de una asociación? Y luego, ¿una música (ej., funeraria) promueve un único sentimiento (ej., “tristeza”), o puede generar sentimientos diversos? En ocasiones, Tagg sugiere que sería este último caso;¹⁹ por ejemplo, afirma que “quietud” y “nostálgico” connotan “tristeza” mientras que “abandono” y “agitación” connotan “alegría”. Pero, ¿la experiencia de “tristeza” excluye (o no connota, en términos de Tagg) el sentimiento de “abandono”, o puede incluirlo? En síntesis, ¿la experiencia afectiva es *discreta o dimensional*? En la sección 4.3 examinamos este problema. Y en otro orden, ¿la relación música-afecto se limita a lo que escuchamos?; esto es, ¿el impacto afectivo de una música (ej., de los casos que Tagg dio a escuchar a los participantes) depende sólo de cómo “suena”, y entonces con escucharla basta? Bajo el encabezado *música y multimodalidad* (sección 4.4), examinamos la idea de que depende también de lo que vemos y sentimos en nuestro cuerpo.

El último caso que examinamos surge de una discusión que tuvimos con un revisor en un trabajo en el que estudiamos la inducción tonal.²⁰ *Inducción tonal* refiere al proceso de asignación de una tonalidad a una pieza o pasaje. En términos cognitivos, es un proceso clave, pues determina cómo el oyente organiza jerárquicamente los sonidos, y el nivel de estabilidad que les asigna. En nuestro trabajo, pedimos a músicos que luego de escuchar diferentes fragmentos melódicos realicen dos tareas: identificar su tónica, e indicar cuán confiados estaban en que la tónica identificada era la correcta. Encontramos que las

elementos/fragmentos del grupo. Y eso fue lo que Tagg observó. El problema radica en interpretar esos datos que observó como válidos para refutar la hipótesis de la que partió, como propone Tagg. En cualquier caso, más allá de esta y otras falencias que encontramos en el trabajo de Tagg, el mismo resulta importante aquí para documentar la matriz en la que se inscribe la lógica mediante la que se aborda la relación música-afecto (y también música-cognición, música-cultura, etc.) en una línea de la literatura musicológica: recuérdese que las conclusiones de Tagg son las que toma Frith para sostener sus postulados.

18. Tagg, “‘Universal’ music and the case of death”, 76.

19. Ibid., 56.

20. J. Fernando Anta, “Pitch: A key factor in tonality induction”, *Music Perception*, 32/4 (2015): 413-433.

respuestas de una y otra tarea no iban a la par: en unas ocasiones, el error en la identificación estaba acompañado por niveles de confianza bajos, pero en otras estaba acompañado por niveles de confianza altos, similares a los que acompañaban a las respuestas correctas. Dado este resultado concluimos que “los mecanismos cognitivos y afectivos involucrados en la inducción tonal (es decir, en la elección de la tónica y en la valoración de la elección, respectivamente) son parcialmente independientes”.²¹ Ahora bien, con relación a esta conclusión se nos hicieron dos cuestionamientos: ¿por qué presumir que los juicios de “confianza” equivalen de algún modo al “afecto”?; y ¿cómo interviene el “afecto” en la identificación de la tonalidad? Aquí elaboramos respuestas a estos interrogantes; para ello, también fue importante primero examinar la relación entre *afecto y cognición*.

3. Algunos términos clave

La Tabla 1 muestra términos y definiciones utilizados para analizar la relación música-afecto. Cabe notar que algunos términos se aplican a estados afectivos que pueden estar presentes previo a la escucha (ej., humor, preferencias), y otros que pueden ocurrir durante la escucha (ej., emoción, sentimiento). Más importante aún, muestra la diversidad y las discrepancias que hay en el campo psico(musico)lógico sobre el tema. Por ejemplo, mientras Otto et al. sugieren que lo habitual en la literatura en inglés es entender el término “afecto” como aparece en la Tabla 1,²² Frijda y Mesquita lo utilizan para referirse a “sentimientos de placer o dolor”, o limitan su significado a “uno de los componentes de la emoción”.²³ Tal diversidad y disparidad llevó a algunos autores (ej., Juslin & Västfjäll)²⁴ a dar definiciones *ad hoc* de uno u otro término, válidas dentro de su estudio. Como señalan Otto et al., si bien esta práctica no deja de ser problemática, pues estrictamente hablando no se conocen con precisión los objetos estudiados (ej., qué es una “emoción”), los términos y definiciones son útiles en tanto haya evidencia en su favor, y consensos que los avalen. La Tabla 1 (columna derecha) muestra consensos entre autores.

21. Anta, “Pitch: A key factor in tonality induction”, 424.

22. Jürgen H. Otto, Harald A. Euler, y Heinz Mandl, “Begriffsbestimmungen” en *Handbuch Emotionspsychologie*, ed. Jürgen H. Otto, Harald A. Euler, y Heinz Mandl (Weinheim: Beltz, PsychologieVerlagsUnion, 2000), 11-18.

23. Nico H. Frijda y Batja Mesquita, “The analysis of emotions: Dimensions of variation”, en *Emotions, personality, and psychotherapy. What develops in emotional development?*, ed. M. F. Mascolo y S. Griffin (Nueva York: Plenum Press, 1998), 274-77; ver Figura 1.

24. Patrik N. Juslin y Daniel Västfjäll, “Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms”, *Behavioral and Brain Sciences* 31, n° 5 (2008): 559-575.

Tabla 1. Términos referidos a estados (o fenómenos: Scherer, 2005; o contenidos: Moors, 2010) afectivos

Término	Definición intensional	Definición extensional	Autores de referencia¹
Afecto	Todo estado evaluativo o con valencia (particularmente en la literatura en inglés: Otto et al., 2000) (Valencia de la información, o el aspecto de la experiencia: Otto et al., 2000) (sentimientos de placer o dolor: Frijda y Mesquita, 1998)	Emociones, humor, preferencias, etc. (todo el listado en columna <i>Término</i>)	Juslin & Västfjäll (2008); Otto et al. (2000); (ver también este uso en Scherer, 2005)
Actitudes	Diferencial de valencia (a favor/en contra) de objetos, sucesos, etc., relativamente duradero	Gustar, amar, odiar, valorar, desear	Scherer (2005); Scherer & Zentner, (2001)
Admiración estética (<i>aesthetic awe</i>)	Respuesta a la estimulación sublime; combinación de alegría y miedo, pero con presunción de seguridad existencial. (Una extensión de la admiración: Keltner & Haidt, 2003) (Una emoción primaria/fundamental: Konečni, 2005) (Con <i>ser movido</i> , quizás los estados emocionales más genuinos y profundos relacionados con la música: Konečni, 2005, 2008) (Con la <i>risa (laughter)</i> y el <i>escalofrío (frisson)</i> forman una <i>estética del pesimismo</i> , asociada a mecanismos anticipatorios que gatillan respuestas de lucha, huida, o parálisis frente a lo incierto: Huron, 2006)	Admiración estética	Keltner & Haidt (2003); Konečni (2005).
<i>Arousal</i> (excitación)	Activación del sistema nervioso autónomo y cadena de eventos fisiológicos subsiguientes (una de las dimensiones fundamentales del afecto: Russell, 1980)		Juslin & Västfjäll (2008); Moors (2010; nota 5)
Disposiciones de Afecto	Rasgos de personalidad estable con un fuerte efecto central, con incidencia en el comportamiento	Irritable o ansioso	Scherer (2005)
Emoción básica o primaria (<i>utilitaria</i> : Scherer (2005); <i>fundamental</i> : Konečni (2005))	Fenómeno automático, breve, intenso, con rápidos cambios en el tiempo, con diversas repercusiones neurofisiológicas y comportamentales específicas, con antecedente definido	Enojo, miedo (alegría, tristeza, interés, placer, tensión, anticipación, expectación, otras: ver Kemper, 1987)	Ekman (1999); Juslin & Västfjäll (2008); Konečni (2003); Plutchik, (2001); Scherer & Zentner (2001)

Término (cont.)	Definición intensional (cont.)	Definición extensional (cont.)	Autores de referencia (cont.)
Humor (<i>mood</i>), estado de ánimo (<i>Gefühlszustände</i>)	Estado de baja intensidad y gran duración, sin objeto (causal) claro. (Afecto que hace de “fondo” de la experiencia: no se experimenta como “figura”; enfoque gestáltico: Otto et al., 2000). Afecto incidental ortogonal al contenido cognitivo de la experiencia: Blanchette & Richards, 2010)	(Alegre, melancólico, apático, deprimido, optimista: Scherer, 2005)	Juslin & Västfjäll (2008); Scherer (2005); Plutchik (2001); Scherer & Zentner (2001); Otto et al. (2000)
Postura interpersonal	Estilo afectivo utilizado en la interacción	(Ej.: ser educado, cálido, distante, hostil: Scherer, 2005)	Scherer (2005); Scherer & Zentner (2001)
Preferencias	Juicios de valencia relativamente estables, con bajo impacto en el comportamiento de aproximación/alejamiento		Juslin & Västfjäll (2008); Scherer (2005); Scherer & Zentner (2001)
Rasgos personales	Sentimiento habitual durante largos períodos de la vida	(Hostilidad: Ekman, 1999)	Plutchik (2001)
Sentimiento	Experiencia subjetiva de las emociones (y humor: Juslin & Västfjäll, 2008) (Experiencia consciente de estados no-conscientes del cerebro: LeDoux, 2015) (Parte fenoménica de lo mental: Moors, 2010) (<i>Qualia</i> o cualidad de la experiencia: Dewey, 1985; Huron, 2006; Moors, 2010)	Todo <i>qualia</i>	Dewey (1895); Juslin & Västfjäll (2008); Otto et al. (2000); LeDoux (2015); Scherer (2005)
Valencia	Carga positiva/negativa; cuán bien/mal se siente un afecto; una de las dimensiones del afecto, cuyos extremos son <i>placer</i> y <i>displacer</i> (ver también Russell, 1980) (Valencia de contraste: diferencia entre valencia esperada y observada: Huron, 2006)	Placer, <i>displacer</i>	Colombetti (2005); Juslin & Västfjäll (2008)

Las referencias que aparecen en la columna “Autores de referencia” son fuente del contenido de cada fila, según corresponda. Las referencias que aparecen en otras columnas, entre paréntesis, son específicas para la mención que acompañan.

Finalmente, es interesante notar que algunos autores le asignan al arte la posibilidad de promover fundamentalmente *emociones estéticas*, como un tipo específico

de estado afectivo. Por ejemplo, para Meyer las emociones estéticas se gatillan según la misma “ley (del afecto)” que rige los otros estados afectivos, esto es, ante “la ignorancia del curso futuro de los eventos y la conciencia de la inhabilidad de actuar en el entorno”,²⁵ a diferencia de otras experiencias afectivas sin embargo, y particularmente en el caso de la música, pueden originarse en un estímulo no-referencial, el estado de incertidumbre y expectación de un modo u otro se “resuelve”, y el modo en que se resuelve es de la misma naturaleza (en el caso de la música, con otro evento musical). En una postura más radical, Konečni argumenta que la música no es capaz de evocar emociones *básicas* (e.g., enojo, tristeza, etc.) por sí misma, sino sólo al entrar en alguna asociación con algo no-musical,²⁶ pues no puede gatillar por sí sola la cascada de reacciones neurofisiológicas y comportamentales propias de dichas emociones (sobre la intervención de mecanismos de asociación en la reacción afectiva en música, ver a continuación en sección 4.1).

4. Temas básicos para encuadrar el examen de la relación música-afecto

4.1. Afecto y cognición: dos componentes de un conjunto

En Psicología existe una extensa tradición según la cual *afecto* y *cognición* de un modo u otro se relacionan. Por ejemplo, a fines del siglo XIX Dewey argumentó que “la distinción entre emocionalidad e intelectualidad es simplemente funcional”²⁷, y que toda emoción implica no sólo su “*qualia*-sentimiento” sino también “información”, sobre el entorno y cómo actuar en él.²⁸ Según Dewey, una emoción (ej., miedo) surge cuando no es posible “coordinar sin fricción” una y otra información (ej., cuando se detecta un peligro, y que no es posible evitarlo). En la misma época, Peirce argumentó que “siempre que un hombre siente (*feels*), está pensando (*thinking*) en algo”, y que “las emociones surgen cuando nuestra atención es capturada por circunstancias complejas e

25. Leonard B. Meyer, *Emotion and meaning in music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), 23.

26. Vladimir J. Konečni, “Review—Music and Emotion: Theory and Research, by Patrik N. Juslin & John A. Sloboda (eds.)”, *Music Perception*, 20/3 (2003): 332-341. Vladimir J. Konečni, “Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis”, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 2/2 (2008): 115–129. Vladimir J. Konečni, “The aesthetic trinity: Awe, being moved, thrills”, *Bulletin of Psychology and the Arts*, 5/2 (2005): 27-44.

27. John Dewey, “The theory of emotion. (2) The significance of emotions”, *Psychological Review*, 2 (1895), 21

28. John Dewey, “The theory of emotion. (2) The significance of emotions”, *Psychological Review*, 2 (1895): 13-32. Para un desarrollo reciente de estas ideas ver Seth Duncan y Lisa Feldman Barrett, “Affect is a form of cognition: A neurobiological analysis”, *Cognition and Emotion*, 21/6 (2007): 1184-1211.

inconcebibles”.²⁹ Ya a mediados del siglo XX, en plena “revolución cognitivista”, Neisser argumentó que “cognición” y “deseos”, “preferencias”, etc., “son inseparables”, y que si bien la experiencia depende de cómo se procesa la información, qué información se prioriza depende de intereses y preferencias.³⁰ Y más recientemente, desde una perspectiva evolucionaria Tooby y Cosmides argumentan que las emociones, preferencias, etc., son adaptaciones socio-biológicas a la información del entorno (ej., “preferir alejarse”, si “el entorno es hostil”);³¹ mientras que desde una perspectiva psicosocial Augoustinos y Walker señalan que los esquemas con que interpretamos la experiencia contienen no sólo “información” sino también componentes “evaluativos y afectivos” que guían cómo sentirnos y cómo proceder en una situación.³² En los últimos años, estudios en neurociencia han documentado que las áreas y funciones cerebrales asociadas a la cognición intervienen en o están interconectadas con las que regulan el afecto.³³ Blanchette y Richards señalan que los abordajes recientes del tema proponen una interacción dinámica entre variables cognitivas y afectivas, sustentada en el hecho de que muchas estructuras cerebrales son tanto “cognitivas” como “emocionales”, y que la separación entre afecto y cognición refleja más bien distinciones anteriores entre pasión y razón.³⁴ Sugestivamente, Dubé y Le Bel reportaron que, a contramano de los enfoques científicos actuales, el lego (presumiblemente más influido por aquellas distinciones) entiende la música como “placer emocional”, en vez de “intelectual”.³⁵

29. Charles S. Peirce, *Collected Papers* (edición electrónica:

<https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>), CP 5.292. Y en otro pasaje Peirce (CP 2.643) postula que “hay una sensación particular en el acto de pensar”, que “en la inferencia hipotética [es decir, en la expectativa que surge del pensar] este sentimiento es remplazado por uno de gran intensidad”, y que “la hipótesis [de una inferencia inductiva] produce el elemento sensual del pensamiento”. Refiriéndose a la música Peirce (CP 2.643) señala: “*Thus, the various sounds made by the instruments of an orchestra strike upon the ear, and the result is a peculiar musical emotion, quite distinct from the sounds themselves. This emotion is essentially the same thing as an hypothetic inference, and every hypothetic inference involves the formation of such an emotion.*”

30. Ulric Neisser, *Cognitive Psychology* (Nueva York: Psychology Press, 1969), 289-290.

31. John Tooby y Leda Cosmides, “The psychological foundations of culture”, en *The Adapted Mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*, ed. J. Barkow, L. Cosmides, y J. Tooby (Nueva York: Oxford University Press, 1992), 99.

32. Martha Augoustinos e Iain Walker, *Social cognition* (Londres: Sage Publications, 1996), 173.

33. Hadas Okon-Singer, Talma Hendler, Luiz Pessoa, & Alexander J. Shackman: “The neurobiology of emotion-cognition interactions: fundamental questions and strategies for future research”, *Frontiers in Human Neuroscience*, 9 (2015): artículo 58.

34. Isabelle Blanchette y Anne Richards, “The influence of affect on higher level cognition: A review of research on interpretation, judgement, decision making and reasoning”, en *Cognition & Emotion: Reviews of current research and theories*, ed. Jan De Houwer y Dirk Hermans (Hove: Psychology Press, 2010), 276.

35. Laurette Dubé y Jordan Le Bel, “The content and structure of laypeople’s concept of pleasure”, *Cognition and Emotion*, 17/2 (2003): 263-295.

La idea de que afecto y cognición forman un conjunto también recorre la Psicología de la Música. En uno de los primeros estudios sistemáticos sobre el tema, Meyer retoma las ideas de Dewey y argumenta que los afectos que genera la música dependen del grado de “coordinación” entre las expectativas del oyente y lo que finalmente escucha: en tanto sus expectativas sean resueltas, su experiencia resultará estable, simple, y hasta aburrida; y en tanto sean frustradas, resultará inestable, compleja, y hasta incomprensible.³⁶ Meyer elabora diferentes argumentos acerca de cómo funciona el binomio cognición-afecto, que han ido ganando evidencia que les da soporte. Por ejemplo, distingue entre expectativas *intra-opus* e *inter-opus*, y deduce cómo el afecto puede derivarse de una pieza (es decir, de las expectativas que activa), o del conocimiento previo que uno posea (ej., de la familiaridad con la pieza, un estilo, o un género).³⁷ También distingue entre expectativas más o menos convergentes (ej., activadas por un solo acorde, o por un proceso armónico), y entre expectativas más o menos claras (ej., en favor del acorde x, ¿pero en qué momento?) o resueltas (ej., el acorde esperado, en un momento imprevisto), lo que ayuda a explicar por qué la experiencia musical tiene picos y valles afectivos,³⁸ o los múltiples niveles de tensión que el oyente experimenta a lo largo de una pieza.³⁹ En línea con las ideas de Meyer, Berlyne argumentó que la previsibilidad es un determinante clave de la experiencia estética;⁴⁰ y más recientemente Huron desarrolló una teoría de corte evolucionario según la cual la satisfacción y negación de expectativas activa más o menos indirectamente mecanismos psico-biológicos adaptativos (ej., de identificación de incertidumbres y riesgos, de gratificación ante la correcta predicción del entorno, etc.) que eventualmente promueven una experiencia musical placentera.⁴¹

36. Meyer, *Emotion and meaning*, 14ss.

37. Sarah C. Creel, “Specific Previous Experience Affects Perception of Harmony and Meter”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 37/5 (2011): 1512-1526. Zuzana Cenkerová y Richard Parncutt, “Style-dependency of melodic expectation: Changing the rules in real time”, *Music Perception*, 33/1 (2015): 110-128. Emery Schubert, David J. Hargreaves, y Adrian C. North, “A dynamically minimalist cognitive explanation of musical preference: is familiarity everything?”, *Frontiers in Psychology*, 5 (2014): artículo 38.

38. David Huron, *Sweet anticipation* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006). John A. Sloboda, “Music structure and emotional response: Some empirical findings”, *Psychology of Music*, 19/2 (1991): 110-120.

39. Carol L. Krumhansl, “A perceptual analysis of Mozart’s Piano Sonata K. 282: Segmentation, tension, and musical ideas”, *Music Perception*, 13/3 (1996): 401-432. Fred Lerdahl y Carol L. Krumhansl, “Modeling tonal tension”, *Music Perception*, 24/4 (2007): 329-366.

40. Daniel E. Berlyne, *Aesthetics and psychobiology* (East Norwalk: Appleton-Century-Crofts, 1971).

41. Huron, *Sweet anticipation*.

Ahora bien, en este punto surgen dos preguntas: ¿la experiencia afectiva puede ocurrir *sin* cognición? Y la música, ¿puede promover afecto *sin* expectación? En Psicología ha habido un debate en torno a la primera pregunta, conocido como el debate Zajonc-Lazarus. Zajonc argumentó que el afecto (ej., la experiencia de “(me) gusta”) no necesariamente depende de la cognición porque, por ejemplo, ocurre previamente al reconocimiento del estímulo (ej., de notar que “una pieza (me) es familiar”).⁴² Según Lazarus,⁴³ argumentos como este no son válidos porque toman una idea de “cognición” centrada en la eficacia de procesos de integración (ej., de reconocimiento, u otros procesos cognitivos secundarios), y dejan de lado procesamientos parciales (es decir, anteriores a “categorizar” y “reconocer”),⁴⁴ o que ocurran en paralelo (ej., “detección de rasgos”, “(inicio del) reconocimiento” y “afecto”). Más recientemente, Moors reseña trabajos según los cuales la experiencia integra componentes fenoménicos e intensionales, derivados respectivamente del afecto (sentimiento) y la cognición.⁴⁵ En cualquier caso, como reconoce Zajonc,⁴⁶ la información sensorial debe ser procesada para que gatille procesos afectivos, lo que implica que al menos cierto procesamiento cognitivo (automático, in/pre-consciente) es necesario.⁴⁷ En esta línea, Tzuyin Lai, Hagoort, y Casasanto reportan evidencia de que es la información extraída del estímulo y del

42. Robert B. Zajonc, “Feeling and thinking: Preferences need no inferences”, *American Psychologist*, 35/2 (1980): 151-175. Para otros argumentos sobre esta misma idea ver Silvan S. Tomkins, “Affect and cognition: ‘Reasons’ as coincidental causes of affect evocation”, en *Affect, Imagery, Consciousness. The complete edition, Vol. 3*, ed. S. S. Tomkins (Nueva York: Springer Publishing Company, 2008), 639-661.

43. Richard S. Lazarus, “Thoughts on the relations between emotion and cognition”, *American Psychologist*, 37/9 (1982): 1019-1024.

44. Ver también la distinción entre procesos cognitivos primarios y secundarios en Neisser, *Cognitive Psychology*, 288-289.

45. Agnes Moors, “Theories of emotion causation: A review”, en *Cognition & Emotion: Reviews of current research and theories*, ed. Jan De Houwer y Dirk Hermans (Hove: Psychology Press, 2010), 2.

46. Ver Figura 5 en Zajonc, “Feeling and thinking”, 170.

47. Para un rastreo de esta idea en diferentes tradiciones de investigación en emoción, ver Klaus R. Scherer, “Emotions are emergent processes: they require a dynamic computational architecture”, *Philosophical Transactions B*, 364 (2009): 3459-3474; particularmente ilustrativa es allí la Figura 1. Para un argumento evolucionista reciente acerca de la importancia del procesamiento automático de información como desencadenante de respuestas afectivas, ver Joseph LeDoux, “Rethinking the evolutionary brain”, *Neuron*, 73 (2012): 659. En “A emergência do significado em música”, Luis F. Oliveira defiende la idea de que los procesos de significación musical y los estados emocionales que se les asocian son propiedades emergentes de un sistema auto-regulado que abarca al oyente con sus hábitos de escucha y a las obras musicales con sus formas de organización. Luis F. Oliveira “A emergência do significado em música”, (Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2010).

contexto en el que se extrae lo que determina si será información cognitiva o afectiva la que de ahí en más tenga prioridad de procesamiento.⁴⁸

Respecto de la segunda pregunta, se ha argumentado que sí, que la música puede inducir respuestas afectivas por otros mecanismos más allá de la expectación. Por ejemplo, según Juslin y Västfjäll puede hacerlo al activar mecanismos reflejos del tallo cerebral frente a atributos acústicos (ej., *arousal* frente a sonidos súbitos, o intensos); por condicionamiento evaluativo (por haberse asociado a otros estímulos positivos o negativos); por contagio emocional (en tanto el sujeto “ajusta” su estado afectivo al monto de actividad e intensidad de la música); al activar imaginación visual (ej., cuando oír una música lleva a imaginar un “bello paisaje”); o al activar la memoria episódica, y evocar un evento particular (reactivando la valencia de dicho evento).⁴⁹ Más recientemente Schubert, Hargreaves, y North propusieron un modelo de corte conexionista donde además de capturar los mecanismos propuestos por Juslin y Västfjäll (mediante diferentes redes interactivas), incorporan la idea de que el modo en que uno se involucre con la música (escuchando, componiendo, tocando, o imaginando estas actividades) es otro factor a tener en cuenta para entender cómo nos afecta.⁵⁰ Esta idea está en correspondencia con desarrollos recientes que sugieren que afecto y cognición dependen fuertemente del estatus corporeizado de nuestra experiencia.⁵¹

4.2. Afecto y el (falso) problema *natura-nurtura*

Dubé y Le Bel⁵² reportan evidencia de que el lego comprende la noción de *placer* fundamentalmente según sus antecedentes (ej., el conocimiento, la música, la comida, etc.), y que en función de estos distingue dos tipos de placer, con dos subtipos cada uno: los de “tipo mental”, de naturaleza “intelectual” o “emocional”, y los de “tipo corporal”, que incluirían al placer “social” y al “físico”. Ahora bien, los autores observan que a primera vista es problemático interpretar, por ejemplo, los “placeres sociales” (ej., asistir

48. Vicky Tzuyin Lai, Peter Hagoort, y Daniel Casasanto, “Affective primacy vs. cognitive primacy: Dissolving the debate”, *Frontiers in Psychology*, 3 (2012): artículo 243.

49. Juslin y Västfjäll, “Emotional responses to music”; estrictamente, los autores postulan que, mediante los mecanismos que enumeran, la música puede inducir “emociones”.

50. Schubert, Hargreaves, y North, “A dynamically minimalist”.

51. Ver por ejemplo, Pieter-Jan Maes, Marc Leman, Caroline Palmer, & Marcelo M. Wanderley, “Action-based effects on music perception”, *Frontiers in Psychology*, 4 (2014): artículo 1008. Ver también Cassius Bonfim y Luis F. Oliveira, “Percepção e ação no método o passo”, en *Anais do XIII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, ed. Luis F. Oliveira (Curitiba: ABCM, 2017), 501-509; o Luis F. Oliveira, “O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição”, *Percepta*, 2/1 (2014): 17-36; y Favio Shifres y M. Inés Burcet, *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas* (La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2013).

52. Dubé y Le Bel, “The content”.

a una fiesta) como de “tipo corporal”. Sin embargo, argumentan, “la investigación en neurociencia afectiva ha mostrado que las mismas estructuras cerebrales y sustratos neuronales que se ponen en juego en algunos placeres sensoriales o físicos se ponen en juego en los placeres derivados de antecedentes sociales”, y que “la raíz evolutiva común a los placeres físicos y sociales puede dar cuenta de su pertenencia a un mismo racimo (de conceptos)”. En la misma línea, Huron reúne evidencia de que la mente está “seteada” (*wired*) para la expectación, y que las experiencias de placer asociadas a la satisfacción o frustración de expectativas musicales están mediadas por sistemas neurofisiológicos (es decir, activación de áreas cerebrales específicas, liberación de hormonas y opioides, cambios de estado físico, etc.) que se gatillan automáticamente frente a los eventos según su previsibilidad.⁵³ Huron también reseña evidencia de que las experiencias de displacer (ej., de “enojo”, o “temor”) desencadenan mecanismos neurofisiológicos (ej., liberación de adrenalina, pérdida de control muscular, etc.) cuyas manifestaciones (ej., temblor de la voz, el contorno ascendente de la altura en el habla, o su incremento en intensidad y velocidad) pueden ser connotadas por la música (ej., en el vibrato, el contorno melódico, la dinámica o el tempo). Trabajos como los de Dubé y Le Bel o Huron sugieren que los modos en que pensamos y sentimos se relacionan de un modo u otro con nuestra naturaleza, con lo que somos como seres humanos/animales, *natura*. ¿Pero qué hay del entorno social, *nurtura*?

En su origen, los estudios culturalistas argumentaron que el nivel sociocultural de análisis de la vida del individuo es autónomo, independiente del nivel *natura*. Para Émile Durkheim, por ejemplo, los “sentimientos de amor paterno (*d’amour paternel*) o los celos (*jealousie sexuelle*) lo único que tienen de innato o psicológico es algo vago y esquemático infinitamente alejado de los hechos a explicar” (ej., la vida familiar, o la matrimonial).⁵⁴ El trabajo de pensadores como Durkheim en Francia, Max Weber en Alemania, y posteriormente Leonard Hobbhouse en Gran Bretaña, completó un proceso de “purificación” de las ciencias de lo social de los modelos y explicaciones biológicas, que a menudo se celebra como el acto fundacional de las ciencias sociales.⁵⁵ Tooby y Cosmides citan un trabajo de Clifford Geertz de la década del 70 que da cuenta de la vigencia de la premisa culturalista de “autonomía” en el siglo XX: según Geertz,

53. Huron, *Sweet anticipation*.

54. Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique* (Paris: Félix Alcan, 1919), 131-132.

55. Maurizio Meloni, Simon Williams, y Paul Martin, “The biosocial: Sociological themes and issues”, *The Sociological Review Monographs*, 64/1 (2016): 7-25.

“nuestras ideas, valores, actos, e incluso nuestras emociones son, como nuestro sistema nervioso en sí mismo, productos culturales”.

Hacia el siglo XXI, sin embargo, ganó peso la idea de una relación más equilibrada entre *natura* y *nurtura*. Esta idea puede rastrearse incluso en el seno de la revolución cognitivista, cuando Neisser señala que una teoría de los procesos mentales requiere comprender no sólo los mecanismos cognitivos primarios sino también los secundarios (mayormente adquiridos mediante la experiencia), la motivación, el desarrollo de la personalidad, y la interacción social.⁵⁶ Las teorías evolucionarias posteriores argumentaron en favor de una relación aún más dinámica entre los términos.⁵⁷ Por ejemplo, según Tooby y Cosmides los modelos estándar de las ciencias sociales adoptan una perspectiva defectuosa (*faulty*, o *ill-formed*) del asunto *natura-nurtura* en tanto asumen que los factores “biológicos” y los “ambientales” que inciden sobre lo psico-social son conjuntos de causas mutuamente excluyentes.⁵⁸ Según los autores, la cultura es producto de un conjunto plural de mecanismos de procesamiento de la información de origen evolutivo/adaptativo, y propósito general, que los individuos ponen en juego en un entorno natural y social, y que son adaptables a esos entornos; el “amor paterno”, por ejemplo, puede entenderse como una versión elaborada de adaptaciones tendientes a “sobrevivir”, que van desde “cuidar la descendencia” y “proveerle alimento” hasta “proveerle caricias” o “cantarle”.⁵⁹ En la misma línea, Maturana desarrolla una teoría de la cognición corporeizada y situada a partir de la idea de un continuo entre naturaleza y cultura, o entre biología y psicología.⁶⁰ Los trabajos de Dubé y Le Bel, y de Huron antes referidos también se inscriben en esta tradición. Otros trabajos que enfatizan el estatus evolutivo de la música sugieren que la especie humana tiene una musicalidad innata, de valor adaptativo, que opera con el impulso de moverse y los modos en que nuestro cuerpo se mueve en el entorno, que promueve el desarrollo tanto de la propia subjetividad como la comprensión intersubjetiva, y que se ajusta a las vicisitudes del desarrollo; dicha

56. Neisser, *Cognitive Psychology*, 290.

57. Para un examen del paradigma dinámico de la cognición ver Oliveira, “O estudo da música”.

58. Tooby y Cosmides, “The psychological foundations of culture”, 33.

59. *Ibid.*, 24.

60. Humberto R. Maturana, *Da Biologia à Psicologia* (Porto Alegre: Artmed, 1995). Según Skagestad, Peirce desarrolló un argumento evolucionario al postular que todo conocimiento científico puede ser derivado de instintos de alimentación y apareamiento (Peter Skagestad, “Peirce on evolution and progress”, en *The Relevance of Charles Peirce, The Monist Library of Philosophy*, ed. Eugene Freeman (La Salle: The Hegeler Institute, 1983), 348-372.

musicalidad sería la fuente psicológica de los comportamientos musicales y de lo que finalmente entendemos como “música”.⁶¹

A la luz de estas ideas, resulta sugestivo observar que las manifestaciones musicales asociadas a las etapas tempranas de la vida tienden a ser adecuadamente comprendidas por miembros de otras culturas, y en comparación con las de la vida adulta, son más similares de una cultura a otra.⁶² Como notó Tagg, nadie grita canciones de cuna a un niño para calmarlo, entrecortadas, o a una velocidad vertiginosa, aun cuando las músicas de unos u otros terminen siendo bastante diferentes. Desarrollos psicomusicológicos recientes enfatizan la importancia de dichas manifestaciones musicales, y argumentan que siguen siendo relevantes (no necesariamente de forma consciente) en la vida adulta (ej., por condicionamiento evaluativo, en términos de Juslin y Västfjäll). En esta línea, Dissanayake reseña estudios que sugieren que en diferentes culturas la música de la vida adulta incorpora elementos musicales de la vida temprana para evocar, de maneras socialmente aceptables, sentimientos y emociones personales.⁶³ Según Yela, el problema *natura ó nurtura* es falso, el punto decisivo es la *interacción*.⁶⁴

4.3. Afecto: ¿experiencia discreta o dimensional?

En *Versos a la tristeza de Buenos Aires*, poema que se volvió tango en una musicalización de Waldo Beloso (sello Microfón SE-460, 1973), Alfonsina Storni escribió

61. Colwyn Trevarthen, “Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication”, *Musicae Scientiae*, Special Issue (1999-2000): 155-215. Jay Schulkin y Greta B. Raglan, “The evolution of music and human social capability”, *Frontiers in Neuroscience*, 8 (2014): artículo 292. Ellen Dissanayake, “Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interactions”, en *The origins of music*, ed. N. Wallin, B. Merker y S. Brown (Cambridge, MA: MIT Press, 2000). Ian Cross publicó una serie de trabajos sobre la noción de “protomusicalidad” de los cuales destacamos “Music, mind and evolution”, *Psychology of Music*, 29/1 (2001): 95-102; “Music and biocultural evolution”, en *The cultural study of music: A critical introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton (Londres: Routledge, 2003); “Music and meaning, ambiguity and evolution”, en *Musical Communication*, ed. Dorothy Miell, Raymond A. R. MacDonald y David J Hargreaves (Oxford: Oxford University Press, 2005); y “Music, cognition, culture, and evolution”, *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930/1 (2001): 28-42.

62. Sandra E. Trehub, Judith Becker, y Iain Morley, “Cross-cultural perspectives on music and musicality”, *Philosophical Transactions B*, 370/1664 (2015): 1-9.

63. Dissanayake, “Antecedents of the temporal arts”.

64. Mariano Yela, “Ambiente, herencia y conducta”, *Psicothema*, 8/1 (1996): 187-228.

Tristes calles derechas, agrisadas e iguales,

.....

rectas, untadas de su río, apagado, brumoso, desolante, y sombrío,...

Esa tristeza que Storni evoca con las calles de Buenos Aires, ¿es un afecto unívoco, o depende de ese conjunto de adjetivos que tomó la escritora? Sin un carácter desolante o sombrío, ¿sería aún *tristeza*?

Según Ekman, hay emociones *básicas* que constituyen estados afectivos “separados” y “discretos”, que se caracterizan por modos de expresión (ej., ciertos atributos de la expresión facial, o la voz) y eventos desencadenantes (ej., pérdida de un ser querido) universales, y una fisiología distintiva (es decir, circuitos nerviosos específicos).⁶⁵ Para Ekman, la *tristeza* sería una de esas emociones básicas (ver también Tabla 1). Ahora bien, ¿debe concluirse entonces, por ejemplo, que la pérdida de un ser querido desencadena *la (misma) tristeza* que evoca el poema de Storni?, ¿o que la *tristeza es la misma* ante el poema, una pérdida inesperada, o una que llega tras una larga agonía? Ekman postula que las emociones básicas deben entenderse como “familias de emociones”, lo cual permite pensar que *las tristezas* que promueven uno u otro tipo de pérdida o el poema no son el mismo estado afectivo, sino *estados diferentes* que comparten características clave de la *categoría tristeza*. Las preguntas entonces son: ¿cuáles características se comparten? y ¿dónde termina cada categoría? Responder estas preguntas en el marco de modelos discretos ha sido problemático. Por ejemplo, Kemper revisa diecisiete fuentes sobre el tema e identifica que mientras que en una aparecen “soledad, pesar, y dolor” como componentes del “pánico”, en otra se toma a “soledad” como categoría de referencia.⁶⁶ Es más, si bien en todas hay acuerdo en que “miedo” refiere a una categoría afectiva, sólo en ocho se considera “tristeza” como tal.

Una alternativa para resolver estos problemas ha sido los enfoques dimensionales. En un trabajo ya clásico en el tema, Russell pidió a los participantes de sus estudios realizar tareas que implicaban relacionar términos afectivos (ej., tenso, asustado, etc.). Sintéticamente, mediante análisis factoriales el autor identificó dos dimensiones básicas de organización de los términos, la de “placer” (posteriormente denominada valencia), y

65. Paul Ekman, “Basic emotions”, en *Handbook of cognition and emotion*, ed. T. Dalgleish y M. J. Power (Nueva York: John Wiley & Sons Ltd., 1999), 45-60.

66. Theodore D. Kemper, “How many emotions are there? Wedding the social and the autonomic components”, *American Journal of Sociology*, 93/2 (1987): 263-289.

la de “excitación” (*arousal*). Un modelo (multi)dimensional permite describir varios aspectos de la vida afectiva de manera más parsimoniosa que uno discreto.⁶⁷ Por ejemplo, permite pensar que *tristeza* es un estado de *displacer* y baja excitación, y que el enojo también involucra *displacer* pero pro-activo. Asimismo, permite explicitar vínculos y diferencias que el lenguaje cotidiano oculta; por ejemplo, en vez de reducirse a “tristeza”, una pérdida sorpresiva, una prevista, y el poema de Storni pueden ser descritos como experiencias de *displacer* con un monto decreciente de excitación.

Pese a las ventajas de los modelos dimensionales, cabe preguntarse si “valencia” y “excitación” describen adecuadamente las experiencias afectivas que evoca la música. Eerola y Vuoskoski reportaron evidencia de que ese sería el caso.⁶⁸ Sin embargo, Zentner, Grandjean, y Scherer reportaron que las dimensiones que subyacen a las descripciones de la experiencia de la música son “malestar”, “vitalidad”, y “sublimidad”.⁶⁹ A la luz de este resultado, los autores sugirieron que las experiencias afectivas que la música evoca son específicas; ello implica por caso que *la tristeza que evoca el poema* de Storni no sería la misma (es decir, no se vertebraría sobre las mismas dimensiones) que *la tristeza de perder un ser querido*. Esta idea está en correspondencia con la idea de que el arte promueve experiencias afectivas específicas.⁷⁰ Un problema en el trabajo de Zentner, Grandjean, y Scherer, sin embargo, es su dependencia de reportes verbales. En estudios equivalentes que recientemente realizamos en Brasil, encontramos variaciones en los términos afectivos que se incluyen en cada dimensión, aparentemente por variaciones en las relaciones semánticas entre términos propios del portugués, lo que sugiere que las dimensiones detectadas por Zentner y sus colegas son, al menos en parte, idioma-dependientes.⁷¹

67. Para estudios que documentan ventajas de los modelos dimensionales por sobre los discretos para describir la experiencia afectiva con la música, ver Tuomas Eerola y Jonna K. Vuoskoski, “A comparison of the discrete and dimensional models of emotion in music”, *Psychology of Music*, 39/1 (2011): 18-49. Ver también Marcel Zentner, Didier Grandjean, y Klaus R. Scherer, “Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement”, *Emotion*, 8/4 (2008): 494-521.

68. Eerola y Vuoskoski, “A comparison”.

69. Zentner, Grandjean, y Scherer, “Emotions evoked by the sound of music”.

70. Ver por ejemplo Konečni, “Does music induce emotion?”; Meyer, *Emotion*. Ver también sección 3.

71. Eduardo K. S. Mello, “Comunicação emocional entre compositor, performer e ouvinte: um estudo sob a perspectiva do Expanded Lens Model” (Tesis de maestría, Universidade Federal do Paraná, 2016). Danilo Ramos, “O percurso histórico do estudo sobre a comunicação de emoções entre pianista e ouvinte no Brasil”, *Opus* (en evaluación). Danilo Ramos & Eduardo S. K. Mello, “A codificação de emoções na música instrumental: um estudo experimental em um contexto musical brasileiro”, *Anais do Encontro de Ciencias Cognitivas de la Música E. S. K.* (septiembre 2017).

4.4. Afecto, música, y multimodalidad

Hasta donde sabemos, la experiencia musical no es “auditiva”, sino “multimodal”. Demos por cierto que las primeras experiencias musicales ocurren en la vida neonatal.⁷² Cuando, por ejemplo, una madre le canta o simplemente tararea algo a su hijo, en un momento u otro lo carga, lo acaricia, y arrulla; a veces sus miradas hacen contacto, y ella se le acerca y aleja con su rostro; el niño entra en contacto con aromas, temperaturas, del ambiente o de su madre, al rozar sus mejillas; el roce da una sensación de textura, que se integra con otros significados en la experiencia. Según Trehub et al., aun en culturas donde la audición solitaria termina por ser la norma, “la introducción del niño a la música es multimodal”.⁷³

La idea de que la experiencia musical es multimodal no se limita a la vida temprana. Aún hoy gran parte de la música sigue asociada a la danza, que implica no sólo movimiento, sino también ambientes, luces, y a veces texturas y contacto. El recital de rock a través del *pogo* mantiene el contacto, aun cuando sea desenfrenado. A la luz de la idea de continuidades entre la vida musical temprana y adulta (ver el último párrafo de la sección 4.2), resulta sugestivo que “pogo” refiera también al juguete (palo con resorte) que utilizan los niños para pararse sobre él y brincar de aquí para allá.⁷⁴ Puede argumentarse que la experiencia musical ha sido tradicionalmente multimodal, y que fue el surgimiento de medios mecánicos de grabación y reproducción lo que propició una escucha alejada de lo visual, de las contingencias espacio-temporales de la interpretación, y una reducción de la (multi)dimensionalidad fenoménica de lo musical.⁷⁵

Multimodalidad es la quintaesencia de la experiencia multimedia tan propia de nuestra época. Lo musical se integra en el cine, los videojuegos, la publicidad, etc. Nicholas Cook comienza uno de sus trabajos argumentando que en la publicidad música e imagen se integran para promover sentimientos y significados en el espectador, para construir identidad.⁷⁶ Paralelamente, desde una perspectiva cognitivista, Cohen y sus

72. Para una revisión reciente sobre la experiencia musical intrauterina y su posible incidencia en la vida del neonato ver Olimpia Pino, “Fetal memory: The effects of prenatal auditory experience on human development”, *BAOJ Med Nursing*, 2/4 (2016): 1-5.

73. Trehub, Becker y Morley, “Cross-cultural perspectives”, 4-5. Ver también Trevarthen, “Musicality and the intrinsic motive pulse”, y Dissanayake, “Antecedents of the temporal arts”.

74. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pogo>

75. Ver James Andean, “Ecological psychology and the electroacoustic concert context”, *Organized Sound*, 16/2 (2011): 125-133; Lucke Windsor, “A perceptual approach to the description and analysis of acousmatique music” (Tesis de doctorado, University of Sheffield, 1995).

76. Nicholas Cook, *Music: A very short introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

colaboradores elaboraron un modelo para explicar la experiencia multimedia según el cual diferentes mecanismos atencionales y asociativos cooperan en la generación de lazos entre sonido e imagen, y dan lugar a la emergencia de significados.⁷⁷ En un estudio en el que reseña modos de uso de la música a comienzos del siglo XXI en la localidad de Susques (provincia de Jujuy, Argentina), donde las culturas musicales prehispánicas y/o preincaicas han tenido relativa supervivencia, Sessa señala que los músicos del lugar habían comenzado a aprovechar la PC para reproducir huaynos, tinkus, etc.⁷⁸ Es lógico pensar que la diseminación del ordenador u otros dispositivos digitales y de sistemas de conectividad pronto hará, sino lo ha hecho ya, que la experiencia multimedia sea frecuente en este u otros lugares donde tradicionalmente no lo era.

Finalmente, queremos mencionar otros tres estudios que sugieren la multiplicidad de modos en que la experiencia musical puede ser multimodal. En uno de ellos en el que colaboró un colega de Brasil, M. Wanderley, se reportó evidencia de que la información gestual (visual) que el oyente recibe del intérprete (al verle tocar) afecta la tensión que dicho oyente experimenta.⁷⁹ Este estudio sugiere que la experiencia musical es multimodal incluso en situaciones más pasivas de (viso)escucha, como puede ser la de concierto. Boltz et al., por su parte, reportaron evidencia de que, dado un videoclip o un montaje, la valencia de las imágenes incide en la carga afectiva que se asigna al material musical que les acompaña.⁸⁰ Este estudio documenta que, en la experiencia multimedia, la circulación de significados afectivos puede ir no sólo desde la música a la imagen, sino también en sentido inverso. Por último, en Laeng et al., los participantes debían presionar una tecla si experimentaban escalofríos (reacción asociada a picos afectivos) al escuchar una u otra pieza musical; al mismo tiempo, la dilatación de sus pupilas era registrada.⁸¹ Se observó que la dilatación era mayor en una ventana temporal centrada en las indicaciones de escalofríos. Según Laeng et al., sus resultados sugieren que el sistema neuromodulador de la adrenalina (un regulador del *arousal* cerebral) que interviene en la actividad ocular también modula la experiencia afectiva de la música. Esta idea es

77. Annabel J. Cohen, “Congruence-Association Model of music and multimedia: Origin and evolution”, en *The Psychology of Music in Multimedia*, eds Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb y Roger A. Kendall (Oxford: Oxford University Press, 2013), 17-47.

78. Martín Sessa, “Territorialidades múltiples en la música de sikuris susqueña”, *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2009): 19-42.

79. Bradley W. Vines, Carol L. Krumhansl, Marcelo M. Wanderley y Daniel J. Levitin, “Cross-modal interactions in the perception of musical performance”, *Cognition*, 101/1 (2006): 80-113.

80. Marilyn G. Boltz, Brittany Ebendorf y Benjamin Field, “Audiovisual interactions: The impact of visual information on music perception and memory”, *Music Perception*, 27/1 (2009): 43-59.

81. Bruno Laeng, Lise M. Eidet, Unni Sulutvedt, y Jaak Panksepp, “Music chills: The eye pupil as a mirror to music’s soul”, *Consciousness and Cognition*, 44 (2016): 161-178.

consistente con la de mecanismos intervinientes reflejos y de imaginaria visual que postularon Juslin y Västfjäll, y sugiere además que estos mecanismos son *literalmente* multimodales.

5. Discusión y conclusiones

A la luz de la revisión que hemos hecho, ¿qué respuestas son viables para las preguntas planteadas en la sección 2? Retomemos algunos pasajes del trabajo de Frith. El autor señaló que cuando se juzga una música como “buena” o “mala”, lo que “está en juego es un sentimiento”, y que “cualquiera sabe qué música es buena en el momento en que la escucha”. En tanto *sentimiento* refiere a un *qualia* (ver Tabla 1), la primera idea es más bien tautológica: es que toda apreciación acarrea sentimiento. La segunda idea, por su parte, niega el potencial del fluir de la tensión musical, de las expectativas de corto y largo plazo resueltas o eludidas, de los picos y valles afectivos que conllevan. Si bien la incidencia de las preferencias, humores, y actitudes, en el juicio inmediato no puede descartarse, tampoco puede descartarse el modelaje del juicio durante la escucha, mediante el aprendizaje, o la familiarización (ver sección 4.1). Más problemática nos pareció la idea de que “desde una perspectiva etnomusicológica, no hay relación obvia entre lo que sentimos como humanos y los sonidos que utilizamos”, y que “si la música es significativa en términos emocionales, lo es en gran medida como un efecto de las condiciones culturales, en vez de psicológicas”. Como reseñamos en las secciones 4.2 y 4.4, estas ideas están a contramano de evidencia que sugiere que la cultura potencia y aprovecha desarrollos psicológicos tempranos, y que incluso en la vida adulta esos desarrollos pueden subsistir en la cultura musical. Por su parte, la idea de: “...lo es *en gran medida* como un efecto de...”, hace perder de vista que el dilema *natura-nurtura* es falso, y que la clave es la interacción.

Respecto del trabajo de Tagg, nos preguntamos: ¿una música se asocia *sólo* a un fenómeno no-musical, como sugirió el autor? Difícilmente este sea alguna vez el caso. No hay por qué asumir que los mecanismos de asociación reseñados en las secciones 4.1 y 4.4 no estén operativos incluso desde la vida temprana, generando un universo de asociaciones de riqueza creciente. ¿Qué justifica entonces el supuesto de que una música se asocia *sólo* a la muerte, y de allí *sólo* a la tristeza? Este supuesto es problemático al menos por dos razones: porque hay discrepancias respecto de si *tristeza* refiere a un episodio afectivo definido (como *miedo*, o *enojo*; ver Tabla 1), y porque hay discrepancias sobre si la experiencia afectiva es discreta (es decir, de que exista *la* tristeza), en vez de

dimensional, como se discutió en la sección 4.3. Finalmente, ¿por qué asumir que *sólo escuchar* música es suficiente? A contramano de la bibliografía reseñada en la sección 4.4, Tagg hipotetizó que la música es unimodal. Sugestivamente, Cook señala que “en el caso de una música que está inserta en un contexto social sumamente específico, un breve video de la gente interpretando su música *in situ* ayudaría a orientar a los oyentes de otras culturas respecto de qué están escuchando”.⁸² Tagg no utilizó videos.

Y respecto a nuestro trabajo sobre inducción tonal, ¿por qué presumimos que los juicios de “confianza” equivalen de algún modo al “afecto”? Básicamente, porque la experiencia de des/confianza es una experiencia de in/certidumbre, que por definición, en la vida anímica de las personas, es reguladora de la valencia (esta es la tesis, por ejemplo, de Peirce, Dewey, Meyer, Berlyne, y Huron, y se vincula con el mecanismo de expectación que refieren Juslin y Västfjäll; ver también *Emociones básicas* en Tabla 1). ¿Y por qué señalamos que hay “mecanismos cognitivos y afectivos parcialmente independientes”? En la sección 4.1 reseñamos trabajos según los cuales el vínculo cognición-afecto es insoslayable. La idea refiere a que la información afectiva puede centrarse en algunos productos cognitivos, en desmedro de otros. Efectivamente, en nuestro estudio observamos que los juicios de confianza fluctuaban según la mayor o menor proximidad registral de las notas en las melodías-estímulos, independientemente de otros factores (ej., del orden de las notas). La idea de “independencia parcial” se relaciona con las de mecanismos afectivos ligados a procesos cognitivos parciales, de procesamiento de información afectiva y cognitiva en paralelo, y de priorización de una u otra información en el procesamiento según factores contexto-(tarea)-dependientes, desarrolladas en la sección 4.1.

Finalmente, nos hacemos dos preguntas. Primero, ¿cuán representativas son las vaguedades y discrepancias aquí analizadas de lo que ocurre en el campo musicológico en general en torno al tema *música y afecto*? Una respuesta cabal a esta pregunta excede a este trabajo. Sin embargo, los casos que examinamos no son aislados. Por ejemplo, en *Music, imagination, and culture* (libro traducido a varios idiomas), Cook discute la idea expresada por Blacking de que “si se focaliza en la forma del movimiento musical, hay buenas chances de que con una u otra música personas de culturas diferentes experimenten sentimientos similares”.⁸³ Sobre esta afirmación, Cook hace la siguiente

82. Nicholas Cook, *Music, imagination, and culture* (Nueva York: Clarendon Press, 1990), 150.

83. Cook, *Music, imagination, and culture*. Ver traducciones en

pregunta: “¿el hecho de que experimenten sentimientos similares es suficiente para decir que todas ellas comprenden (del mismo modo) el significado real de la música?”⁸⁴ La respuesta a esta pregunta bien puede ser *no*, pues establecer condiciones causales suficientes es en general difícil. Ahora, si la pregunta se piensa sin contemplar que “es lógico pensar que sentimientos similares podrían asociarse a comprensiones similares”, entonces cualquier respuesta estará sesgada. Y de pensarse así, es probable que la pregunta (re)active distinciones anteriores entre “pasión” y “razón”, la idea de afecto *sin* cognición, de que cognición es *sólo* la (correcta) integración de la información, de que lo clave de la experiencia musical existe *sólo* en el nivel de lo social, etc. En todo caso, si bien nuestro trabajo no alcanza a documentar representatividad, sirve como muestreo de cómo se trata la relación música-afecto en bibliografía relativamente difundida en el campo musicológico.

Por último, nos preguntamos ¿por qué surgen en el campo musicológico vaguedades y discrepancias como las identificadas? Una razón podría ser simplemente la discrepancia general sobre el tema. Como se señaló en la sección 3, el modo en que se conceptualizan los fenómenos afectivos varía, se hacen definiciones *ad hoc*, etc. En esta línea, cuando Frith o Tagg escriben en la década del 90, gran parte de los estudios psico(musico)lógicos aquí descritos estaban en curso; y otros, aunque publicados seguramente, no habían alcanzado la difusión actual. Las discrepancias generales, sin embargo, no explican por qué Frith y Tagg no dan definición alguna de términos clave como sentimiento, emoción, etc., ni tampoco por qué no lo hicimos nosotros en nuestro estudio. Otra razón podría ser que en ocasiones los musicólogos no son tan precisos como podrían. Por ejemplo, Huron refiere a la “risa” como una emoción aun cuando luego, en concordancia con otros autores (ver Tabla 1), define las emociones como “amplificadores motivacionales que empujan al organismo a buscar conductas adaptativas”.⁸⁵ Quizás algo similar ocurra en los pasajes de Frith y Tagg que aquí examinamos, o en nuestro trabajo sobre cognición tonal. Una razón más problemática, sin embargo, podría ser que surgen porque los musicólogos trabajan excesivamente aislados. El no tener una base común explicaría por qué no anticipamos la crítica del revisor, y por qué al revisor le llamó la atención nuestro argumento. En esta línea, resulta sugestivo que, para apoyar los pasajes que aquí examinamos, la única fuente que Frith referencia es el trabajo de Tagg, quien a

<https://www.mus.cam.ac.uk/directory/nicholas-cook>. Consultado el 15/09/2018.

84. Cook, *Music, imagination, and culture*, 150.

85. Huron, *Sweet anticipation*, vii y 4.

su vez no toma ningún trabajo psico(musico)lógico previo para elaborar sus hipótesis, o interpretar sus datos. De ser esta última razón válida, cabe preguntarse, parafraseando a Peirce, si el musicólogo procede como el filósofo que intenta determinar qué ideas están más en armonía con su sistema de creencias, o como el científico que se interesa por comprender la realidad.⁸⁶ El lector podrá evaluar en qué medida esta pregunta captura maneras de pensar en el campo musicológico, o simplemente construye muñecos de paja.

Bibliografía

- Adler, Guido. *Methode der musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- Andean, James. “Ecological psychology and the electroacoustic concert context”. *Organised Sound*, 16/2 (2011): 125-133.
- Anta, J. Fernando. “Pitch: A key factor in tonality induction”. *Music Perception*, 32/4 (2015): 413-433.
- Augoustinos, Martha e Iain Walker. *Social cognition*. Londres: Sage Publications, 1996.
- Berlyne, Daniel E. *Aesthetics and psychobiology*. East Norwalk: Appleton-Century-Crofts, 1971.
- Blacking, John. *‘A commonsense view of all music’: Reflections on Percy Grainger’s contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Blanchette, Isabelle y Anne Richards. “The influence of affect on higher level cognition: A review of research on interpretation, judgment, decision making and reasoning”. En *Cognition & Emotion: Reviews of current research and theories*, ed. Jan De Houwer y Dirk Hermans, 276-324. Hove: Psychology Press, 2010.
- Boltz, Marilyn G., Brittany Ebendorf y Benjamin Field. “Audiovisual interactions: The impact of visual information on music perception and memory”. *Music Perception*, 27/1 (2009): 43-59.
- Cenkerová, Zuzana y Richard Parncutt. “Style-dependency of melodic expectation: Changing the rules in real time”. *Music Perception*, 33/1 (2015): 110-128.
- Cohen, Annabel J. “Congruence-Association Model of music and multimedia: Origin and evolution”. En *The Psychology of Music in Multimedia*, ed. Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb y Roger A. Kendall, 17-47. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Cook, Nicholas. *Music: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- . *Music, imagination, and culture*. Nueva York: Clarendon Press, 1990.
- Creel, Sarah C. “Specific Previous Experience Affects Perception of Harmony and Meter”. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 37:5 (2011): 1512-1526.

86. Charles S. Peirce, “How to make our ideas clear”, *The popular science monthly*, 12 (1878): 268-302.

- Cross, Ian. "Music and meaning, ambiguity and evolution". En *Musical Communication*, ed. Dorothy Miell, Raymond A. R. MacDonald y David J. Hargreaves, 27-43. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- . "Music and biocultural evolution". En *The cultural study of music: A critical introduction*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, 17-27. Londres: Routledge, 2003.
- . "Music, mind and evolution". *Psychology of Music*, 29/1 (2001): 95-102.
- . "Music, cognition, culture, and evolution". *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930/1 (2001): 28-42.
- Dewey, John. "The theory of emotion. (2) The significance of emotions". *Psychological Review*, 2 (1895): 13-32.
- Dissanayake, Ellen. "Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interactions". En *The origins of music*, ed. N. Wallin, B. Merker y S. Brown, 389-410. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- Durkheim, Émile. *Les règles de la méthode sociologique*. Paris: Félix Alcan, 1919.
- Dubé, Laurette y Jordan Le Bel. "The content and structure of laypeople's concept of pleasure". *Cognition and Emotion*, 17/2 (2003): 263-295.
- Duncan, Seth y Lisa Feldman Barrett. "Affect is a form of cognition: A neurobiological analysis". *Cognition and Emotion*, 21/6 (2007): 1184-1211.
- Eerola, Tuomas y Jonna K. Vuoskoski. "A comparison of the discrete and dimensional models of emotion in music". *Psychology of Music*, 39/1 (2011): 18-49.
- Ekman, Paul. "Basic emotions". En *Handbook of cognition and emotion*, ed. T. Dalgleish y M. J. Power, 45-60. Nueva York: John Wiley & Sons Ltd, 1999.
- Frijda, Nico H. y Batja Mesquita. "The analysis of emotions: Dimensions of variation". En *Emotions, personality, and psychotherapy. What develops in emotional development?*, ed. M. F. Mascolo y S. Griffin, 274-277. Nueva York: Plenum Press, 1998.
- Frith, Simon. *Performing Rites. On the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
- Huron, David. *Sweet anticipation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Juslin, Patrik N., y Daniel Västfjäll. "Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms". *Behavioral and Brain Sciences*, 31/5 (2008): 559-575.
- Kemper, Theodore D. "How many emotions are there? Wedding the social and the autonomic components". *American Journal of Sociology*, 93/2 (1987): 263-289.
- Konečni, Vladimír J. "Does Music Induce Emotion? A Theoretical and Methodological Analysis". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 2/2 (2008): 115-129.
- . "The aesthetic trinity: Awe, being moved, thrills". *Bulletin of Psychology and the Arts*, 5/2 (2005): 27-44.
- . "Review de *Music and Emotion: Theory and Research*, por Patrik N. Juslin y John A. Sloboda (eds.)". *Music Perception*, 20/3 (2003): 332-341.

- Krumhansl, Carol L. "A perceptual analysis of Mozart's Piano Sonata K. 282: Segmentation, tension, and musical ideas". *Music Perception*, 13/3 (1996): 401-432.
- Laeng, Bruno, Lise M. Eidet, Unni Sulutvedt y Jaak Panksepp. "Music chills: The eye pupil as a mirror to music's soul". *Consciousness and Cognition*, 44 (2016): 161-178.
- Lai, Vicky Tzuyin, Peter Hagoort y Daniel Casasanto. "Affective primacy vs. cognitive primacy: Dissolving the debate". *Frontiers in Psychology*, 3 (2012): artículo 243.
- Lazarus, Richard S. "Thoughts on the relations between emotion and cognition". *American Psychologist*, 37/9 (1982): 1019-1024.
- LeDoux, Joseph. "Rethinking the evolutionary brain". *Neuron*, 73 (2012): 653-676.
- Lerdahl, Fred y Carol L. Krumhansl. "Modeling tonal tension". *Music Perception*, 24/4 (2007): 329-366.
- Maes, Pieter-Jan, Marc Leman, Caroline Palmer Marcelo M. y Wanderley. "Action-based effects on music perception". *Frontiers in Psychology*, 4 (2014): artículo 1008.
- Maturana, Humberto R. *Da Biologia à Psicologia*. Porto Alegre: Artmed, 1995.
- Mello, Eduardo K. S. "Comunicação emocional entre compositor, performer e ouvinte: um estudo sob a perspectiva do Expanded Lens Model". Tesis de maestría, Universidade Federal do Paraná, 2016.
- Meloni, Maurizio, Simon Williams y Paul Martin. "The biosocial: Sociological themes and issues". *The Sociological Review Monographs*, 64/1 (2016): 7-25.
- Meyer, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Moors, Agnes. "Theories of emotion causation: A review". En *Cognition & Emotion: Reviews of current research and theories*, ed. Jan De Houwer y Dirk Hermans, 1-37. Hove: Psychology Press, 2010.
- Neisser, Ulric. *Cognitive Psychology*. Nueva York: Psychology Press, 1969.
- Okon-Singer, Hadas, Talma Hendler, Luiz Pessoa y Alexander J. Shackman. "The neurobiology of emotion-cognition interactions: fundamental questions and strategies for future research". *Frontiers in Human Neuroscience*, 9 (2015): artículo 58.
- Oliveira, Luis F. "O estudo da música a partir do paradigma dinâmico da cognição". *Percepta*, 2/1 (2014):17-36.
- . "A emergência do significado em música". Tesis de doctorado, Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- Otto, Jürgen H., Harald A. Euler y Heinz Mandl. "Begriffsbestimmungen". En *Handbuch Emotionspsychologie*, ed. Jürgen H. Otto, Harald A. Euler y Heinz Mandl, 11-18. Weinheim: Beltz, PsychologieVerlagsUnion, 2000.
- Peirce, Charles S. "How to make our ideas clear". *The popular science monthly*, 12 (1878): 268-302.
- . *Collected Papers*. Edición electrónica:
<https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>.

- Pino, Olimpia. "Fetal memory: The effects of prenatal auditory experience on human development". *BAOJ Med Nursing*, 2 (2016): 1-5.
- Ramos, Danilo, y Eduardo S. K. Mello. "A codificação de emoções na música instrumental: um estudo experimental em um contexto musical brasileiro". 13º *Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música (La Plata, septiembre 2017)*.
- . "O percurso histórico do estudo sobre a comunicação de emoções entre pianista e ouvinte no Brasil", *Opus* (en evaluación).
- Regev, Motti. "Review-Performing Rites: On the Value of Popular Music, by Simon Frith", *Popular Music*, 21/1 (2002): 135-138.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995. [1ª. ed., 1915].
- Scherer, Klaus R. "Emotions are emergent processes: they require a dynamic computational architecture", *Philosophical Transaction B*, 364 (2009): 3459-3474.
- Schubert, Emery, David J. Hargreaves y Adrian C. North. "A dynamically minimalist cognitive explanation of musical preference: is familiarity everything?". *Frontiers in Psychology*, 5 (2014): artículo 38.
- Schulkin, Jay, y Greta B. Raglan. "The evolution of music and human social capability". *Frontiers in Neuroscience*, 8 (2014): artículo 292.
- Sessa, Martín. "Territorialidades múltiples en la música de sikuris susqueña". *Revista Argentina de Musicología*, 10 (2009): 19-42.
- Shifres, Favio y M. Inés Burcet. *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2013.
- Skagestad, Pete. "Peirce on evolution and progress". En *The Relevance of Charles Peirce, The Monist Library of Philosophy*, ed. Eugene Freeman, 348-372. La Salle: The Hegeler Institute, 1983.
- Sloboda, John A. "Music structure and emotional response: Some empirical findings". *Psychology of Music*, 19/2 (1991): 110-120.
- Tagg, Philip. "'Universal' Music and the Case of Death". *Critical Quarterly*, 35/2 (1993): 54-85.
- Tomkins, Silvan S. "Affect and cognition: "Reasons" as coincidental causes of affect evocation". En *Affect, Imagery, Consciousness. The complete edition, Vol 3*, ed. S. S. Tomkins, 639-661. Nueva York: Springer Publishing Company, 2008.
- Tooby, John y Leda Cosmides. "The psychological foundations of culture". En *The Adapted Mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*, ed. J. Barkow, L. Cosmides, y J. Tooby, 19-136. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- Trehub, Sandra E., Judith Beckeer e Iain Morley. "Cross-cultural perspectives on music and musicality". *Philosophical Transactions B*, 370/1664 (2015): 1-9.
- Trevarthen, Colwyn. "Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication". *Musicae Scientiae, Special Issue* (1999-2000): 155-215.

- Vines, Bradley W., Carol L. Krumhansl, Marcelo M. Wanderley y Daniel J. Levitin. "Cross-modal interactions in the perception of musical performance". *Cognition*, 101 (2006): 80-113.
- Windsor, Lucke. *A perceptual approach to the description and analysis of acousmatique music*. Tesis de doctorado, University of Sheffield, 1995.
- Yela, Mariano. "Ambiente, herencia y conducta". *Psicothema*, 8/1 (1996): 187-228.
- Zajonc, Robert B. "Feeling and thinking: Preferences need no inferences". *American Psychologist*, 35 (1980): 151-175.
- Zentner, Marcel, Didier Grandjean y Klaus R. Scherer. "Emotions evoked by the sound of music: characterization, classification, and measurement". *Emotion*, 8/4 (2008): 494-521.

Lorenzo Barbero: Lo provinciano y lo porteño

Ana Belén Disandro

Héctor Rubio

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 133-156.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Lorenzo Barbero: Lo provinciano y lo porteño

En el presente trabajo se aborda la figura del director y compositor Lorenzo Barbero, uno de los referentes del tango en Córdoba en la primera mitad del siglo XX, con una trayectoria de más de sesenta años y una prolífica producción.

Realizamos una contextualización de su labor en relación a las nociones de “argentinidad”, y lo “provinciano” y lo “porteño” en tensión y en cooperación. A su vez, trabajamos con referencias musicales de su producción, en composiciones de su autoría y en otras piezas que formaban parte del repertorio de su “Orquesta de la Argentinidad” entre 1950 y 1954. El objetivo es visualizar la dialéctica entre elementos del folklore y del tango dentro del discurso musical; por último, preguntarse si hay sintonía entre los universos expresivos, tanto poéticos como musicales, desde esta misma perspectiva.

Palabras clave: tango, Córdoba, recursos musicales, perspectivas poéticas

Lorenzo Barbero: Provincial and Porteño

In this paper, the figure of the conductor and composer Lorenzo Barbero, one of the most iconic references of tango in Córdoba in the first half of the twentieth century, who displays a trajectory of more than sixty years and a prolific production, is addressed.

We contextualize his works within the concepts of “argentinidad”, “provinciano”, and “porteño”, taking into account clashing and cooperative perspectives. Furthermore, we work with musical references from his own production: in compositions of his own authorship as well as in other pieces that were part of the repertoire of his "Orquesta de la Argentinidad", between 1950 and 1954. The aim of this paper is to expose the dialectic of elements inherent in folklore and tango within musical discourse. Finally, we want to elucidate whether there is concordance among the expressive universes, both poetic and musical, from this same perspective.

Keywords: tango, Córdoba, musical resources, poetic perspectives

Introducción

“[Lorenzo Barbero] dio al tango un carácter espectacular en su presentación, para hacer su musical historia, con técnica sin artificio y con armonioso contenido”, escribió Efraín Bischoff.¹

El Maestro Barbero fue, sin duda, uno de los referentes más importantes del tango cordobés, junto a Jorge Arduh y Ciriaco Ortiz. Desarrolló una carrera como director y compositor que abarcó más de sesenta años de trayectoria. “Tango, una historia como nunca fue contada”, “De Humahuaca a Buenos Aires” y “Fiebre de tango”, son algunos de los títulos que dio a los distintos espectáculos que viajaron por toda la Argentina y varios países de Latinoamérica, con músicos, bailarines y cantantes en escena, dentro de un formato de brillante visualización. Esos títulos dan cuenta también de la intención didáctica que animó al autor, en su pretensión de desplegar la historia del tango e ilustrar la extensión geográfica de su expansión.²

Yo soy tanguero, pero no soy un tanguero a ultranza. Tengo autocrítica hacia el género, que me permite seleccionar un repertorio de temas fundamentales dentro de su evolución creativa. Fundamentales por el ritmo. No voy a hacer la historia del tango, pero cada tango tiene su historia, su porqué. La obligación de lo que está pasando en la página corresponde a quien está hojeando el libro. Bueno, en mi espectáculo, el espectador va a tener una suerte de libro. Yo me encargaré de que le resulte interesante.³

La impronta que confirió a sus shows y conciertos con el objetivo de mostrar la evolución del género llevó a Barbero, además de dirigir su orquesta, a acompañar aquéllos de comentarios y explicaciones, lo que hizo de él una figura excepcional. Esta doble condición, el carácter de espectacularidad otorgado a las presentaciones, que no se reducían a ejecutar tangos, y la intención didáctica de mostrar cuán amplia podía resultar la variedad musical de este vasto territorio, deben entenderse en el marco de la concepción del nacionalismo, impulsada con fervor por los ideólogos del peronismo desde los

-
1. Efraín Bischoff, *Córdoba y el tango. Crónica de un azaroso fervor* (Córdoba, Arg.: Edición del autor, 1966), 162.
 2. A partir de la década del 30, como explica Gustavo Varela en su libro *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina* (Buenos Aires: Ariel, 2016), surgió la necesidad, por parte de letristas, músicos, periodistas, autores de teatro y directores de cine, de rastrear los orígenes del tango, exponer su evolución y hacer de su historia un objeto de análisis o de representación. Varela sugiere que se trató de una “revisión del pasado como modo de defensa de lo nacional” (p. 118).
 3. Germán Arrascaeta: “Lorenzo Barbero: La lucidez del tango”, *Inter voz. La voz del interior*, 15 de octubre de 1999. Disponible en http://buscador.lavoz.com.ar/intervoz/99/10/15/ae_n02.htm.

aparatos ideológicos del Estado, entre las décadas del 40 y 50. Barbero entendió la dirección del programa alentado en esa época, y adhirió enfáticamente a él.

Nacido en James Craik, provincia de Córdoba, el 6 de septiembre de 1917, Isidro Lorenzo Barbero se inició en el estudio de la música y el violín con su padre Francisco Lorenzo Barbero, quien tenía una orquesta típica de tango. Luego de trasladarse a la capital de Córdoba, estudió violín con Alberto Grandi, viola con Francisco Patrucco, composición con Eleuterio Ocampo y dirección orquestal con Teodoro Fuchs. En 1938 fundó su primera orquesta típica “Copacabana”, consagrándose en 1942 en la recién inaugurada Radio Splendid (hoy Radio Universidad). A comienzos de 1950, debutó con la que llamará definitivamente “Orquesta de la Argentinidad”, en compañía de sus cantores Carlos Del Monte y Osvaldo Brizuela, en L. R. 3 Radio Belgrano, en el programa “La gran audición federal”, auspiciada por la firma “Jabón Federal”. A partir de allí, alcanzó reconocimiento en Buenos Aires con actuaciones en varios teatros, entre los cuales figuraron el Broadway, el Tabarís y el Teatro Argentino. Consagrados maestros apoyaron su labor artística, como Francisco Canaro, quien le dedicó algunas líneas auspiciosas en su libro *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*. Indudablemente, las simpatías políticas compartidas por Barbero y Canaro hacia el peronismo fueron un factor determinante en su relación personal y artística.

A continuación, ahondaremos en el concepto de “argentinidad”, y las nociones de lo “provinciano” y lo “porteño” desde la perspectiva de Lorenzo Barbero, haciendo hincapié en las letras de los tangos para los que compuso la música.

Lo provinciano y lo porteño

La “Orquesta de la Argentinidad” estaba conformada por veinticinco músicos e incluía algunos instrumentos regionales, ya que en el repertorio se ejecutaban, además de tangos, especies del folklore argentino.

El porqué de la argentinidad era debido a que quería hacer de su orquesta un medio para que se conociera musicalmente todo el país, quería representar a todas las provincias con su música, así es como a lo largo de su carrera compone distintos temas, con ritmos de diferentes regiones ... y también ritmos de otros países,

compone cumbias, corridos, merengues, fox trot, paso doble, corridos mexicanos, tarantelas, etc.⁴

Este eclecticismo en la integración de los programas respondía a una intención de abarcarlo todo bajo un concepto amplio de lo argentino. Pero también a un desinterés por la especialización del repertorio. Ampliando el concepto del tango afiliado a lo porteño y circunscripto a las temáticas de la ciudad, un nuevo tópico hizo su aparición aquí: revalorizar la figura del “provinciano” en contrapunto con la figura hasta entonces excluyente del “porteño”, oposición así mismo reflejada bajo la dicotomía ciudad-campo.

En el primer verso del tango de Córdoba *Provinciano* (1925) con música de Pérez Rosselli y letra de Eduardo Braña,⁵ se lee: “Me desprecias porque dices que yo soy un provinciano”. Fue probablemente el primer testimonio de la oposición señalada. Esta encontró rápidamente las figuras con las que los versos le dieron expresión: artificialidad de la compostura del porteño frente a la naturalidad del provinciano, actitud mendaz de aquél frente a la sinceridad de éste, oferta del placer por aquél en contraposición a los sentimientos puros de éste.

Me desprecias porque dices
Que yo soy un provinciano
Que jamás horas felices
A mi lado pasarás
Y prefieres un muñeco
Bien fifí y engominado
Que te guíe entre el bullicio
De la engañosa ciudad.

Al mismo tiempo, aparece presentada la búsqueda de una vida con lujos en la ciudad seductora o la fácil promesa de un ascenso social. Tampoco falta la imagen del pretencioso y rumboso automóvil en contraste con la marcha del caballo ágil sobre la llanura, libre como el viento.

4. Fragmento de la entrevista realizada a Miguel Ángel Barbero, hijo de Lorenzo Barbero y percusionista de su orquesta en agosto de 2016 en su domicilio en Córdoba Capital.

5. José Felipe Pérez Rosselli nació en Azul, Buenos Aires (1896) y falleció en Córdoba (1977). Pianista, compositor y locutor de LV3. Algunos de sus tangos fueron: *Romeo*, *Vuelves arrepentida*, *Dorita*, *Delirio*, *Provinciano*, *No te hagas curar*, *Peinando canas*, *Señor señor porqué*, *Viejo Belgrano*, *Mañana juega*. Eduardo Braña nació en La Coruña España (1899) y falleció en Córdoba (1982). Se radicó en esta ciudad para dedicarse al comercio. Poeta y letrista de varios tangos: *Provinciano*, *Del Pasado*, *No te hagas curar* y *Canaro en Córdoba* con música de Pérez Rosselli, *Bartolito* y *Allá en el parque* musicalizados por Ernesto Saavedra, entre otros.

No tendrías auto regio
De tapizados asientos
Que provoca mucha envidia
Al mirarlo así al pasar
Pero si un pingo ligero
Que al correr corta los vientos
Y orgulloso se vería
Si me hiciera galopar.

Lorenzo Barbero compuso, además, según los registros de SADAIC, un tango titulado *Provinciano y porteño*, del que no hemos podido encontrar la letra hasta el momento, pero que resalta nuevamente, a través de su título, aquella antinomia que en el tango parece intensificarse. Decía Barbero en una entrevista para el diario *La voz del interior*:

Estoy ensayando un tango que titulé Provinciano y porteño, que plantea lo que me pasó cuando me presenté en Buenos Aires. Sucedió que siendo provinciano no tenía ninguna posibilidad de superar esa condición o jerarquía, dado que dirigía una orquesta de tango, y el tango es eminentemente porteño, el tango es de la porteñidad. Entonces, parecía insólito que un provinciano apareciera por Buenos Aires, en un momento en que en esa ciudad había 80 orquestas típicas, cada una con 10 músicos y dos cantores. Pero salí adelante organizando y creando grupos y orquestas.⁶

La inferioridad del provinciano enfrentado a la hostilidad de la gran urbe resulta manifiesta, cuando se trata, nada menos, de competir en un género artístico que el hombre de Buenos Aires considera, y no sin legítima razón, de su propiedad. Pero hay más:

En nuestro país existió desde sus albores una especie de apartamiento o secesión entre “porteños” y “provincianos”. Según las épocas y el poder político y social de turno, este fenómeno tomó diversos grados de latencia. De ello se manifestaron tanto Sarmiento como Roca y Urquiza, por nombrar, entre tantos otros, tres referentes paradigmáticos de esta caprichosa división. ... Porteños y provincianos no significó

6. Arrascaeta, “*La lucidez del tango*”. Véase nota 3.

un enfrentamiento violento y fuertemente discriminatorio, sino una puesta en valor de dos clases diferenciadas por su origen territorial.⁷

Explicaba Jorge Arduh⁸, compositor, pianista y director cordobés, sobre la temática abordada en su tango *Juventud del 40*⁹ que: “Cuando pasé la lista [al productor de Magenta que era el sello que iba a grabarlo], me dijeron que esa letra era muy localista, muy de Córdoba, pero yo les dije que tenía que grabarlo igual”.¹⁰

Los barrios cordobeses con sus palcos tangueros
Donde la muchachada al ritmo de un gotán
Hacían filigranas con amor verdadero
Unos labios de fuego y un beso pasional.

“Mi argumento es fácil: el tango es manifiestamente urbano o suburbano, porteño” decía Borges en el año 1927 en el curso de un artículo publicado en la revista *Martín Fierro*. Y agregaba: “El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú”.¹¹ Desde esta postura instalada ya a principios de siglo XX, la profunda convicción de la pertenencia del tango al barrio porteño parecía difícil de sortear. No obstante, en relación a la temática de lo “provinciano” hubo ecos bien tempranos. Del compositor y el letrista de *Patotero sentimental*, Manuel Jovés y Manuel Romero, tenemos *La provinciana* de 1922, otro ejemplo de un personaje femenino del interior, (una “pueblerina”) que, en este caso, se dirige a la ciudad, lugar donde finalmente se producirá su degradación.

7. Juan José Guiraldes, “¿Porteños y provincianos?” *El día*, Opinión (23 de febrero, 2002). Disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2002-2-23--portenos-y-provincianos>

8. Jorge Salomón Arduh, el “fantasista del teclado”, nació en Las Junturas en la provincia de Córdoba el 5 de enero de 1924. En 1943, ingresó en la orquesta típica de Lorenzo Barbero, “Copacabana”, en la que permaneció seis años, antes de fundar su propia orquesta en el año 1949, que duró hasta el año 2009 con sesenta años de actividad.

9. Su letrista fue Eduardo Cavigliasso, quien nació en 1915 en Oliva, Córdoba. En 1944 ingresó a la Orquesta de Lorenzo Barbero y en 1947 formó su propia orquesta de tango.

10. Entrevista realizada a Jorge Arduh en su domicilio en agosto de 2016 en Córdoba.

11. Revista *Martín Fierro* 1924-1927. Edición Facsimilar (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995).

Era una provincianita
Que dejando su casita
Cayó un día a la ciudad
Sin sospechar, pobre china,
Que iba buscando su ruina.

La polarización centro-barrio, Buenos Aires-París, presente en variados tangos rioplatenses, se establece como campo-ciudad en los tangos cordobeses, a través de una perspectiva moralizante de la antítesis de lo bueno y lo malo.

Por otro lado esta delimitación moral se manifiesta en la geografía urbana: el centro de Buenos Aires es visto como el mal, la tentación, el esparcimiento improductivo y la lujuria; el barrio es el refugio de identidad primario, amparo de clase social, protección y resguardo de las injusticias del mundo¹²

Otro ejemplo de inequívoco contenido localista es *Serranita*, música de Barbero y letra de Juan Carlos Mesa,¹³ en el que el paisaje y sus protagonistas remiten al ámbito de lo rural sin otros matices. Las referencias a lo campestre y a la naturaleza aparecen teñidos con los colores de la pureza: “cerro cordobés” y “praderas de un verde promisor”, la serrana como la “flor silvestre que Dios dejó caer”, “Serrana... humilde muchachita”, transida de pena, que es quizás como ese “provinciano” que en el campo pudo “beber la sabia vida” (como escribió Braña en los versos de *Provinciano*). La impronta es netamente sentimental: la que una vez amó y perdió a su ser querido vuelve a encontrar el camino del amor.

Sus húmedas pupilas delatan el dolor
[Qu’] el novio que quería dejó en su corazón,
Aquel muchacho bueno, que le enseñó a querer
Se fue camino al cielo para jamás volver.

12. Varela, *Tango y política*, 99.

13. Juan Carlos Mesa, oriundo de Córdoba, registró como compositor, junto a Barbero, *Lluvia del campo* en 1951. De la producción de letras de tango de Mesa se conocen también el vals *Berretín* con música de Armando Freyre, *Antigua romería* con música de Armando Giannantonio y *A tus trenzas* con música de Arsenio Luque. En los registros de SADAIC, figuran varias obras de su autoría como letrista: *A donde duerme la noche*, *Allá en el Paraná*, *Canción del Zac*, *Carnavalucho*, *Cueca pa Don José*, *Cueca pa doña Pepa*, *El despertador*, *El gordo y el flaco*, entre otras. *Serranita* fue compuesta entre 1949 y 1950 y se grabó en 1952 por la Orquesta de Lorenzo Barbero en discos *Pampa*. Esta composición estaba dedicada a la esposa del compositor, Clotilde, según relató su hijo Miguel Ángel Barbero.

Serrana...
 Humilde muchachita,
 Tu pena es infinita
 Como la de ese canto,
 Que cruza los campos
 Con honda emoción.
 Serrana...
 No llores que algún día,
 Se asomará a tu vida
 Otra promesa de amor.

Los personajes del tango porteño y del ambiente rural coinciden en privilegiar a los seres de extracción humilde; en ellos pueden descubrirse más fácilmente la pureza de los sentimientos, la honradez de las costumbres y la inclinación al sufrimiento.

Con todo, el ambiente evocado en *Serranita* comparte el peso de la “pena” tanguera por excelencia: la pérdida de un amor. Aquí el dolor quizás puede motejarse de más intenso debido a que ella no sufre por “desamor”, sino que “aquel muchacho bueno, que le enseñó a querer / Se fue camino al cielo para jamás volver”. A la llegada de la “primavera radiante de ilusión”, también “en la capillita, junto a su nuevo amor / La noble serranita rezaba su oración”. En contraste con la temática del tango, de cierre triste o melancólico, indefectiblemente, en este caso el dolor puede cesar y dar paso a un estado de dicha: “Y hasta el cerro severo, al verla sonreír / Se iluminó en el cielo, sabiéndola feliz”.

Dotados de una semejante ambientación campestre, presencia de la serrana, y manifestación en ella de la devoción religiosa, se desgranar los versos del tango que cantaba Carlos Gardel titulado significativamente *Córdoba* (1922) con música de Miguel Dorly y letra de Juan Andrés Carusso.¹⁴

14. Miguel Dorly fue guitarrista, pianista y compositor nacido en Italia en 1894 y fallecido en Córdoba en 1983. Compuso varios tangos: *La Misteriosa* grabado por Roberto Firpo, *Siga el corso* y *Pobre mi negra*. Juan Andrés Carusso, nacido y fallecido en Buenos Aires (1890-1931), periodista, letrista y director de teatro, escribió composiciones para diversos aires criollos, varias grabadas e interpretadas por Gardel (38 en total). En su vasta producción, figuran tangos famosos como *A contramano*, *La última copa*, *Sentimiento gaucho* y *Alma de bohemio*.

Iba a la iglesia a rezar
Con tan sentida pasión,
Que una extraña sensación
Sentí al verla pasar,
Y la amé en su dolor.
Inclinado ante el altar,
Con ardiente frenesí
A la virgen le pedí
No la fuera a llevar
Mas la virgen no escuchó.

La ronda de la enfermedad, que termina llevándose a la mujer amada en silencio, define una atmósfera característica de la sentimentalidad tanguera, aunque el ambiente sea otro.

En contraste con el tópico del recuerdo sentimental, la siguiente pieza de Barbero, *Taconear porteño*, con letra de Ricardo Otero,¹⁵ evoca la milonga nacida en Buenos Aires, la “que le dio calce al milonguero porque no hubo otra mejor”, trayendo a la memoria lugares como “los suburbios del Plata”, el cabaret “Hansen”, el “corralón de aguateros”, junto a las “quebradas del [famoso bailarín] Mocho”, y personajes como la “rubia Mireya” o el “Cachafaz”. El letrista hace uso aquí del lunfardo o la jerga popular, valiéndose de términos como “guapa”, “diquera”, “chinonga” o “bailongo”.

Milonga guapa y diquera
Que ha nacido en Buenos Aires
Pa’ cantarles con donaire
De porteña... Flor y flor.
Fue alumbrada por mil lunas
En los suburbios del Plata
Donde en toda serenata
Se hizo amiga del cantor.

15. Junto a este autor, Lorenzo Barbero compuso, además, *A Vacarezza o Bohemio sainetero* del año 1954, según los registros de SADAIC. Sobre Otero no hemos podido encontrar información precisa del lugar de nacimiento o de residencia ni datos biográficos. Sabemos que escribió las letras de tangos de compositores rioplatenses como *Abuela* de Hipólito Carón, *Lagrimitas para qué* de Orlando Trípodí, *Sin tu canción* de Alfredo De Angelis, entre otros.

Milonga que en las barriadas
 Sin más luz que las estrellas
 Viste a la rubia Mireya
 En brazos del Cachafaz.
 Chinonga taura y señera
 El arrabal fue tu dueño
 Y en tu “taconear porteño”
 Cada corte es un amor.

En esta letra, la milonga, simbiosis de la mujer que baila y el género musical, muestra empaque (“diquera”, que se da “dique” o importancia), es bella y llamativa (“chinonga”, “papusa”), pero también audaz y tramposa (“taura”), única, incomparable (“señera”), deja memoria de sí y se proyecta a una esfera casi mítica. La marca genérica y sus figuras características confieren absolutamente el sello propio a la expresión musical y literaria. En la producción de Barbero se observa la flexibilidad con que se desplazó de un registro expresivo y ambiental a otro, según se lo exigieran las temáticas de las letras de los tangos u otros géneros, a los cuales dotó de música: *Alegría Coya*, *Bien orillera*, *Caminando por el centro*, *Carnavales sanjuaninos*, *Color Buenos Aires*, *Luna de tango*, *Lo llamaban Ciriaquito*, *Malambo del Tata*, *Paisanita de mi corazón*, *Milonga del buen aire*, *Para mis lindas cordobesas*, *Ritmo de Buenos Aires*, *Verbenas del carnaval* y *Verbenas porteñas*.

El tango argentino surge en Buenos Aires, su esencia es la “porteñidad”. Se pueden componer tangos en cualquier rincón de la República y será o no será tango siempre que esté encuadrado en las premisas éticas, sociológicas y estéticas que el país viene proponiendo en cada uno de sus ciudadanos.¹⁶

Estas premisas son las propias de una ideología que quiere crear la unidad nacional, exhibir la universalidad “urbi et orbi” del ser argentino, acusar la existencia de la misma entraña más allá de la diferencia de piel: todo lo cual responde al común marco que ofreció el ideario del partido político gobernante y la figura de su líder único: el presidente Perón y la doctrina peronista.

16. Lorenzo Barbero, “Orquesta de la Argentinidad” (Gacetilla no editada obsequiada por Miguel Ángel Barbero).

Sobre el repertorio registrado por la “Orquesta de la Argentinidad” entre 1950 y 1954

En la elección del repertorio por parte de Lorenzo Barbero, operó una política de pensamiento estético, convicción de estilo y objetivos, al que el producto artístico y musical intentó ceñirse. Hacia esta dirección es que orientaremos el análisis de las obras registradas entre 1950 y 1954, dirigiendo las miradas sobre la convivencia de elementos del folklore y del tango o la dicotomía de provinciano-porteño.

En 1951, Barbero registró a través del sello Odeón¹⁷ *Tomá mate, che* de Francisco Canaro¹⁸ con los cantantes Carlos Montes y Roberto Florio. La infusión, obtenida a partir de la *Ilex paraguaiensis*, apareció como la especie más representativa y característica de la industria nacional, pero también como símbolo unificador en las prácticas costumbristas de todo el país, desde el norte al sur.

El mate y el tango se aliaron en inextricable unión para dar viento a la vanagloria nacional y Barbero, una vez más, prestó su talento musical a una letra de inspiración nacionalista.

Mate amargo, mate dulce
Con bombilla o sin bombilla,
Es la octava maravilla
De la industria nacional.
Este es el tango compadre
Orgullo argentino
Canción y danza.

Se trata de una milonga, cuya propuesta literaria y universo expresivo la ponen en relación con lo gauchesco (incluyendo pasajes recitados), a la que podemos ubicar dentro de la especie folklórica de la milonga campera o surera de expresión campesina. Desde el punto de vista musical, no observamos, sin embargo, la presencia de los diseños melorítmicos propios del estilo de la milonga campera, que derivan del bordoneo característicamente idiomático de la guitarra (tampoco Francisco Canaro los incluye en su versión orquestal).

17. La referencia digital para escuchar *Tomá mate, che* por la orquesta de Lorenzo Barbero es la siguiente:
<https://www.youtube.com/watch?v=80SgJHYX-s&t=3s>

18. *Tomá mate, che* en versión de Canaro se encuentra disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=WLk7TYhomJQ>

Ejemplo 1. Diseño característico de la milonga campera

Pero Barbero, a diferencia de Canaro, resalta con énfasis la figuración rítmica propia de la milonga surera en los bajos (reducción del ritmo de habanera, es decir, corchea con puntillo, semicorchea ligada a corchea, corchea, adoptado fervientemente luego por Piazzolla). Renuncia, por otro lado, al diseño melódico de la sexta ascendente que baja al quinto grado (como en el ejemplo 1) para adoptar la siguiente manera:

Ejemplo 2. Introducción por la orquesta de Barbero

La resultante rítmica del acompañamiento, que prevalece en casi toda la milonga, es, sin embargo, la de la corchea con punto y semicorchea más dos corcheas, descendiente de la habanera. Algunos otros aspectos dentro de lo interpretativo y otras cuestiones del arreglo de Lorenzo Barbero, acercan la sonoridad de su versión a la específica de la milonga campera. En principio, se trató del *tempo* más lento que escogió Barbero, si comparamos con la versión de Francisco Canaro, lo cual le da un color más brumoso y le presta una cadencia más en contacto con el estilo surero. Los momentos, que corresponden al recitado, exponen una simplificación de la textura (con el material de la introducción, ver ejemplo 2), respetando la particularidad de hacer oír los versos, como improvisados, de un payador, proveyendo su acompañamiento. “Originalmente era [la milonga] lenta y pausada, y fue vehículo de expresión de gauchos y payadores, quienes la cantaban con acompañamiento de guitarra. Su versión rápida fue uno de los ritmos que aportó al nacimiento del tango”.¹⁹

En la orquesta de Canaro, el contracanto es interpretado por un clarinete en diálogo con los bandoneones que ejecutan la melodía principal, mientras que Barbero

19. Hernán Possetti, *El piano en el tango* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015), 154.

reemplaza el clarinete por las cuerdas. Resulta evidente que el timbre del clarinete, sumado a la figuración de valores cortos de gesto picaresco en Canaro, le otorga a la música una impronta más vivaz y más propia del género de la milonga orillera o urbana.

Ejemplo 3. Versión de Canaro



Ejemplo 4. Versión de Barbero



La elección formal de Barbero, en su arreglo, fue la de comenzar la parte del texto con la intervención del payador, a diferencia de Canaro que lo hizo con el canto.

En 1953, Barbero compuso su milonga *Taconear Porteño*, que a diferencia de la anterior, podríamos catalogar decididamente dentro de la tipología de milonga ciudadana, tanto en lo que respecta a la poesía como en relación a la música. En esta milonga, el compositor se propuso trazar un retrato idiosincrático de “lo porteño”.

Taconear Porteño y *Tomá mate, che* comparten recursos estilísticos como el modelo de acompañamiento propio de la habanera con dos acordes percutidos *marcato* en cada compás a cargo del pianista, o el diseño melódico de los bajos. Sin embargo, las propuestas melódicas asumen un vuelo diferente. Un ejemplo de ello son los diseños melódicos escalísticos en movimiento contrario del primer compás de *Taconear porteño*, así como el del cierre de la primera sección, en movimiento descendente, que actúa tanto de espejo del motivo inicial como de estereotipado elemento de enlace. El motivo del compás 7 (ver ejemplo 5) tiene un aire, que nos recuerda a giros del folklore de Centro América y el Caribe y lo encontramos reiterado en ritmos como el chachachá (así en la difundida canción *Cha cha muchacha* de Rubén Rada²⁰ aparece exactamente el mismo giro melódico). El afán de integrar un vasto repertorio variopinto llevó al compositor a

20. *Cha Cha Muchacha* de Rubén Rada se encuentra disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=jjHnUpSufMo>

incorporar rasgos melódicos y también recursos rítmicos de heterogénea procedencia en géneros originariamente alejados, contribuyendo así a dar un primer paso hacia las posteriores tendencias de fusión.

Su orquestación fue sencilla, inclusive de poco vuelo musical. Su intención de resultar “popular” lo llevó a dejar de lado búsquedas compositivas más complejas o elaboradas. Se decantó casi siempre por lo simple y de llegada directa en el oyente. El tratamiento melódico de *Taconear porteño* ejemplifica esa inclinación adecuadamente. En toda su extensión, la primera y segunda sección están constituidas por una sucesión de motivos absolutamente regulares, cada uno de ellos de dos compases, propuesta-respuesta, que en ningún momento arriesga alguna forma de sofisticación. Las secciones se articulan en frases de 8 compases, la segunda de las cuales resulta la reiteración casi literal de la primera. Más aún, los motivos 1, 2 y 3 de la primera sección (repetidos como 5, 6 y 7 de dicha sección) rematan indefectiblemente en la figuración semicorchea, corchea, semicorchea, negra, y siempre con movimiento melódico ascendente hacia la negra (por tercera mayor, tercera menor o cuarta justa). Esto genera un efecto semejante a la reiteración de una rima consonante en la poesía.

Ejemplo 5. Taconear Porteño

The musical score for 'Taconear Porteño' is written for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-5) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the pattern with a melodic line in the right hand. The third system (measures 11-15) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

La segunda sección (ejemplo 6) ofrece algún grado mayor de refinamiento. El paso cromático de la escala descendente del primer compás de la pieza (la – la bemol) se transforma, en el primer compás de la segunda sección, en el bajo octavado con la

aparición de un acorde alterado (en el segundo tiempo). El movimiento en descenso de la escala en semicorcheas se desplaza al compás siguiente. Los motivos exhiben mayor variedad en sus terminaciones (si bien el segundo y tercer motivo de la sección comparten el esquema de la terminación femenina en negras). Hay mayor aprovechamiento de los pasos cromáticos en los bajos. El motivo, que hemos señalado como compartido con el chachachá, adopta figuración de corcheas y sirve para otorgar un cierre con humor a toda la sección. En la letra, corresponde al momento en que se dice: “cada corte es un amor”.

Ejemplo 6. Taconear porteño

The musical score for "Taconear porteño" is written in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). It consists of six systems of piano accompaniment. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth-note patterns and occasional triplets. The bass line in the left hand is more active, with frequent eighth-note runs and chromatic movements. Measure numbers 6, 12, 18, 24, and 28 are indicated at the start of their respective systems.

De la misma época de *Tomá mate, che* datan las grabaciones, realizadas por Barbero junto a su orquesta, del tango de su autoría *Serranita*,²¹ el chamamé de Mario Millán Medina *El recluta*²² y el vals *La virgen del perdón*²³ con música de Carlos Vicente Geroni Flores y letra de Vicente Gargaglione Retta y Carlos Max Viale. Sobre el texto y la poesía de *Serranita* hemos hablado en el apartado anterior. Ahora daremos algunas referencias musicales.

Hay numerosos recursos compositivos y de interpretación que son propios del género del tango y que están presentes en *Serranita*: la base rítmica del *marcato*, que ingresa en el segundo compás, a cargo del piano y el contrabajo, como bloque que establece el modelo de acompañamiento principal en este tango; el recurso de otorgar inteligibilidad a la forma a través del cambio de instrumentación o el uso alternado de formas de articulación variadas en la ejecución de pasajes melódicos sucesivos (melodía rítmica y ligada en los términos del ambiente del tango). No faltan los *yeites* como los recursos enfáticos expresivos en la ejecución de la línea melódica, o los *glissandi* con efectos de *arrastrés* tan representativos del género. También están presentes los contracantos, generando texturas contrapuntísticas dialogadas entre los diferentes cuerpos de la orquesta y la transformación del ritmo de la línea melódica, debido a la naturaleza del fraseo en la voz del cantante y en algunos pasajes instrumentales (ver la transcripción de la ejecución en el ejemplo 7, teniendo en cuenta que la figuración original escrita es una sucesión de negra y dos corcheas). Tampoco falta, por supuesto, la cadencia de V – I (dominante-tónica) con la intención *f - p súbito* para el final.

Todos estos recursos proponen una sonoridad y un tratamiento musical, que corresponden a la tradición del tango porteño. Sin embargo, hay algunos materiales y conductas compositivas que se pueden relacionar con la tradición folclórica: el motivo del pasaje de enlace que modula del mayor al menor, algunos contracantos a dos voces a cargo de las cuerdas o el momento de cierre, antes de las últimas estrofas, en décimas paralelas de los bandoneones, todos los cuales le prestan una sonoridad más cercana al folclore.

Juan Carlos Mesa y Lorenzo Barbero registraron juntos, en 1951, otro tango: *Lluvia del campo*²⁴

21. *Serranita* se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k9zjtYDhLo4>

22. *El Recluta* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k9zjtYDhLo4>

23. *La virgen del perdón* disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=R1Fhwp8GLm0>

24. *Lluvia del campo* de Lorenzo Barbero disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=wR0CRSCW5Nk>

Lluvia en el campo...
Tu murmullo me vuelve la paz,
Porque sé que con vos
Hay trabajo y hay paz,
Por las tierras de Dios.

De nuevo aparecen aquí la referencia a la naturaleza que no engaña, el recogimiento de la vida interior y la devoción religiosa. Por contraste, nos dice Frascini: “En el tango, el paisaje urbano es aquello que da marco a los estados anímicos del hombre que lo recorre. La lluvia, la garúa, el viento frío, la niebla, la nieve y la bruma son elementos movilizadores de recuerdos, sobre todo de ausencias dolorosas”.²⁵

Lo idílico del ambiente rural halla su más clara manifestación en el amor puro de la pareja, expresado en el canto a dos voces en terceras, al que Barbero recurre en un pasaje. Pero no encontraremos otros ecos, en *Lluvia del campo*, de alusiones musicales a lo folclórico, ni en los recursos de la orquestación, ni en las formas de la ejecución o en los modelos de acompañamiento, que permanecen netamente tangueros.

El recluta es un chamamé, danza del litoral de ambiente campesino y muy popular. La instrumentación típica está dada por la sonoridad del acordeón y las guitarras que ejecutan el rasgueo particular del género, dándose, además, un fenómeno de superposición métrica de 6/8 y 3/4. En el arreglo de Barbero, el piano imita por momentos el rasguído de la guitarra y los ritmos muy frecuentes utilizados como acompañamiento por el acordeón.

Los bandoneones ejecutan la melodía principal (cuando no está el canto) en movimiento de terceras y sextas paralelas (a veces adquieren este rol las cuerdas). Cuando acompañan al cantor, generan sencillos contracantos muy propios del estilo. El contrabajo realiza el despliegue en tres valores de negras ascendentes de las notas del acorde de la armonía (en la mayoría de los conjuntos de chamamé hay un contrabajo resaltando este diseño), lo que le da impulso rítmico a la danza.

Un recurso de interpretación llamativo en la orquesta de Barbero para este chamamé son los contrastes dinámicos. “Además de los cortes y síncopas abundantes, [en el chamamé] la especulación con matices de volumen adquiere el más alto grado: quizás

25. Alfredo Frascini, *Tango: Tradición y Modernidad. Hacia una poética del tango* (Buenos Aires, Editoras El Calderón, 2008), 187.

ninguna danza o canción de este manual le pueda superar en este sentido”.²⁶ Tampoco faltan, en la grabación por la orquesta de Barbero de *El recluta*,²⁷ voces con onomatopeyas vocales muy características del género. Roberto Florio realiza una adecuada interpretación en el canto del estilo chamamecero, demostrando flexibilidad como intérprete, en una versión que da cuenta de la búsqueda, por parte del director, de una sonoridad enteramente folklórica, al ampliar los recursos tímbricos utilizados en una orquesta típica convencional de tango.

Candobalito porteño del propio Lorenzo Barbero constituye quizás el mejor ejemplo para ilustrar aquel mestizaje o mixtura que su gusto musical pugnaba por impulsar. Mitad candombe y mitad carnavalito con el agregado de giros típicos de la milonga porteña, la pieza representa un singular ejemplo de hibridación de géneros.

Para el caso de huaynos y carnavalitos nortños, los analistas han reconocido la presencia de una pentatonía pura o contaminada con los sistemas de procedencia europea. Explica Enrique Cámara de Landa, que la mayor parte del repertorio carnavalesco establece una estructura de dos frases, en donde la primera tiene una cadencia suspensiva en la segunda nota de la escala pentatónica (en caso de la pentatónica de la sería el do), y una segunda frase, con cadencia conclusiva en la primera nota de la escala pentatónica (cierre sobre la nota la en la escala pentatónica de la). Nuestro oído, habituado a la música occidental, tiende a interpretar esto como una sucesión de una tonalidad mayor y su relativa menor yuxtapuestas. Esto se refuerza, en las interpretaciones donde intervienen instrumentos armónicos por el uso de acordes consonantes propios de la tonalidad.²⁸ *Florcita de cardón*, *El humahuaqueño*, *Soy de la Puna*, *Mamá coya*, *Clavelito blanco*, entre otros, muestran esas características. He aquí un ejemplo conocido, con su frecuente armonización.

Ejemplo 7. El Humahuaqueño



En el *Candobalito*, ese enlace tan singular no aparece. El sello carnavalesco está sí presente en el cambio de modo que se cumple en el tema, aunque en sentido inverso al anterior. Es decir, una estructura de dos frases de cuatro compases, la primera en modo menor, que luego, transportada, se ejecuta en modo mayor. Aquí, sin embargo, el componente pentatónico a nivel melódico, resulta diluido por la utilización de otros grados melódicos de la escala tonal, incluida la sensible.

Ejemplo 8. Candobalito porteño



Ya que esta sección con sus dos frases se repite, se halla allí un espejo de la textura responsorial que responde a la alternancia típica de los modelos vocales, en donde el solista canta la melodía del verso y, sin solución de continuidad, ese mismo diseño es repetido por el coro.

El uso del séptimo grado de la escala menor antigua (en este caso el do natural en vez del do sostenido que venía usando) para la segunda frase del ejemplo 9, provoca una sonoridad inequívocamente folclórica. El giro modal se ve resaltado por la armonización que acompaña ese diseño melódico, en donde tenemos el primer grado seguido del quinto grado menor, sobre el que se apoya en términos sintácticos. Cada uno de esos motivos se separa enfáticamente, en la interpretación, por silencios de toda la orquesta, generando una articulación del discurso que podríamos relacionar con los característicos “cortes” carnavalescos. Esto ocurre solo en ese pasaje de *Candobalito*, ya que, en el resto de la pieza, predomina el componente tonal cargado de cromatismos propios de la milonga (ejemplo 9).

Ejemplo 9. Candobalito porteño



Desde lo tímbrico, la elección de la percusión de parches (en principio bongós) se deja asociar con los tambores propios del candombe. Ritmo subdividido de semicorcheas en constante movimiento respondiendo a un *tempo*, que para un carnavalito, podría considerarse un tanto rápido. Se trata de algo más propio del estilo de la milonga-candombe, aparecido hacia el decenio de 1940, que adopta ese tratamiento de la percusión, unido a un *tempo* algo acelerado en comparación con la milonga ciudadana.

Así mismo, la ausencia de la instrumentación acorde con el colorido del carnaval, como vientos (sikus o quenas), dado que Barbero sólo se vale del clarinete (como también de la guitarra o el charango), y la elección del piano, el bandoneón y la percusión como principales timbres en el arreglo, alejan a *Candobalito* de la especie folclórica e inclinan la balanza hacia un “cando” (candombe) en detrimento del “balito” (carnavalito). La eliminación, en el arreglo adoptado, de la fila de las cuerdas, tan identificadas con la sonoridad de la orquesta típica, contribuye a una modalidad sonora más propia del candombe que de la milonga ciudadana.

Otra de las obras que Barbero registró en esos años es *La virgen del perdón*. Ella exhibe en la portada de la música impresa la denominación de “canción porteña” o “canción federal”. Fue grabada también por Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Ada Falcón con la orquesta de Francisco Canaro, entre otros, lo que da cuenta del éxito alcanzado en su tiempo. Es interesante observar que Barbero escogió componer un vals cuya letra resalta algunos símbolos expresivos de lo nacional, aunando la referencia arcaizante a la época del rosismo con la ingenuidad de la devoción religiosa popular. Nada extraño ver en esta manifestación literalmente extemporánea un testimonio de la línea ideológica del nacionalismo, que afirmaba la continuidad histórica de la sucesión San Martín- Rosas- Perón en la fundación política del ser argentino. El “pericón” como danza nacional, surgida históricamente luego de la independencia, la alusión a los “candombes de la federación”, que más que servir de fondo a una procesión religiosa resonaban para infundir terror en el corazón de los unitarios y enemigos del régimen, y la imagen del “cielo federal”, mixtura del azul de la bandera con la época del “Restaurador de las Leyes”, componen un ideario imaginario de inequívoco sesgo nacionalista.

Por ella un pericón
Y un viva por su nombre,
Por ella los candombes
De la Federación

Pregonan su infinita
 Belleza angelical,
 Porque ella es la estrellita
 Del cielo federal...

Desde el punto de vista musical, a despecho de las referencias en la letra al pasado nacional y la religiosidad popular, no nos es posible encontrar rasgos folclóricos, ni utilización del cadencioso pericón, sino más bien recursos de ejecución y materiales en el arreglo que son estrictamente inherentes al estilo del vals como género hermanado con el tango.

Por último, cabe mencionar a *Nube Gris*,²⁹ vals peruano de Eduardo Márquez Talledo, también registrado por la orquesta de Barbero, en donde se perfilan recursos propios del estilo de esa especie. Así es posible distinguir los ritmos del vals peruano en compás de 6/8 superpuestos con la marcación de 3/4 en los bajos, la presencia de la guitarra en la instrumentación, el uso de la tímbrica del bandoneón en un registro muy agudo, lo que genera una sonoridad casi de vientos, y los interludios en el piano en terceras paralelas, siempre con apoyaturas breves y con notas repetidas que le dan un sabor particular.

Conclusiones

Lo “provinciano” y lo “porteño”, como dos conceptos surgidos del fondo de la corta historia de un país en ciernes, emergieron sin premeditación buscando hallar un lugar, donde entrar en diálogo: la creación artística de Lorenzo Barbero ofreció el terreno propicio para intentar, aunque no una síntesis cabal, al menos una conciliación. Esa concreción no hubiera sido imaginable, si no hubieran concurrido, por lo menos, estas dos circunstancias: un músico nacido en el interior del país con posibilidades de empaparse de una tradición musical local rica y afianzada, y un pensamiento político hegemónico, que, desde las estructuras del poder, buscaba impulsar una concepción comprensiva y fundante de país. Por un lado, el tango con su esencia porteña trataba de encontrar un lugar, como “saber del pueblo”, folklore, habiendo conquistado ya una expansión geográfica considerable como música y como danza, sin perder sus rasgos idiosincráticos. Por otro lado, un acervo musical de raíces más antiguas, de base

29. *Nube Gris* por la orquesta de Lorenzo Barbero disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=SVcNdwdus_s

transmitida de generación en generación en el interior, daba cuenta de una notable diversidad regional. Familiarizado con ambas vertientes, Barbero no halló inconvenientes para ponerlas en diálogo o, al menos, facilitarles su convivencia. Más llamativo parece todavía que resultara permeable a incorporar, con una visión latinoamericanista, expresiones diversas del continente. Un contexto ideológico favorable, que buscaba propiciar la expansión de las ideas del justicialismo en el continente americano, ha ofrecido el marco en que una tal posición estilística ecléctica pudiera tener cabida. En el caso de Barbero, letras para los tangos de su autoría que reivindican la figura del provinciano a la vez que se muestran fieles a la idiosincracia porteña del tango, universos poéticos en relación a lo nacional en su doble faceta de lo urbano y lo rural, su rescate circunstancial del pasado en su versión de la época federal, una formación instrumental para una orquesta que admitía, sin inhibición, instrumentos regionales y de percusión a la par de su formación propia, constituyen algunas de las salientes de un pensamiento, a la vez político y estético, que definió su producción. Otras afectaron decisiones interpretativas, de orquestación, de la construcción del arreglo y de los tipos compositivos adoptados. Barbero constituyó un caso especial para un momento histórico particular. Su eclecticismo no fue retomado, pero no pasó sin dejar huellas en formas de flexibilización y singulares simbiosis traídos en tiempos posteriores.

Bibliografía

- Arrascaeta, Germán. "Lorenzo Barbero: la lucidez del tango", *Inter voz. La voz del interior*, 15 de octubre de 1999. Consultado en http://buscador.lavoz.com.ar/intervoz/99/10/15/ae_n02.htm.
- Barbero, Lorenzo. "Orquesta de la Argentinidad". Buenos Aires: Gacetilla no editada.
- Bischoff, Efraín. *Córdoba y el tango. Crónica de un azaroso fervor*. Córdoba: Edición del autor, 1966.
- Cámara de Landa, Enrique. "Entre el perfil melódico y la sucesión armónica: la persistencia de una existencia de una estructura musical andina". En *Analizar, interpretar, hacer música: de las cantigas de Santa María a la organología*, 379-418. Buenos Aires: Gourmet musical, 2013.
- Canaro, Francisco. *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1957.
- Cardoso, Jorge. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones, 2006.
- Ceballos, Miguel Ángel. "Reseña histórica de la cultura artística musical de Córdoba". Córdoba: inédito, 1994.

- Ferrer, Horacio. *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires, Ediciones Continente, 1999.
- Fraschini, Alfredo. *Tango: Tradición y Modernidad. Hacia una poética del tango*. Buenos Aires: Editoras El Calderón, 2008.
- Guiraldes, Juan José. “¿Porteños y provincianos?”. *El Día*, 23 de febrero de 2002. Consultado en <http://www.eldia.com/nota/2002-2-23--porteños-y-provincianos>.
- Kohan, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- Peralta, Julián. *La orquesta típica. Mecánica y aplicación de los fundamentos técnicos del Tango*, 2da. ed. Buenos Aires: Edición Editorial de Puerto, 2012.
- Possetti, Hernán. *El piano en el tango*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2015.
- Rubio, Héctor y Ana Belén Disandro. “Estudio sobre los estilos compositivos del tango en Córdoba: primera década del siglo XX”. *Avances. Revista de Artes* Nro. 25. Córdoba: Editorial Brujas, (2015-2016): 331-345.
- Salgán, Horacio. *Curso de tango*. Buenos Aires: Edición A Fuego Lento, 2012 [3ª edición].
- Varela, Gustavo. *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 2016.
- Vilariño, Idea. *Las letras de tango*. Buenos Aires: Ediciones Schapire, 1965.

Lauro Ayestarán y la fraseología de Carlos Vega en la transcripción del candombe

Luis Ferreira

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 157-174.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Lauro Ayestarán y la fraseología de Carlos Vega en la transcripción del candombe

Este artículo examina las transcripciones analíticas de las músicas afrolatinoamericanas que realizó el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán en 1948 y 1965: la habanera y su presencia en Montevideo en el último tercio del siglo XIX; las *llamadas*, agrupando bajo esta denominación una práctica de grupos de tambores originalmente del *candombe* ejecutado y bailado por los afromontevideanos y actualmente parte de la cultura popular nacional de Uruguay.

Argumentaré que su transcripción estuvo fundada en los principios de la *Fraseología* del musicólogo argentino Carlos Vega (publicada en 1941) y que esto tuvo ciertas consecuencias: una específica forma analítica/visual de representar los patrones musicales de los tambores; las (des)lecturas de estas representaciones por generaciones posteriores de músicos; la relación con los “lados” del patrón de clave 3-2 afrocubano señalada en 2010 por Coriún Aharonián siguiendo las transcripciones de Ayestarán.

Palabras clave: análisis musical, clave afrocubana, música afrouriuguaya

Lauro Ayestarán and Carlos Vega's Phraseology in the Transcription of the Candombe Drums

This paper examines the transcriptions of Afro-Latin American music made by the Uruguayan musicologist Lauro Ayestarán in 1948 and 1965: the “habanera” and its presence in Uruguay in the last third of the nineteenth century; the *llamadas* (“calling”) by drumming and marching corps of *candombe*, a musical practice originally played and danced by Afro-Uruguayan people, currently part of this country's national popular culture.

I will argue that his transcriptions followed the principles of the *Fraseología* (“Phraseology”) by the Argentinian musicologist Carlos Vega (published in 1941). His approach had certain consequences involving: a specific analytic/visual representation of drumming patterns; the (mis)readings of these representations by later generations of Uruguayan musicians; the relation with the “sides” of the Afro-Cuban *clave* pattern 3-2, pointed in 2010 by Coriún Aharonián following Ayestarán's transcriptions.

Keywords: musical analysis, Afro-Cuban *clave*, Afro-Uruguayan music

En este artículo¹ indago acerca de las transcripciones de músicas afroamericanas que realizó el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán: la habanera y su presencia en Montevideo a fines del siglo XIX,² y las que denominó “llamadas” (agrupando bajo esta denominación una serie de prácticas populares afromontevideanas que reciben este o similar nombre de sus actores, públicos, periodistas y la municipalidad) protagonizadas por los “tamboriles”.³ Argumentaré que sus transcripciones estuvieron fundadas en los principios de la *Fraseología* del musicólogo argentino Carlos Vega y que esto tuvo consecuencias en la manera en que transcribió ciertos patrones musicales de los tambores de candombe,⁴ en las (des)lecturas producidas en generaciones posteriores de músicos y estudiosos, y el problema de los “lados” del clave afrocubano apuntado por Coriún Aharonián.⁵

En el caso de las habaneras que Ayestarán transcribe, la sucesión de frases fue dispuesta en forma encolumnada de compases apareados. Utilizó así, sin duda alguna, el procedimiento fraseológico de Vega de encolumnado y apareado de compases remitiendo, aunque no lo mencione, a la distinción entre compás capital y compás caudal —unidades dinámicas de la música como posteriormente las conceptualiza Enrique Cámara de Landa—⁶ y a indicar el inicio de las anacrusas en el final de las frases (salvo la primera), en lugar de colocarlas al comienzo de las mismas. Es decir, Ayestarán indica la anacrusis con un “breve trazo vertical que corta una línea del pentagrama y que aparece en los compases caudales” correspondientes a la frase anterior.⁷ Este último

-
1. Realizado en el marco de un proyecto sobre Claves Afrolatinoamericanas, en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Dirección General de Enseñanza Artística (IIEt/DGEArt), Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
 2. Lauro Ayestarán, “La habanera o danza”, *El Día*, 17/789 (suplemento dominical, 29 de febrero, 1948). Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-HabaneraDanza-1948.pdf.
 3. Lauro Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, en *Music in the Americas*, comp. George List y Juan Orrego-Salas (Bloomington, La Haya: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics & Ed. Mouton & Co., 1967), 23-40. Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-TamborilAfroUruguayo-1967.pdf. Reproducido en *Textos breves*, comp. Coriún Aharonián (Montevideo: Biblioteca Artigas, 2014), 130-151.
 4. Carlos Vega, *La música popular argentina. Canciones y danzas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1941).
 5. Coriún Aharonián, “La música del tamboril”, en *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo: Tacuabé, 2010 [escrito en 1991]), 117-131.
 6. Enrique Cámara de Landa, “De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica”, en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014), 59.
 7. Vega, *La música popular argentina*, 75.

procedimiento ha sido criticado por paradójico en la revisión posterior de Irma Ruiz⁸ y compartida por Cámara de Landa,⁹ ya que la anacrusis corresponde a la línea del compás capital al que precede, aunque sería “un desliz que merece perdonársele” a Vega atendiendo al “esfuerzo ímprobo de desprenderse de un bagaje teórico anterior”,¹⁰ como pondera Ruiz.

En lo que aquí me interesa indagar, Ayestarán anotó con estos mismos principios —encolumnado, apareado, y signo de anacrusis en el compás caudal anterior salvo la primera frase— dos habaneras que registró en el ambiente rural del litoral de Uruguay en versiones de acordeonistas locales, además de las “fórmulas” —“madre” y “variantes”— del “Acompañamiento de Habanera”, y una tercera habanera en versión por él transcrita, titulada “Me gustan todas”, muy difundida en el ambiente urbano de Montevideo (figura 1).¹¹

Como puede observarse,¹² en este trabajo de 1948 Ayestarán no utiliza la escritura corriente de sucesión lineal de compases impares y pares sino el procedimiento de la *Fraseología* de Vega, con el cual estaría familiarizado por un intenso contacto epistolar y visitas periódicas a Buenos Aires en las décadas de los cuarenta y cincuenta, siendo de cierto modo su discípulo, pero sobre todo su colega, según la correspondencia que ambos mantuvieron, estudiada por Coriún Aharonián.¹³ En el quinto y séptimo pentagrama, aparece el trazo vertical indicando la anacrusis en el compás caudal, problema de la notación de Vega observado por Ruiz como he mencionado.

8. Irma Ruiz, “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014), 38.

9. Cámara de Landa, “De la terminología al análisis”, 59 nota 6.

10. Ruiz, “Lo que no merece una guerra”, 38-39.

11. Carlos Vega hace mención de la popularidad de “Me gustan todas” en España, para argumentar la antecendencia del tango español sobre la habanera: “En 1865 (o 1866) se presenta *El joven Telémaco*, libreto de Eusebio Blasco, música de José Rogel. Fue en el Teatro Variedades, y por la nueva compañía de Bufos Madrileños. Todo Madrid, toda España, cantó durante más de medio siglo el tango español que se reedita hasta hoy con el nombre de habanera”. Carlos Vega, *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ed. Coriún Aharonián (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2015), 63. Agradezco, *in memoriam*, a Coriún Aharonián, esta precisa indicación. A mi entender, la interpretación que hace Vega de la precedencia hispánica de la habanera responde a la tesis de difusión cultural unidireccional centro-periferia, en este caso de Madrid a La Habana y al Río de la Plata, con consecuencias performativas en la construcción de la nación musical argentina por el sesgo de exclusivismo hispanista que le imprime a la historia del tango.

12. En el sexto pentagrama hay un error caligráfico en la última nota que debió ser una corchea.

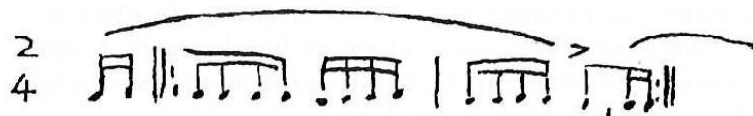
13. Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 274-275.

Figura 1. Transcripción de Lauro Ayestarán de la habanera “Me gustan todas”. Publicada en Ayestarán (1948).

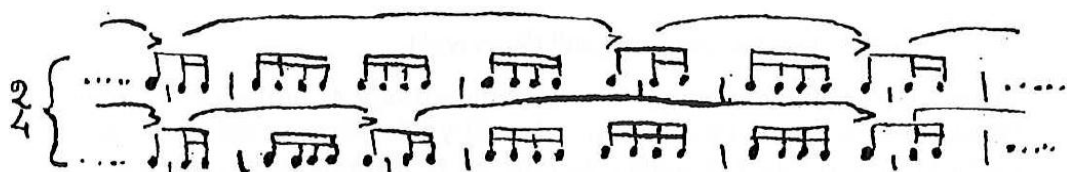


En el posterior trabajo “El tamboril afro-uruguayo”, presentado en conferencia en 1965 poco antes de su fallecimiento y publicado en 1967, Ayestarán anota la “frase” o “patrón rítmico que consta de dos compases de dos cuartos... que se oye como resultante final” de los tambores, sin utilizar el entramado de pentagrama.¹⁴ Indica una anacrusis hacia el final con un trazo vertical alineado a las cabezas de las notas, coincidente, claramente, con el inicio de un arco de fraseo por sobre los dos compases de la notación (figura 2).

14. Todas las transcripciones de Ayestarán aquí presentadas han sido tomadas de su libro “El tamboril afro-uruguayo”.

Figura 2. Transcripción de Lauro Ayestarán de la resultante de los tambores de candombe.¹⁵

Ayestarán estaría entonces también aquí utilizando el procedimiento de la *Fraseología* salvo que, al no anotar alturas ni timbres ni variaciones, la notación del pentagrama se reduce a una línea o espacio. En la siguiente página de su trabajo, bosqueja dos líneas que no corresponden al encolumnado fraseológico, pero en las cuales Ayestarán indica el apareado de compases, la frase, con arcos de ligadura por encima de las figuras y trazos de anacrusis (figura 3). En este caso, el objetivo es mostrar un procedimiento (alteración “en plena ejecución... pero dentro de un orden”) de “anticipación de la frase rítmica”.

Figura 3. Transcripción de Lauro Ayestarán de variaciones en los tambores de candombe.

Tomando en cuenta el signo de llave delante de las dos líneas, al parecer en este bosquejo Ayestarán habría efectuado una ampliación del procedimiento de Vega, básicamente monódico, para dar cuenta del entramado de dos líneas simultáneas. Sin embargo, también cabría suponer que las dos líneas no corresponden a una yuxtaposición de dos ejecutantes sino a una segmentación de la monodia disponiéndola gráficamente en dos frases por línea para mostrar el procedimiento de variación.¹⁶ En cualquier caso, su objetivo fue mostrar cómo “varían durante algunos tiempos los puntos de apoyo de entrada y salida del pensamiento rítmico, hasta que logra por fin homologarse todo el

15. Ibid.

16. Si fuera así, el procedimiento de disponer verticalmente las variaciones habría sido coetáneo al análisis paradigmático —agradezco esta observación al revisor anónimo de este artículo— que desarrollaba Nicolas Ruwet, “Méthodes d’analyse en musicologie”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 20/1 (1966): 76 y sigs.; y publicaba en Francia el mismo año en que Vega y Ayestarán fallecieron. Cabría indagar si Ayestarán tenía conocimiento del estudio de variaciones y tipos melódicos propuesto en los treinta por Constantin Brailoiu, antecedente de Ruwet, quien alineaba verticalmente las variaciones. Constantin Brailoiu, “Esquisse d’une méthode de Folklore musical. (Organisation d’Archives)”, *Revue de Musicologie*, 12/40 (noviembre 1931): 254-256.

conjunto”.¹⁷ Los “puntos” referidos y la ubicación de las barras de compás corresponden significativamente a su adopción de los “puntos de comprensión” de Vega cuando indica que el procedimiento es “cantar o ejecutar la frase concebida u oída que se desea escribir... y ‘observa[rla]’ sonando hasta que la mente localiza los dos puntos de comprensión” y colocar entonces “las líneas divisorias [verticales] antes de cada punto”, etc.¹⁸

La anotación de esta “resultante final” en ambas transcripciones corresponde, a mi entender, a la percepción de Ayestarán y no necesariamente a la “canción inherente” que guía la ejecución de los músicos, pero una discusión a este respecto excede por completo el propósito de este trabajo.¹⁹ Quiero apenas señalar que la aprehensión de la canción inherente puede requerir otro método de investigación, no solamente la grabación “in vivo” o “in vitro” y de “observar la frase sonando”, incluso “a la mitad de velocidad”²⁰ como se planteaba en ese momento la etnomusicología. Era todavía muy reciente la propuesta de Mantle Hood publicada en 1960 acerca del método de la bi-musicalidad en la investigación de campo como para que hubiese sido conocida y adoptada de inmediato inclusive en los países metropolitanos en ese momento.²¹ Mientras tanto, solamente quiero resaltar que estas anotaciones de Ayestarán fueron pensadas desde el procedimiento de la fraseología para ir ahora al asunto de mi interés.

La transcripción (anotación) del patrón rítmico del tambor grave, denominado “piano”, consiste en el “punto de apoyo básico... [que] se mueve con estas dos figuraciones que alterna a discreción” y cuyos “ictus” por su vez son apoyados por el “bajo” o “bombo... con figuraciones poco imaginativas”, correspondiendo a dos compases de dos cuartos dispuestos en cierto orden (figuras 4 y 5).²²

Figura 4. Transcripción de Lauro Ayestarán de las figuraciones del tambor “piano”.



17. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 35.

18. Vega, La música popular argentina, 49.

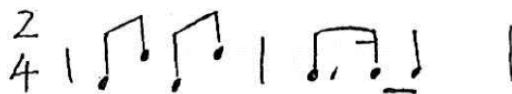
19. Al respecto Kwabena Nketia observa, en las músicas de tambores de África Occidental, que “el espaciado de patrones rítmicos en términos de puntos de entrada... es guiado por la figura resultante o canción que se espera emerja del entramado” Kwabena Nketia, *The Music of Africa* (Londres: Víctor Gollancz, 1982), 135 [1ª, 1975]; traducción del autor.

20. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 23 y 35.

21. Mantle Hood, “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology*, 4/2 (mayo 1960): 55-59.

22. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 34.

Figura 5. Transcripción de Lauro Ayestarán de las figuraciones del tambor “bajo” o “bombo”.



Como puede observarse, en las tres anotaciones se presenta una síncopa de anticipación del segundo pie del segundo compás, mientras que las demás notas son métricas o divisiones, cuaternarias o binarias, en relación a los pies del compás.

En las décadas de 1980-1990 estas anotaciones de Ayestarán fueron contrapuestas con la que jóvenes músicos uruguayos —algunos provenientes del mundo del jazz, del candombe-beat,²³ o del jazz y las comparsas en mi caso— percibíamos y escribíamos en un patrón de un compás de cuatro cuartos, alineando la síncopa con el patrón denominado “madera” (la baqueta percutiendo en la caja de madera del tambor de sonido mediano, el “repique”), algunas de cuyas versiones métricamente coinciden con el patrón del clave 3-2 del *son* en la música cubana. Es decir, la barra del compás de cuatro cuartos correspondía a la del inicio del segundo compás de dos cuartos en la anotación de Ayestarán, donde el pie con la nota de anticipación de síncopa es percibido como el “1” del compás.

En términos etnomusicológicos, este “1” corresponde al denominado “punto axial” (*pivot point* en inglés) de un patrón dado, siguiendo la conceptualización de Gerhard Kubik²⁴ y atendiendo a la de Kwabena Nketia de punto que delimita el ciclo o tramo temporal (*time span* en inglés) de un patrón cíclico.²⁵

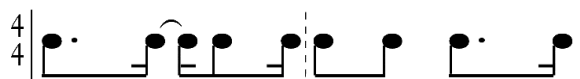
En la siguiente transcripción de patrones, en base a un compás de cuatro cuartos, he representado el patrón básico del tambor “piano” (figura 6) y de dos de los patrones del tambor “repique” con golpes de palo dados en la caja del tambor (figuras 7 y 8).²⁶

23. Véase Aharonián, “La música del tamboril”, 149-151.

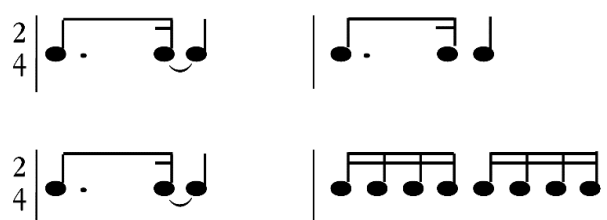
24. Gerhard Kubik, “Einige Grundbegriffe und Konzepte der afrikanischen Musikforschung” (1988), citado en Rolando A. Pérez Fernández, “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”, *Revista Transcultural de Música*, 11 (2007). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/article/128/el-mito-del-caracter-invariable-de-las-lineas-temporales>.

25. Nketia, *The Music of Africa*, 125-126; también citado en Pérez Fernández, “El mito del carácter”.

26. Véase también Luis Ferreira, *Los Tambores del Candombe* (Buenos Aires: Colihue, 2002), 109; y “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”, en *La Música entre África y América*, coord. Coriún Aharonián (Montevideo: CDM/MEC, 2013), 245.

Figura 6. Transcripción del patrón básico del tambor “piano”.**Figura 7.** Transcripción de patrón de “madera” —equivalente funcional del clave— en el tambor “repique”.**Figura 8.** Transcripción de patrón de “madera” —isométrico con el clave cubano— en tambor “repique”.

Si se hubiera decidido escribir el patrón del tambor “piano” en dos compases de dos cuartos, lo habríamos escrito y leído en forma lineal ordenada en compases impar y par, como indico con la barra punteada. Concluíamos así que la secuencia impar-par en la notación de Ayestarán debía invertirse (figura 9).

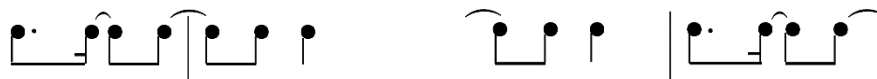
Figura 9. Recomposición de la transcripción de Lauro Ayestarán de las figuraciones del tambor “piano”.

La frase musical del patrón de tambor “piano” así anotada, se inicia en el segundo compás de dos cuartos, compás par, equivalente al medio del compás de cuatro cuartos. La frase resuelve en el primer pie del primer compás, impar, correspondiente al punto axial del patrón, como es usual en la escritura lineal.

Respecto de la aparente discrepancia, Coriún Aharonián observa que hacia 1990 parecía ser mayoritaria esta segunda solución, coincidente con el clave. Su hipótesis es que “se trata de enfoques no absolutos sino intercambiables en función de la estética predominante en el momento, o de la estructura melódica superpuesta... de modo similar

al de ‘clave’ y ‘contraclave’ de la música popular afrocubana”,²⁷ y anota ambas posibilidades (figura 10).

Figura 10. Patrones de “clave” y “contraclave” como anotados por Aharonián.²⁸



Quisiera extenderme en esta observación de Aharonián apenas brevemente respecto a la intercambiabilidad, la relación del clave con la melodía y la forma de la canción. Las canciones afrocubanas, sones, rumbas, y las de la “salsa” pueden tener como “punto axial” tanto el explícito del inicio del lado 3 (clave) como, más generalmente, el implícito del inicio del lado 2 (contraclave), en tanto se mantiene rigurosamente el patrón de clave a lo largo de toda una canción. La bibliografía a este respecto del uso de distintos patrones 3-2 y de su inversión 2-3 es abundante.²⁹ Incluso ocurre frecuentemente el cambio de “lado” de la estructura melódico-armónica respecto al patrón de clave que se mantiene inalterable. Considérese el siguiente ejemplo (figura 11).

Figura 11. Relación entre el “lado” del patrón del clave y las secciones de la canción “Tu propio dolor”, del compositor puertorriqueño Tite Curet, en la versión de la Orquesta de Ray Barreto. Análisis del autor.

Sección	Cantidad de compases	“Lado” del clave
A + A'	19 compases [(8+2) + (8+1)]	clave 2-3
B	9 compases (8+3)	clave 3-2
A + A'' + A'''	32 compases [(3 x (8+2) + 2]	clave 2-3

Diferentemente, el sentido del fraseo en la improvisación y variaciones de los tambores afrocubanos tiene como punto axial la primera nota del clave 3-2, encontrándose, frecuentemente, un punto de apoyo y pre-resolución en el cuarto pie del compás de cuatro cuartos en semicorcheas (coincidente con la quinta nota del patrón de

27. Aharonián, “La música del tamboril”, 119 nota 3.

28. Ibid.

29. Rebeca Mauleón, *Salsa Guidebook* (California: Sher Music Co., 1993), 53-54; Leonardo Acosta, “De los complejos genéricos y otras cuestiones”, en *Otra visión de la música popular cubana*, comp. Leonardo Acosta (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014), 56-58.

clave 3-2).³⁰ De un corpus que he reunido de registros comerciales de canciones de candombe del compositor, cantante y músico afrouroguayo Pedro Ferreira (Pedro Rafael Tabares), sumamente destacado por sus innovaciones musicales entre fines de los cuarenta e inicios de los sesenta y su posterior referencialidad para los afrouroguayos y la música popular uruguaya, buena parte de sus composiciones de candombes responde al principio del punto axial en el lado 3, como el célebre “Biricunyamba”, un himno para los afrouroguayos como señala Aharonián.³¹

Sin embargo, en algunos de sus candombes, como es el caso de “Mi sangre tá alborotá”, al pasar de una sección a otra, aparentemente cambia la ubicación del punto axial de la canción; es decir, de mantenerse el patrón madera (equivalente al clave) la canción pasaría del lado 3 al lado 2 como puede ocurrir con el patrón del clave en la música salsa y en el son. No sin sorpresa, de mi escucha de este corpus de grabaciones y de posteriores versiones de las composiciones de Pedro Ferreira, “El Rey del Candombe”, constato que los músicos de los tambores “piano” y “repique”, el tecladista y el contrabajista (más el arreglo de instrumentos de viento cuando lo hay), agregan en estas situaciones de pasaje un compás de dos cuartos de manera tal que el punto axial de la canción vuelva a estar en el lado 3 del clave equivalente (figura 12).³²

Figura 12. Relación entre el “lado” del patrón de clave y las secciones de la canción “Mi sangre tá alborotá”, del compositor afrouroguayo Pedro Ferreira, en la versión de la Orquesta Cubanacán. Análisis del autor.

Sección	Cantidad de compases	“Lado” del clave
A	16 compases	clave 3-2
A’	7 compases	clave 3-2 + 1x2/4
B	16 compases	clave 3-2
A’’	8 compases	clave 3-2

30. En la actualidad me encuentro desarrollando una investigación sobre la canción de candombe a partir de mi experiencia y registros de campo de fines de los setenta en la comparsa *Marabunta* y de la primera mitad de los noventa en las comparsas *Sinfonía de Ansina* y *Yambo Kenia*, así como en la compañía de candombe *Conjunto Bantú*, más un corpus de registros que realicé de todas las canciones de comparsas en el carnaval 2001. En forma preliminar puedo anticipar la invariabilidad del principio del punto axial en el lado 3 del patrón “madera” como se menciona arriba.

31. Aharonián, “La música del tamboril”, 148. Óigase las versiones de Pedro Ferreira con su Orquesta Cubanacán (circa 1958), de Hugo Santos con Daniel Lencina y su conjunto (1965, reproducida en 2012), de Fermín Ramos con la Orquesta de Oriente (1971), de Lágrima Ríos con su propia orquesta (1976).

32. Óigase las versiones de Pedro Ferreira con su Orquesta Cubanacán (circa 1957), de Fermín Ramos con el Grupo del Plata (1965, reproducida en 2012), de Jorge Ramos con la Orquesta de Oriente (1971).

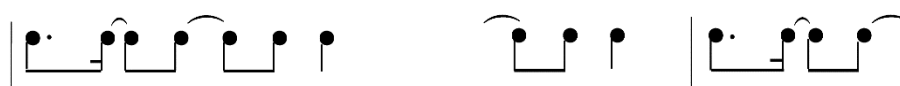
El procedimiento sería inusual en la lógica de la música cubana y de la salsa que mantiene invariante el patrón de clave de principio a fin, pero es una solución que permite resolver una “fricción de musicalidades”,³³ adecuando la canción a la lógica de los tambores de candombe. Tomando esto en cuenta, cuando parece que los compases son intercambiables debido a la composición de la canción, en realidad sucede que los músicos operan, con sus “maneras de hacer”, un intercambio que adecúa el patrón de madera a la canción, manteniendo la lógica de que el punto axial sea siempre en el lado 3.

Aclarada la posibilidad del clave cubano y la diferencia con el candombe, ¿debería concluir entonces que la anotación de Ayestarán fue desacertada, como aducíamos algunos músicos en los noventa, y que su escucha estuvo sesgada culturalmente? Sugiero exactamente lo contrario y que no hay contradicción entre ambas anotaciones si se atiende al marco conceptual y metodológico en el cual Ayestarán produjo sus anotaciones y que, en mi caso, desconocía en aquel momento.

El punto que especialmente me interesa argumentar en este artículo es entonces que Ayestarán estaba acertado en su anotación siempre y cuando se entienda que fue producida en base a los principios de la *Fraseología* de Vega y no de la escritura y lectura corriente de una sucesión lineal de compases impares y pares como hacíamos quienes accedíamos y leíamos su trabajo en los noventa. Concretamente, el inicio del compás caudal (segundo compás de las anotaciones de Ayestarán) corresponde al *punto axial*, de resolución de frase; mientras, el inicio del compás capital (primer compás de las anotaciones) corresponde al *punto de inicio* del fraseo de esos patrones.

Reescrita la anotación de Aharonián del patrón de clave en 1 compás de cuatro cuartos (figura 13, recomposición digital del autor) se puede verificar la correspondencia entre las formas de escritura lineal (a la izquierda) y en torno al punto axial (a la derecha).

Figura 13. Recomposición del patrón de “clave” anotados por Aharonián.³⁴

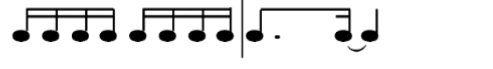


33. Tomo este concepto del análisis de la música popular brasileña de Marina B. Bastos y Acácio T. Piedade, “Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro”, *Revista eletrônica de musicología*, 11 (septiembre 2007). Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/04/04-bastos-jazz.html.

34. Aharonián, “La música del tamboril”, 119, nota 3.

Si debajo de esta anotación del clave se colocan las modificadas del tambor “piano” puede entenderse que no hay discrepancia musical entre una y otra: tan sólo hay un cambio de criterio en la transcripción (obsérvese la figura 14, con la forma lineal en la columna de la izquierda, y la fraseológica en la derecha).

Figura 14. Comparación entre la anotación lineal en compás de cuatro cuartos con la fraseológica.

Compás de cuatro cuartos	Barra de compás en el punto axial
	
	
	

Como corolario de este argumento, quiero dejar sugerida la correspondencia entre las nociones de puntos de entrada y de salida en la definición de compases capital y caudal en la metodología de Vega y aplicada a la música afrouroguaya por Ayestarán, con los puntos inicial (*starting point* en inglés) y axial de patrones en los estudios africanistas y afroamericanistas, respectivamente de Nketia³⁵ y Kubik.³⁶ Mientras tanto, la determinación de esos puntos resulta del “observar sonando” por el propio investigador en gabinete,³⁷ de registros “in vitro” o “in vivo”.³⁸ Sólo más adelante, con el desarrollo del trabajo de campo intensivo y la bi-musicalidad, los puntos resultarán de procesos de ajuste cognitivo como plantea la antropología hermenéutica, implicando la resolución de quiebras hasta la comprensión del fenómeno que se estudia.³⁹

Vega, al igual que Nketia y Kubik, desarrolló las nociones de pares de puntos a partir del material musical que estudiaba. Su originalidad fue producir la fraseología como una herramienta —método— de análisis a partir de problemas musicales específicos que presentaban sus materiales. A diferencia de la musicología metropolitana, Vega no tomó

35. Nketia, *The Music of Africa*.

36. Kubik, “Einige Grundbegriffe”, citado en Pérez Fernández, “El mito del carácter”.

37. Vega, *La música popular argentina*, 49.

38. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 23.

39. Sobre la resolución de quiebras véase Michael Agar, “Hacia un lenguaje etnográfico”, en *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, comp. Carlos Reynoso (Barcelona: Gedisa, 1992), 123-124.

en préstamo ni adaptó marcos teóricos y metodológicos de la lingüística estructural (la generativa vendría tiempo después)⁴⁰ y, por tanto, tampoco fue amparado por el poder epistemológico legitimante de ésta.

La pregunta pendiente ahora sería por qué Ayestarán no habría explicitado los principios metodológicos de sus anotaciones, tanto en su artículo de la “habanera o danza” de 1948 como en el del “tamboril afro-uruguayo” de 1965. Mi hipótesis es que, por un lado, habría adherido e internalizado la *Fraseología* y la aplicaba pragmáticamente.

Con respecto a la importancia de este método, medio siglo más tarde Cámara de Landa destaca que

presenta, como mínimo, ventajas didácticas, ya que su aplicación por parte de un estudiante —e incluso de un estudioso— constituye un ejercicio útil de búsqueda e identificación de unidades dinámicas (a esta realidad de la experiencia musical remite tal concepto de frase), de manera equivalente al valor de ejercitación que presentan otras perspectivas analíticas (por ejemplo, la shenkeriana, que, más allá de su eventual utilidad musicológica, permite a quien se ejercita en ella acostumbrarse a discriminar los rasgos “superficiales” de los “estructurales”).⁴¹

Más allá de que se consideren ejercicios útiles ambas y otras perspectivas analíticas, quiero destacar justamente el valor de procedimientos que permitan un nivel mayor de abstracción, la detección de “unidades dinámicas”⁴² y la captación de aspectos estructurales, recurrencias y variaciones, en el material empírico, los cuales no son para nada una tarea menor. Comparto su observación de que la fraseología utilizada en gabinete con materiales grabados resulte insuficiente e introduzca errores como la determinación de los puntos de entrada y salida de frase en la práctica de aerófonos del noroeste argentino, el cual requirió considerar los momentos de respiración, detectados a partir del trabajo de campo intensivo.⁴³ Pero esto no invalida los principios analíticos de la fraseología sino el método de recolección para llegar a la transcripción, requiriendo la inmersión radical en campo y la atención a la performance musical (como la respiración).

40. En particular, de acuerdo a Jean-Jaques Nattiez, el trabajo de Noam Chomsky de 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, introdujo las nociones de estructuras profundas y estructuras de superficie, tomadas más adelante, a inicios de los setenta, por John Blacking para el análisis musical. Jean-Jacques Nattiez, “Modèles linguistiques et analyse des structures musicales”, *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 23/1-2 (2003): 35.

41. Cámara de Landa, “De la terminología al análisis”, 59.

42. *Ibid.*, 59 nota 7.

43. *Ibid.*, 60.

Como mencioné más arriba, la bi-musicalidad recién se planteaba en los sesenta, e imputar a los autores una crítica por no tomar el punto de vista nativo —la pertinencia cultural de las unidades dinámicas— sería arriesgar el mismo tipo de error que se les imputa, en este caso el *presentismo* de ver el pasado con los ojos del presente, “arranca[ndo] el fenómeno histórico particular de la compleja red de su contexto contemporáneo”.⁴⁴

Por otro lado, sin duda Ayestarán estaba al tanto, por su intensa correspondencia epistolar con Vega, de las enemistades que éste se había granjeado entre ciertos músicos: “después de [la] *Fraseología*, los músicos son mis enemigos secretos. [¡] No deseo que Vd. [sic] sepa jamás la fuerza moral que se necesita para contrarrestar esta ‘recompensa’ a un esfuerzo tan persistente y tan interesado!”.⁴⁵ Entre otros, la *Fraseología* había sido muy duramente cuestionada por el germano-uruguayo Francisco Curt Lange, y en su defensa Vega esgrime argumentos que al presente,⁴⁶ pese a las contradicciones y ambigüedades de Vega en muchos otros aspectos, podemos entender como propuestas decoloniales,⁴⁷ es decir, esfuerzos para producir pensamiento y conocimiento desde el Sur a contracorriente de la hegemonía académica desde el Norte y su producción teórica.

Como sugiere Aharonián, había también rasgos de personalidad confrontativa en el propio Vega que coadyuvaban en su contra. Con otra personalidad y en conocimiento desde 1941 de esa fuerte confrontación, Ayestarán habría probablemente evitado discurrir y hacer explícita la *Fraseología*, aplicándola directamente y dejando que el lector valorase el método por sí mismo, al permitirle entender didácticamente la estructura musical desde la observación de las unidades dinámicas en la anotación.

Mientras, ya en los sesenta, Ayestarán estaría más preocupado ya no tanto por una revisión teórico-metodológica de la *Fraseología*, sino en los procesos de la música popular, atendiendo al concepto de *mesomúsica* en diálogo con su proponente Vega.⁴⁸ Internalizado el método fraseológico, al anotar los patrones de tambores en una sola línea, no queda claro —para el lector no avisado— que se trataba de una notación analítica

44. George Stocking, “On the Limits of ‘Presentism’ and ‘Historicism’ in the Historiography of the Behavioral Sciences”, en *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), 11.

45. Carlos Vega, citado en Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 275.

46. Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 276-277.

47. Incluyendo el “atreimiento” de haber analizado obras canónicas del repertorio metropolitano europeo con un método creado en el Sur.

48. Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 273.

diferente a la escritura corriente. Seguramente, de haber realizado la monografía sobre la improvisación del tambor “repique” que había anunciado antes de fallecer habría escrito las sucesivas frases y variantes en forma de pares de compases encolumnados lo cual hubiera dado al lector la pauta del marco metodológico adoptado.⁴⁹

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. “De los complejos genéricos y otras cuestiones”. En *Otra visión de la música popular cubana*, comp. Leonardo Acosta, 42-81. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014.
- Agar, Michael. “Hacia un lenguaje etnográfico”. En *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, comp. Carlos Reynoso, 117-138. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Aharonián, Coriún. “La música del tamboril” [1991]. En *Músicas populares del Uruguay*, Coriún Aharonián, 117-131. Montevideo: Tacuabé, 2010.
- . “Carlos Vega visto desde la otra orilla”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa, 273-284. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Ayestarán, Lauro. “La habanera o danza”. *El Día*, 17/789 (suplemento dominical, 29 de febrero, 1948). Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-HabaneraDanza-1948.pdf.
- . “El tamboril afro-uruguayo”. En *Music in the Americas*, comp. George List y Juan Orrego-Salas, 23-40. Bloomington, La Haya: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics & Ed. Mouton & Co., 1967. Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-TamborilAfroUruguayo-1967.pdf. Reproducido en *Textos breves*, comp. Coriún Aharonián, 130-151. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2014.
- Bastos, Marina B. y Acácio T. Piedade. “Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro”. *Revista eletrônica de musicologia*, 11 (septiembre 2007). Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html.
- Brailoiu, Constantin. “Esquisse d’une méthode de Folklore musical. (Organisation d’Archives)”. *Revue de Musicologie*, 12/40 (noviembre 1931): 233-267.
- Cámara de Landa, Enrique. “De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa, 57-86. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Curet Alonso, Tite. “Tu propio dolor”. Orquesta de Ray Barretto. Con Ray De la Paz y Eddie Temporal. En *Fuerza Gigante*, disco vinilo larga duración. Nueva York: Fania Records JM 579, 1980.
- Ferreira, Luis. *Los Tambores del Candombe*. Buenos Aires: Colihue, 2002.

49. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 148.

- . “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”. En: *La Música entre África y América*, coord. Coriún Aharonián, 231-261. Montevideo: CDM/MEC, 2013.
- Ferreira, Pedro (Pedro Rafael Tabares). *Biricunyamba*. Pedrito Ferreira (El Rey del Candombe) y su Orquesta Cubanacán. Grabado *circa* 1958. Dumyl 5810, *circa* 1958, disco de 78 rpm gomalaca.
- . *Biricunyamba*. Daniel Lencina y su conjunto. Con [Hugo] “Cheché” Santos. En *CANDOMBE!. Hebert Escayola / Manolo Guardia / Daniel Lencina. Grabaciones originales de 1965 / colección completa*, disco compacto. Ayuí A/M 43, Serie de la Memoria, 2012 [Grabado en 1965].
- . *Biricunyamba*. Jorge Ramos y su Sonora de Oriente. Con Fermín Ramos (“Cachito Bembé”). En *Homenaje a Pedro Ferreira*, disco vinilo larga duración. Mallarini 30.040, 1971.
- . *Biricunyamba*. Lágrima Ríos. En *Luna y tamboriles*, disco vinilo larga duración. RCA LPUS 014, 1976.
- Ferreira, Pedro (Pedro Rafael Tabares). *Mi sangre ta’ alborotá*. Pedrito Ferreira (El Rey del Candombe) y su Orquesta Cubanacán, disco de 78 rpm gomalaca. Dumyl 5708, *circa* 1957.
- . *Mi sangre ta’ alborotá*. Grupo del Plata de Hebert Escayola. Con Fermín Adolfo Ramos (“Cachito Bembé”). En *CANDOMBE!. Hebert Escayola / Manolo Guardia / Daniel Lencina. Grabaciones originales de 1965 / colección completa*, disco compacto. Ayuí A/M 43, Serie de la Memoria, 2012 [Grabado en 1965].
- . *Mi sangre ta’ alborotá*. Jorge Ramos y su Sonora de Oriente. En *Homenaje a Pedro Ferreira*, disco vinilo larga duración. Mallarini 30.040, 1971.
- Hood, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology*, 4/2 (mayo 1960): 55-59.
- Mauleón, Rebeca. *Salsa Guidebook*. California: Sher Music Co., 1993.
- Nattiez, Jean-Jacques. “Modèles linguistiques et analyse des structures musicales”. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 23/1-2 (2003): 10-61.
- Nketia, Kwabena. *The Music of Africa*. Londres: Víctor Gollancz, 1982 [1ª., 1975].
- Pérez Fernández, Rolando A. “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”. *Revista Transcultural de Música*, 11 (2007). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/article/128/el-mito-del-caracter-invariable-de-las-lineas-temporales>.
- Ruiz, Irma. “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa, 15-54. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Ruwet, Nicolas. “Méthodes d’analyse en musicologie”. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 20/1 (1966): 65-90.
- Stocking, George. “On the Limits of ‘Presentism’ and ‘Historicism’ in the Historiography of the Behavioral Sciences”. En *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology*, 1-12. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Vega, Carlos. *La música popular argentina. Canciones y danzas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1941.

———. *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ed. Coriún Aharonián. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2015.

**Jazz y relato audiovisual. La banda sonora de Isidro
Maiztegui para *Los inocentes* (1963)**

María Fouz Moreno

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 175-199.

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Jazz y relato audiovisual. La banda sonora de Isidro Maiztegui para *Los inocentes* (1963)

Isidro Maiztegui fue uno de los compositores de música de cine más destacados de Argentina y España entre los años treinta y sesenta. Su llegada a España en la década de los cincuenta coincide con la irrupción del cine de Juan Antonio Bardem y el compositor argentino se convierte en el músico de cabecera del director español. *Los inocentes* (1963), coproducción hispano-argentina rodada en Mar del Plata con un argumento y una estética cercano al cine negro, es la última colaboración entre ambos artistas y se enmarca dentro del nuevo cine que se estaba gestando en ambos países en esa época.

Para esta película Maiztegui compone una banda sonora en la que predominan los bloques musicales compuestos en un lenguaje a medio camino entre el *cool jazz* y el *modal jazz*. La música de este film es resultado de la consolidación del manejo de los recursos expresivos empleados en etapas anteriores y de la evolución de su estilo compositivo. Desde esta contextualización analizaremos la presencia de la música popular urbana dentro del relato audiovisual del film, observando las relaciones que se establecen a partir de la interacción de la música con la imagen y su estructura narrativa interna.

Palabras clave: Isidro Maiztegui, Juan Antonio Bardem, *Los inocentes*, música cinematográfica, cine hispano-argentino

Jazz and audiovisual narrative. The soundtrack of *Los inocentes* (1963) by Isidro Maiztegui

Isidro Maiztegui was one of the most outstanding composers of film music of Argentina and Spain between the thirties and the sixties. The arrival of Maiztegui to Spain in the 1950s coincides with the impetuous emergence of Juan Antonio Bardem's cinema, and the Argentine composer became the main musician of the Spanish director. *Los inocentes* (1963), a Spanish-Argentine co-production filmed in Mar del Plata with an argument and an aesthetic close to film noir, is the last collaboration between the artists and is part of the new cinema that was appearing in both countries at that time.

For this film Maiztegui composes a soundtrack in a language between cool jazz and modal jazz. The music of this film shows the consolidation in the use of the expressive resources from previous stages and, at the same time, the evolution of his compositive style. From this contextualization we are going to analyze the presence of urban popular music in the audiovisual narrative of the film and the relation established between music, image and its internal narrative structure.

Keywords: Isidro Maiztegui, Juan Antonio Bardem, *Los inocentes*, film music, Spanish-Argentine cinema

Introducción

El compositor argentino Isidro Maiztegui llega a España en 1952 después de desarrollar una sólida carrera dentro del cine argentino. En este sentido, es importante destacar que es uno de los primeros compositores académicos argentinos que se incorporan a la industria cinematográfica, puesto que ya participa en la segunda película sonora argentina, *Los tres berretines* (Equipo Lumiton, 1933). No obstante, es a partir de 1945 cuando la composición de música cinematográfica se convierte en su principal actividad profesional, colaborando con una gran variedad de directores en destacadas producciones como *La Cabalgata del circo* (1945, Soffici – Boneo), *Besos perdidos* (1945, Soffici), *Madame Bovary* (1947, Schlipper) o *Torrente indiano* (1952, Spoliansky – Fleider). En esta etapa, Maiztegui compone bandas sonoras musicales que siguen la tendencia del sinfonismo postromántico preponderante en la época, pero en las que también, siempre que la trama narrativa lo requiera, introduce diferentes referencias a la música popular argentina para reforzar ese factor de diferenciación que caracteriza al cine argentino en esa época.

La experiencia de Maiztegui dentro del cine argentino y su capacidad para adaptarse exitosamente a los nuevos contextos laborales, son dos factores importantes a la hora de su inserción e inicio de una nueva etapa profesional dentro de la cinematografía española, donde trabajará durante casi veinte años. El compositor llega a España en un momento de estancamiento de la industria cinematográfica argentina y en una etapa crucial para el cine español, ya que en la década de los cincuenta se producen numerosos cambios dentro del régimen franquista. Como señala Monterde “la presencia exterior de España, las vicisitudes internas del régimen y el renacimiento de nuevas formas de oposición interna”,¹ tienen una repercusión directa en las diferentes manifestaciones; una de ellas, el cine.

Entre la década de los cincuenta y los sesenta se produce un crecimiento exponencial en el número de producciones por año y una evolución que también se refleja en las líneas o ciclos temáticos, así como en las tendencias musicales y estéticas desarrolladas en las películas.² Unos cambios que surgen de forma paralela a la evolución

1. José Enrique Monterde, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, en *Historia del cine español*, ed. Román Gubern Garriga-Nogues (Madrid: Cátedra, 2009), 239.

2. Véase Carlos Colón Perales, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas* (Sevilla: Ediciones Alfar, 1997), 88.

y ligera apertura del régimen franquista. Por un lado, tiene una especial trascendencia el relevo generacional de cineastas que tiene lugar en la década de los cincuenta con la aparición de nuevos directores, muchos de ellos formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la influencia de ciertas tendencias del cine europeo como el neorrealismo italiano y, sobre todo, el surgimiento de un cine disidente y crítico con el régimen que introduce una nueva forma de hacer cine sin parangón hasta el momento. Por otro, en los sesenta, la apertura de España hacia el exterior con la transformación del modelo socio-económico del país, los cambios en los hábitos de consumo y el aumento del turismo, también tienen su reflejo en las películas de esa década, a través de las cuales se busca mostrar una nueva visión de España y cambiar la imagen del propio régimen.³

La participación de Maiztegui en la industria cinematográfica española lo convierte en testigo directo y partícipe activo de la evolución y transformación del cine español. Aunque el músico argentino interviene en producciones españolas realizadas por directores muy diversos, como José María Forqué, Manuel Mur Oti, Antonio Momplet o José Antonio Nieves Conde, su llegada a España coincide con la irrupción del cine de Juan Antonio Bardem, uno de los principales representantes del cine español no oficialista y disidente, Maiztegui se convierte en el compositor de cabecera del director.⁴ Es precisamente la estrecha colaboración con Bardem y la repercusión internacional que tuvieron las películas de este cineasta en su época, lo que hace que Maiztegui sea uno de los compositores del cine español de mayor renombre y con más proyección internacional.

El compositor argentino desarrolla su trabajo adaptándose a las principales tendencias estilísticas de las bandas sonoras del cine español de los años cincuenta y sesenta, es decir, el sinfonismo clásico, la influencia de la tradición musical española y los ritmos de moda de las músicas urbanas,⁵ de una forma similar a como había trabajado en Argentina. Así, el sinfonismo postromántico que predominó en toda su etapa argentina continúa estando presente en películas como *La herida luminosa* (1956, Demicheli) o

3. Véase Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012).

4. Joan Padrol, "Maiztegui, Isidro B. [Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro]", en *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América Vol.5*, ed. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011-2012), 396-397.

5. Joaquín López González, "Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX", en *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, eds. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (Sevilla: Arcibel, 2002), 42.

Ama Rosa (1960, Klimovsky). El manejo de la música local que había realizado en ciertos filmes con la composición de bloques musicales con referencias a la música popular argentina de origen rural, como en el pericón de *La cabalgata del circo* (1945, Soffici – Boneo) o la cueca de los créditos iniciales de *Estrellita* (1947, Viñoly Barreto), también se observa en sus producciones españolas a través del empleo de elementos de la música popular española como sucede en *La venganza* (1959, Bardem) o de la música gallega en *Viento del norte* (1954, Momplet). En lo que se refiere a las músicas populares urbanas, si en los años treinta y cuarenta había trabajado con tangos de otros compositores o compone la “Milonga del recuerdo” para la película *Sala de guardia* (1952, Demicheli), en España crea canciones y bloques musicales basados en la música de moda del momento, como el twist y el chachachá incluidos en *Tela de araña* (1963, Monter) o el bolero “Soledad” de la película *A hierro muere* (1962, Mur Oti). Estos aspectos nos permiten ver un desarrollo sonoro y musical del compositor que va más allá de las exigencias de las propias películas. Además, desde el inicio de sus trabajos con Bardem se aprecia una evolución de su estilo compositivo, en el cual se percibe un claro influjo de la música del cine europeo y, sobre todo, del neorrealismo italiano de los años cincuenta.

Maiztegui compone la banda sonora de las películas más representativas de la filmografía de Bardem entre 1954 y 1963, siendo la coproducción hispano-argentina *Los inocentes* la última de las colaboraciones entre cineasta y músico. En el presente artículo se analiza la banda sonora musical de *Los inocentes* por ser una película en la que se manifiesta la adaptación de Maiztegui a las nuevas tendencias estilística de la música cinematográfica de la época, con la asimilación de rasgos estilísticos del jazz, así como por la existencia de un lenguaje audiovisual muy compenetrado entre el director y el músico.

Isidro Maiztegui en la filmografía de Juan Antonio Bardem

Maiztegui colabora con Juan Antonio Bardem desde la primera película que realiza el director en solitario, *Cómicos* (1954), hasta *Los inocentes* (1963), con la excepción de *A las cinco de la tarde* (1961) cuya música pertenece a Cristóbal Halffter.⁶

6. Véase Antonio Castro, *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem* (Madrid: Ediciones JC, 2013).

El músico argentino compone la música de la mayoría de las películas del primer periodo de Bardem que, de acuerdo con Lucio Blanco, abarca la década de 1953 a 1963, época en la que rodó “sus obras maestras” dentro de la corriente del cine social realista.⁷ Recordemos que Maiztegui crea la música de *Cómicos* (1954), *Felices Pascuas* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955), *La venganza* (1957) y *Los inocentes* (1962). Asimismo, su nombre figura en los créditos de *Calle Mayor* (1956) junto al del músico francés Joseph Kosma, y en *Sonatas* (1959) con el compositor mexicano Hernández Bretón.

Es precisamente otro cineasta argentino de renombre el que propicia el encuentro entre director y músico. Según afirma el director de cine Jesús Franco en sus memorias, fue León Klimovsky, “judío argentino, escapado del Peronismo” el que ejerce de mediador entre Bardem y Maiztegui según este autor, “otro argentino huido de la quema”.⁸ El encuentro tiene lugar en medio del rodaje de *Cómicos* y después de una larga conversación entre ellos sobre música y cine, Bardem le encarga la composición de la música de la película:

La opinión de Leo fue decisiva para perfeccionar y aligerar el film, con algunos toques muy inteligentes. Él, además, trajo a Isidro Maiztegui, otro argentino huido de la quema, que era un compositor excelente. Uno de los dramas de nuestro cine era que la música casi siempre estaba en manos de unos hombres quizá válidos para componer zarzuelas, operetas de Celia Gámez o pasacalles de la tuna, pero que, aparte de haberse quedado en la escuela de mi “maestro” Conrado del Campo, no sabían nada de cine. Bardem se citó con Maiztegui, auspiciado por Klimovsky y, después de hablar un rato sobre Béla Bartók y Stravinsky —¡Oh, cielos! Los dos sabían un huevo sobre esos genios entonces casi proscritos del panorama musical español—, Bardem le hizo componer la partitura del film. Bardem, además, debía comenzar su película siguiente, *Felices Pascuas*.⁹

Como se menciona en esta cita, en esa época Klimovsky era el encargado del montaje de *Cómicos*, puesto que Bardem estaba a punto de comenzar el rodaje de *Felices Pascuas*. En palabras de Bardem: “no podía estar a la vez montando y rodando: hubiera

7. Lucio Blanco Mallada, “Juan Antonio Bardem: un gran comunicador”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, no. 5 (marzo 2003), s.p. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0303120005A>.

8. Jesús Franco, *Memorias del TÍO JESS* (Madrid: Suma Letras, 2005), 263.

9. *Ibid.*, 263-264.

sido un desastre. Klimovsky [sic] era entonces para mí —para todos nosotros— muy importante: había traducido a Eisensentein, él —o su papá— era un hombre de cine, era otro mundo”.¹⁰

Es necesario apuntar que la relación entre Klimovsky y Maiztegui se había iniciado en la década de los treinta en Argentina, ya que ambos pertenecían al mismo círculo de amistades de Horacio Coppola, José Luis Romero y Jorge Romero Brest, entre otros. Isidro Maiztegui coincide con Klimovsky en las actividades organizadas en el Cine Club Gente de Cine de Buenos Aires (1942-1965), un cineclub en el que, además de organizar exhibiciones de cine mudo, soviético o norteamericano, y exposiciones con obras de cineastas como René Clair, Jean Cocteau o Jean Vigo, se organizaban una serie de acciones formativas. Así, Klimovsky era el encargado de dirigir seminarios y cursos de realización en los que participaba Maiztegui como profesor, junto a otras personalidades del mundo del cine, como los directores Leopoldo Torre Nilson y Román Viñoly Barreto, el fotógrafo Saulo Benavente o el escenógrafo Pablo Tabernero.¹¹ Por otra parte, también es importante señalar que, durante su etapa española, Maiztegui también colabora en varias de las películas que Klimovsky lleva a cabo en este país tales como *El Tren expreso* (1955), *Miedo* (1956), *Salto a la gloria* (1959), *Llegaron los franceses* (1959), *Ama Rosa* (1959), *El hombre que perdió el tren* (1960), *La colina de los pequeños diablos* (1964) y *Aquella joven de blanco* (1965).

No obstante, Klimovsky no es el único director argentino con el que Maiztegui trabaja en estos años. De esta manera, podemos mencionar sus trabajos con Tulio Demicheli en *La herida luminosa* (1956) y en *La banda de los ocho* (1962), director con quien ya había colaborado durante su etapa argentina, o con Cahen Salaberry en *Carlota*, (1958), *Teresa de la Hispanidad* (1964), *Reportaje a Unamuno* (1964) y en *Un idioma para el mundo* (1965). Hay que tener en cuenta que el asentamiento en España de todos estos cineastas argentinos se vio favorecido por la existencia del “Decreto de 16 de abril de 1948”, por el cual “se otorga a los ciudadanos argentinos que trabajen en España

10. Jesús García Dueñas y Pedro Olea, “Bardem 64: confesiones a las 5 de la tarde”, *Nuestro cine* (29 mayo, 1964): 26. Citado en: Juan Francisco Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem* (Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998), 103.

11. César Maranghello, “El cineclub Gente de Cine”, en *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000), 552-553. Citado en Javier Cossalter, “El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)” (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016), 152.

igualdad de trato a los españoles, a efectos de carácter laboral y previsión social”.¹² Un decreto que se enmarca dentro de las relaciones y pactos estratégicos que se establecieron entre el gobierno de Perón y el de Franco a finales de los años cuarenta y cincuenta.¹³

Cada uno de los filmes de Bardem en los que trabaja Maiztegui, requiere tratamientos musicales diversos puesto que pertenecen a géneros cinematográficos diferentes: dramas sociales (*Cómicos*, *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista* o *Los inocentes*); comedia con tintes realistas (*Felices Pascuas*); drama rural (*La venganza*) o la adaptación literaria de la obra de Valle-Inclán (*Sonatas*). Así, en estas películas queda patente, una vez más, su versatilidad estilística a la hora de componer y, como apuntan Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, estas bandas sonoras muestran un “sentido austero y contenido de la escritura y la intervención musical”,¹⁴ aspectos que caracterizan a la música cinematográfica de las películas neorrealistas europeas del momento, sobre todo a las italianas. A partir del análisis de la filmografía de Bardem, podemos afirmar que las bandas sonoras creadas por Maiztegui se encuadran dentro de las tres sendas estilísticas mencionadas que caracterizan la música cinematográfica española de los años cincuenta y sesenta; en el caso de *Los inocentes* las músicas populares urbanas ocupan un lugar destacado ya que Maiztegui compone una banda sonora musical de clara influencia jazzística.

Los inocentes: una coproducción hispano argentina

La película *Los inocentes* se basa en una historia escrita entre Elías Querejeta, Antonio Eceiza y el propio Bardem, titulada inicialmente como *Crónica negra*. La película había sido pensada para ser rodada en España bajo la producción de Cesáreo González, pero dicho rodaje no obtuvo el visto bueno del régimen franquista. La prohibición del rodaje coincidió con la llegada a España del escritor español Eduardo Borrás, exiliado en Argentina a causa de la Guerra Civil, quien propuso rodar el mencionado proyecto en Argentina bajo el título de *Los inocentes*.¹⁵

12. Boletín Oficial del Estado núm. 133, del 12 de mayo de 1948. Decreto del 16 de abril de 1948, 1866.

13. Véase Raanan Rein, *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón, 1946-1955* (Madrid: Instituto de Cooperación para el Desarrollo, 1995).

14. Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música*, 89.

15. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 183-184.

En un primer momento la película iba a ser una producción totalmente argentina, por lo que el reparto estaba formado por actores argentinos salvo la protagonista, cuyo papel recayó en la actriz española Paloma Valdés por si, al final, la película era aceptada como coproducción.¹⁶ De hecho, con el nombramiento de García Escudero como director general de Cinematografía en España en julio de 1962, la película fue autorizada como española¹⁷ y, finalmente, el filme se realizó como una coproducción hispano-argentina producida por Eduardo Borrás (Buenos Aires) y Suevia Films-Cesáreo González (Madrid). En el año 1962 comenzó el rodaje de la película en los estudios de Argentina Sono Film, en los que realizó la escenografía el reconocido artista español Gori Muñoz, exiliado en la década de los treinta, y los exteriores en Mar del Plata y Buenos Aires.

Isidro Maiztegui ya había trabajado en estos estudios en el año 1938 en el film *Con las alas rotas* dirigido por Orestes Caviglia, la primera gran producción en la que intervino el compositor y el primer film argentino que empleó la música en sincronía con los diálogos.¹⁸ Como apunta el propio Maiztegui en una entrevista realizada para *La Nación* en 1981 “Después de ese trabajo —expresa sonriendo el compositor— Ángel Mentasti no volvió a llamarme, porque le resulté el músico más caro”.¹⁹ Ángel L. Mentasti era hijo de uno de los fundadores de la empresa y encargado del departamento comercial desde el fallecimiento de su padre en 1937,²⁰ y a pesar de que esa primera colaboración no tuvo continuidad, Maiztegui también recuerda que regresó a trabajar con Argentina Sono Film gracias a su participación en *Los Inocentes*: “En 1962 coincidí en Europa con el director Juan Antonio Bardem, que dirigía *Los inocentes*, una coproducción hispano-argentina . . . Solo después de casi veinte años volví a Sono Film, con el beneplácito de Ángel Mentasti”.²¹

Por otra parte, como apunta Fernando M. Peña, la contratación de Bardem para rodar la mencionada película formaba parte de las estrategias llevadas a cabo por Argentina Sono Film para sobrevivir a la crisis del cine argentino de la segunda mitad de

16. Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine* (Barcelona: Liberdúplex, 2002), 312.

17. Véase Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 184.

18. Sibila Camps, “Reflexiones y recuerdos de un pionero. Isidro Maiztegui: la música y la época de oro del cine”, *La Nación. Suplemento* (28 junio, 1981): 10.

19. Camps, “Reflexiones y recuerdos de un pionero,” 10.

20. Véase Fernando M. Peña, *Cien años de cine argentino* (Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012), 65.

21. Camps, “Reflexiones y recuerdos de un pionero”, 10.

los años cincuenta, con la realización de películas que pudiesen introducirse en el mercado europeo.²² En España el sistema de coproducciones fue una práctica habitual, sobre todo tras la implantación, a mediados de los cincuenta, de medidas proteccionistas por parte de la Dirección General de Cinematografía con el objetivo de estimular la producción nacional. Como indica Benet, dichas medidas unidas a la búsqueda de una elevación del nivel de las producciones cinematográficas favorecieron al incremento de las coproducciones con países diversos.²³ Maiztegui colaboró en diferentes coproducciones llevadas a cabo con países como Francia, Italia, México y Argentina; en este sentido, podemos mencionar las coproducciones hispano-argentinas de *Cómicos* (1954, Bardem), *El tren expreso* (1955, Klimovsky) o *A hierro muere* (1962, Mur Oti).

En *Los inocentes* los elementos del lenguaje cinematográfico empleados por el director como la trama, los personajes, la fotografía, la escenografía o la iluminación se mantienen dentro de una línea estética europea, empleada en sus anteriores producciones, con una clara influencia del neorrealismo italiano y del cine negro. Asimismo, encontramos diferentes paralelismos con películas como *Crónica de un amor* (1950) de Antonioni y con films anteriores del propio director, sobre todo con *Muerte de un ciclista*. De esta forma, por un lado, Bardem comienza una vez más la película con un suceso trágico que busca captar la atención del espectador: en un accidente fallecen dos personas, un famoso empresario industrial y una mujer casada, de ámbitos sociales diferentes y cuyas familias no se conocen. La familia del fallecido quiere zanjar el tema pagando una gran cantidad de dinero al viudo, pero este inicia una serie de pesquisas para entender la relación que unía a su esposa con el empresario y saber hasta qué punto estaba siendo engañado. En el curso de sus averiguaciones entablará una relación con la hija menor del magnate fallecido, relación que se verá truncada debido a las presiones familiares.

Por otro lado, Bardem desarrolla una vez más un argumento con una fuerte crítica social, un alegato contra la vida licenciosa de la alta sociedad burguesa, como ya había realizado en *Muerte de un ciclista*, pero sin la implicación política de la anterior debido a que el relato se ubica en Argentina.²⁴ En *Los inocentes* vuelve a contraponer dos clases sociales: la clase burguesa representada a través de la opulencia de los Errazquin, y la clase media-baja representada en la figura de Bruno Sartori, clases enfrentadas pero que

22. Peña, *Cien años de cine*, 145-146.

23. Benet, *El cine español*, 283-284.

24. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 186.

terminan relacionándose. Según Cerón Gómez, Bardem, heredero del cine soviético, realiza un montaje al servicio de unos fines ideológicos la “unión de mundos y ambientes, enfrentados entre sí, mostrando que el entramado social se sustenta sobre la lucha de contrarios” posicionan a esta película, junto a *Muerte de un ciclista*, como una película propiamente marxista.²⁵

Los inocentes fue estrenada primero en Argentina y al año siguiente en España donde los diálogos fueron doblados. La recepción por parte de la crítica de ambos países fue desigual e incluso en algunas críticas se acusó a Bardem de volver sobre los mismos temas y los mismos recursos. Estos aspectos se pueden apreciar en las críticas recogidas en la siguiente tabla:

Tabla 1. Críticas de medios argentinos y españoles a la película *Los inocentes*.

<i>La Nación</i> (Argentina) 27 de septiembre de 1963	“Es solo la primera secuencia, pero no hace falta mucho más para advertir la presencia de un director excelente y de un iluminador notable. ‘Los inocentes’ es . . . un film brillantemente realizado, una película de alta madurez técnica y formal. Es también una historia interesante, narrada con justeza y con algunos aciertos en el plano de la crítica social. Pero su valor principal consiste, insistimos, en el trabajo de realización, cumplido en un nivel de jerarquía, con encuadres plenos de sugestión, una compaginación precisa y una conducción de actores excelente”. ²⁶
<i>La Voz de Galicia</i> (España) 4 de julio de 1964	“Se trata, en general, de un film de considerable categoría y de relativa importancia dentro de la obra del director español. . . . ‘Los inocentes’ de Bardem ha sido acogida por el público y la crítica con cierta frialdad”. ²⁷
<i>Hoja del lunes</i> (España) 30 de marzo de 1964	“Aunque en ‘Los inocentes’ se ofrece más depurado, todo este estilismo no es nuevo: se halla en el Bardem anterior. El Bardem de sus últimas películas se somete demasiado a su propia influencia. Y este ejercicio se resiente de frialdad y no elude el riesgo de la monotonía”. ²⁸

A pesar de las críticas recibidas, el film fue galardonado con diferentes premios: el Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires le concedió el premio a la mejor

25. Ibid., 129.

26. “Notable realización de Juan A. Bardem”, *La Nación* (27 septiembre, 1963): 8.

27. Alberto Míguez, “Bardem y ‘Los inocentes’”, *La Voz de Galicia* (4 julio, 1964): s.p.

28. “Estrenos cinematográficos del Domingo de Resurrección”, *Hoja del lunes* (30 marzo, 1964): 7.

película, a la mejor fotografía y a la mejor música; y el Sindicato Nacional del Espectáculo español el premio a la actriz protagonista. Asimismo, fue seleccionada para representar a España en el Festival Internacional de Berlín (1963), donde Bardem contaba con una notable popularidad tras el éxito de películas anteriores como *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor*; en este festival recibió el premio de la Unión Internacional de la Crítica de Cine.²⁹

La banda sonora de Maiztegui para *Los inocentes*

Como bien apunta el *Heraldo del cinematografista*, en esta película “Maiztegui ha desarrollado una envolvente banda musical de jazz lento”.³⁰ Si bien mantiene algunos de los códigos expresivos de etapas anteriores, el cambio estilístico de la banda sonora musical aporta un elemento renovador y de modernidad a la película, un elemento ligado al cine internacional de finales de los años cincuenta y sesenta, especialmente francés y americano. En este sentido, Maiztegui asimila rasgos estilísticos del *jazz* a la vez que ahonda en algunos elementos expresivos y narrativos que había empleado en anteriores producciones, por lo que podemos afirmar que existe un lenguaje audiovisual muy compenetrado entre el director y el músico.

El compositor utiliza el lenguaje jazzístico como elemento de apoyo de un relato audiovisual con mucha carga psicológica donde, como se ha mencionado, se aprecian influencias del neorrealismo cinematográfico italiano y del cine negro. Maiztegui emplea una formación instrumental característica del jazz de los años cincuenta y sesenta, con vibráfono, dos trompetas, trombón, saxo alto, saxo tenor, saxo barítono, contrabajo y caja.³¹ El tipo de jazz empleado, está relacionado con el que está en auge en esos momentos en ambos países; el compositor crea unos bloques musicales en los que en algunos casos, por un lado, toma del *cool jazz* la idea de una sucesión de acordes que se desligan de las relaciones tradicionales armónicas del jazz precedente y, por otro lado, toma del *modal jazz* el estatismo armónico que lo caracteriza, pero siempre recurriendo al uso modal tan presente en ambas vertientes. Como es sabido, el advenimiento del *cool jazz* y el *modal jazz* de los años cincuenta, representado por figuras como Miles Davis,

29. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 190.

30. “Los inocentes”. *Heraldo del Cinematografista*, 2 octubre, 1963, 200.

31. Nota del editor: se refiere al tambor redoblante.

Chet Baker o Bill Evans, representó una ruptura con la forma y el contenido armónico usuales hasta entonces.³²

Maiztegui sigue la línea iniciada a finales de los cincuenta con *La noche y el alba* (1958, J. M. Forqué), película que lo convierte en uno de los primeros compositores del cine español (y probablemente del cine argentino) en componer una banda sonora donde la música de jazz se emplea de forma extra-diegética y con funcionalidad dramática. Esa tendencia compositiva también está presente en otras producciones españolas coetáneas como *Un vaso de whisky* (1959) de Julio Coll, con música de Xavier Montsalvatge y José Solá, o las películas de García Berlanga *El verdugo* (1963), con música de Asins Arbó, y *Las pirañas* (1967), cuya banda sonora fue compuesta por Astor Piazzolla. Así, en estos filmes se observa una clara influencia del cine francés, primera cinematografía en la que el jazz es empleado “de forma significativa como fondo dramático de películas” dentro del ambiente de la Nouvelle Vague,³³ y del cine norteamericano. Recordemos que de estas mismas fechas es la banda sonora de películas como la francesa *Ascensor para el cadalso* (1958) de Louis Malle, director asociado con la Nouvelle Vague, o las americanas *Un tranvía llamado deseo* (1951) de Elia Kazan y *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger.³⁴

La música compuesta por Maiztegui para la película está formada por 17 bloques musicales los cuales también reflejan el contraste social existente entre los protagonistas, mencionado anteriormente. De este modo, en la banda sonora musical se diferencian dos tipos de bloques musicales: bloques diegéticos de música barroca preexistente interpretados por un clave (3, 5 y 8) y bloques no diegéticos de carácter jazzísticos (1, 2, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17). En el siguiente esquema se puede apreciar dicho contraste entre bloques, siendo los bloques 1, 9 y 17 los más importantes desde el punto de vista narrativo.

32. Véase Carlos Aguilar, *Cine y jazz* (Madrid: Cátedra, 2013). Ted Gioia, *Historia del jazz* (Madrid: Turner, 2002).

33. Colón Perales, Infante del Rosal y Lombardo Ortega, *Historia y Teoría de la Música*, 142-143.

34. Ibid., 142-45.

Tabla 2. Bloques musicales de la película *Los inocentes*.

Bloque	Descripción	Minutaje
	Inicio de los créditos sin música	00:00 – 00:26
1	Créditos iniciales Accidente de coche mortal en el que fallecen una mujer y un rico millonario que mantenían una relación extramatrimonial	00:27 – 02:22
	Escenas sin música	2:23 – 15:10
2	Bruno, esposo de la fallecida, abandona el sanatorio superado por la situación	15:11 – 17:01
	Escenas sin música	17:02 – 20:13
3	Bruno acude a casa de los Errazquin a devolverles el dinero del seguro que le corresponde por la muerte de su mujer	20:14 – 22:30
	Escenas sin música	22:31 – 26:36
4	Bruno se aleja de la mansión de los Errazquin. Elena, hija del amante de su mujer, lo observa desde una ventana	26:37 – 27:00
	Escenas sin música	27:01 – 35:30
5	Escenas en el interior de la mansión. Elena dialoga con su hermana mientras que, de fondo, se escucha la música del ensayo del clavecinista que protege la familia	35:31 – 40:11
	Escenas sin música	40:12 – 40:23
6	Bruno y Elena se encuentran en diferentes ocasiones, inician las averiguaciones sobre cómo se conocieron su mujer y su padre. Acuden a la casa donde los dos amantes se encontraban a escondidas	40:24 – 47:57
	Escenas sin música	47:48 – 48:16
6	La tensión entre los protagonistas va en aumento y finaliza con el primer beso entre Bruno y Elena	48:17 – 49:16
	Escenas sin música	49:17 – 55:07
7	Cena en la casa de los Errazquin. Bruno llama a Elena por teléfono y su familia le prohíbe hablar con él	55:08 – 55:36
8	Bruno vuelve a llamar por teléfono a Elena	55:38 – 56:19
	Escenas sin música	56:20 – 56:43
8	Elena descubre la infidelidad de su tío	56:44 – 57:36
	Escenas sin música	57:37 – 58:08
9	Elena espera a Bruno en su pensión y suben a la habitación, donde mantienen relaciones	58:09 – 1:01:06
10	Elena llora después del encuentro amoroso	1:01:07 – 1:03:03
11	Elena en la ducha: una nueva mujer	1:03:04 – 1:03:47
	Escenas sin música	1:03:48 – 1:07:55
12	Elena y Bruno se encuentran en la calle, de noche	1:07:48 – 1:09:03
	Escenas sin música	1:09:04 – 1:11:15

Bloque (cont.)	Descripción (cont.)	Minutaje (cont.)
13	Traslado por trabajo de Bruno a Buenos Aires: un ascenso en el que intervienen los Errazquin. Encuentro con Elena en la habitación de la nueva pensión	1:11:16 – 1:15:23
Escenas sin música		1:15:24 – 1:18:21
14	Paseo por el club de golf	1:18:22 – 1:18:54
Escenas sin música		1:18:55 – 1:30:56
15	Encuentro en el hipódromo después de que el tío de Elena le ofreciese un puesto mejor a cambio de que abandone a su sobrina	1:30:57 – 1:32:00
Escenas sin música		1:32:01 – 1:35:06
16	Elena corre hacia la estación de tren en busca de Bruno	1:35:07 – 1:35:26
Escenas sin música		1:35:27 – 1:40:03
17	Traición de Bruno	1:40:04 – 1:42:47

La opulencia de la familia Errazquin se representa a través de los bloques 3, 5 y 8 de música barroca, interpretada al clave por el músico argentino Adalberto Tortorella. La presencia de estos bloques musicales siempre coincide con secuencias que tienen lugar en la ostentosa mansión familiar ubicada en Mar del Plata. El propio Tortorella aparece en varias secuencias de la película interpretando a un clavecinista ciego que es apoyado económicamente por uno de los tíos de la protagonista. De esta forma, se incluyen obras de Pescetti (*Sonata en Do menor*), Bach (“Adagio” BWV 974, del *Concierto para oboe en Re menor* de Marcello) y de Vivaldi (“Larghetto” del concierto *L’estro armónico Op.3, n° 9 en Re Mayor*). Estos bloques desempeñan, principalmente, una función estética o de ambientación acompañando secuencias que apenas influyen en el desarrollo del relato.

Por otra parte, la música de jazz adquiere una significación especial en muchas escenas importantes dentro de la película. Podemos afirmar que la mirada del director mostrada a través de la cámara y el montaje empleado son los grandes protagonistas de la película. Además, es importante resaltar que en numerosas ocasiones la escasez de diálogos o la ausencia de los mismos son suplidas a través de los diferentes bloques musicales incluidos en las diferentes secuencias.

El primer bloque musical presenta una gran importancia narrativa ya que este tema aparece en la presentación, el inicio de la relación amorosa de los protagonistas y en la traición final. Los títulos de crédito iniciales comienzan con un largo plano panorámico del mar en el que sólo se escucha el sonido de las olas. Después de unos segundos comienza el bloque 1 el cual presenta una primera parte más ligada al *cool jazz* y una

segunda al *modal jazz*. La trompeta, el vibráfono y el saxo alto interpretan una melodía formada por numerosas síncopas y alteraciones accidentales que generan tensiones respecto a la armonía generada en el resto de las voces. En el plano armónico predomina una sonoridad ambigua, sin un centro tonal definido aunque con ligeros puntos de referencia armónicos.

Ejemplo 1. Bloque 1, Créditos iniciales, cc. 1-5, *Los inocentes*.

Vibraf. ataca en el ritornello

①

Vibrafono

Trompeta I Sib

Trompeta II Sib

Trombón

Saxofón alto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Contrabajo

El compositor juega con diferentes dominantes, en la mayoría de los casos con la 5ª descendida, que conducen hacia la tonalidad de Si^b. Es decir, estructuralmente comienza en el III grado de Si^b, realiza un trabajo de apoyaturas, bordaduras y de acordes de paso para llegar al Sol (VI de Si^b) y luego realiza una resolución sobre el quinto grado donde queda solo el bajo; sobre ello Maiztegui introduce una melodía con elementos modales, en cuyo perfil aparece en varias ocasiones el acorde de dominante de Si^b.

Ejemplo 2. Secuencia de acordes, bloque 1, *Los inocentes*.



La panorámica acaba mostrando la imagen de una carretera llena de coches y en ese momento comienza la segunda parte del bloque en el que el saxo alto interpreta una melodía basada en el modo de Si^b eólico, sobre una nota pedal (dominante de Si^b) que interpreta el contrabajo y el acompañamiento rítmico de la caja. Dicha melodía se funde con el sonido de la bocina de varios automóviles que, retenidos en un gran atasco, protestan ajenos a la dramática causa del mismo.

Este bloque musical y los dos que analizaremos a continuación se pueden observar desde la perspectiva de la narratividad que plantea Marta Grabócz. Recordemos que esta autora, siguiendo a Ricoeur, propone la existencia de un “programa narrativo interno” que vincula la música con la dimensión secuencial del relato.³⁵ De esta manera, el bloque 1 se corresponde con los dos primeros puntos narrativos importantes del film: la “situación inicial” o planteamiento de la historia y la “mala acción o falta” que rompe el orden y desencadena toda la acción.

35. Marta Grabócz, “Formules recurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique”, en *Les universaux en musique, Actes du 4º Congrès International sur la Signification musicale*, ed. Mioreanu y Hascher (París: Publications de la Sorbonne, 1998), 81.

Ejemplo 3. Bloque 1, cc.14-20, *Los inocentes*.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Saxofón alto (Alto Saxophone) and the bottom staff is for the Contrabajo (Double Bass). Both staves are in 4/4 time and have a key signature of two flats. The Saxofón alto part is characterized by a dense, fast-moving melody with numerous triplets and sixteenth notes. The Contrabajo part provides a steady, rhythmic accompaniment, primarily using eighth notes and occasional triplets to complement the saxophone's melody.

Después de la “situación inicial”, comienza “la búsqueda”, en la que los protagonistas deberán superar varias pruebas. Dentro de ellas sobresale la “definitiva”, la cual se produce cuando los protagonistas (hija del fallecido y esposo de la fallecida), después de varios encuentros en los que la tensión entre ellos va en aumento, inician una relación que se complica por las presiones de la familia Errazquin. Así, en el bloque 9 (58:09 – 1:01:06), Maiztegui recurre de nuevo al tema musical del inicio de la película

con variaciones para acompañar una secuencia de un encuentro entre los protagonistas en la pensión donde reside Bruno. Este momento narrativo concentra toda la tensión social y amorosa de la trama, ya que en él se consuma la relación de la pareja. Este bloque presenta una clara función estructural puesto que relaciona la acción con el comienzo de la película: marca el inicio de una nueva relación entre dos personas pertenecientes a círculos diferentes y, otra vez, existe un elemento de culpa, puesto que se establece una relación entre un adulto y una menor de edad.

Al inicio del bloque el vibráfono, la trompeta y el trombón dialogan interpretando la melodía del bloque 1, en un tiempo más lento y más inquietante que al inicio, lo que le otorga un carácter de “tema de amor”. Mientras suben a la habitación de la pensión, la música contribuye a incrementar la tensión, en cierto modo sexual, y el creciente nerviosismo entre los protagonistas, patente en los primeros planos de sus caras.

En el momento que llegan al piso donde se encuentra la habitación, el saxo alto presenta una nueva melodía acompañada del bajo y la caja. Finalmente, los dos protagonistas acceden al dormitorio y se besan, momento en el que toda la orquesta interpreta una nueva frase musical sincopada y finaliza la secuencia. En este punto es necesario recordar que el empleo de síncopas con una dinámica en *crescendo* es un recurso empleado recurrentemente por Maiztegui en música cinematográfica para resaltar momentos de tensión dramática.

Finalmente, otro de los puntos narrativos importantes del film tiene lugar al final de la película cuando el tren en el que huyen los protagonistas se detiene y la policía se lleva a Elena; así se produce la “Reintegración del orden” mientras que el bloque 17 acompaña la secuencia (1:40:04 – 1:42:47). Como apunta Cerón Gómez “la mirada de la protagonista no necesita mayores apoyos y, cuando se marcha, es la música la que se encarga de llenar el vacío sonoro de los planos finales”.³⁶ En dicha reintegración del orden, Maiztegui retoma el material temático del bloque 1 con una clara función estructural y de cierre del relato. El vibráfono y el saxo alto realizan un pequeño contrapunto con la melodía del tema mientras la cámara muestra primeros planos de Elena pidiendo explicaciones a Bruno. A continuación, la música representa la tristeza interior de Elena ante la traición de su amante: trompeta y trombón interpretan el tema inicial variado melódica y rítmicamente.

36. Cerón Gómez, *El cine de Juan Antonio Bardem*, 188-189.

Ejemplo 4. Bloque 9, primer parte, cc. 1-16, *Los inocentes*.

(1)

Slow.- (1 comp. 5^{ta})

Vibrafóno

Trompeta Sib

Trombón

Saxofón alto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Contrabajo

p

Solo-Muy expr.

Pizz.

Ejemplo 5. Bloque 9, segunda parte, cc. 1-10, *Los inocentes*.

① Slow (poco meno que el Bl. 9A)

Saxofón alto

Saxofón Tenor

Saxofón barítono

Contrabajo

5

Ejemplo 6. Bloque 17, cc. 1-15, *Los inocentes*.

The musical score for Example 6, Block 17, measures 1-15 of *Los inocentes*, is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Vibrafóno**: Features a melodic line with triplets and a final triplet of eighth notes.
- Trompeta Sib**: Plays a sustained note with a triplet of eighth notes.
- Trombón**: Plays a sustained note.
- Saxofón alto**: Features a melodic line with triplets and a final triplet of eighth notes.
- Saxofón tenor**: Plays a sustained note with a triplet of eighth notes.
- Saxofón barítono**: Plays a sustained note with a triplet of eighth notes.
- Contrabajo**: Plays a melodic line with triplets and a final triplet of eighth notes.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *Sord. muy expr.* (Sordina, muy expresiva). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Poco a poco el ritmo musical se acelera y la secuencia finaliza con un *tutti* orquestal interpretando una frase melódica sincopada, mientras un plano medio muestra a Elena caminando firmemente acompañada de la policía, sin mirar atrás, y Bruno mirando desde el tren. La música, junto a la imagen y el sonido de la bocina que anuncia la partida del tren, aportan un mayor dramatismo a la escena final.

Conclusiones

Los inocentes fue la última de las colaboraciones entre Bardem y Maiztegui después de haber participado en las películas más destacadas del cineasta y de haberse convertido el argentino, gracias a ellas, en uno de los compositores de mayor renombre y con más proyección internacional dentro del cine español. Esta coproducción hispano-argentina rodada en los estudios de Argentina Sono Film y sus exteriores en Mar del Plata y Buenos Aires, se enmarca dentro del nuevo cine que se estaba gestando en ambos países en esa época.

La crítica recibió la película de forma desigual y, entre otros aspectos, acusó al director de falta de originalidad. Así, encontramos ciertos paralelismos con filmes anteriores, como *Muerte de un ciclista*, ya que mantiene una estética europea influenciada principalmente por el neorrealismo italiano en lo que se refiere a la trama, la ambientación o el tratamiento de los personajes. Sin embargo, en *Los inocentes* también apreciamos una evolución hacia un cine con un claro influjo francés y americano, en el que tiene mucho que ver el tratamiento musical empleado.

En la música compuesta por Maiztegui para la película *Los inocentes* se aprecia cómo la asimilación de rasgos estilísticos del jazz y la particular sonoridad del conjunto instrumental utilizado aportan un elemento esencial a la concepción artística del nuevo modelo de cine que se pretende hacer. La música de Maiztegui muestra un claro dominio de los códigos expresivos empleados en etapas anteriores y la evolución de su estilo, en un camino iniciado a finales de los cincuenta en *La noche y el alba*, una de las primeras producciones españolas en las que se emplea la música de jazz de forma extra-diegética. Así, en *Los inocentes*, el compositor crea una banda sonora en la que la mayoría de los bloques musicales están basados en el jazz de la época con una clara intensidad expresiva. Esta función expresiva se pone de manifiesto en la continua interacción que se produce entre la imagen y la estructura narrativa interna de la película, así como en el contraste que se produce con los bloques musicales en los que incluye música para clave.

Los bloques musicales de carácter jazzístico contribuyen, a sostener, con tensión invariable, la historia de amor de la pareja hacia un final que se augura amargo desde el comienzo del filme, y a reforzar toda la carga sexual que envuelve la película, un aspecto que se manifiesta de forma más marcada en comparación con producciones anteriores y que es una muestra del cine más abierto de los años sesenta. Por otra parte, su contraste con la música del clavecín, ilustra la contraposición de clases sociales presente a lo largo de toda la película representada, si cabe, con mayor énfasis que en producciones anteriores de ambos artistas. En definitiva, Maiztegui crea una banda sonora musical que aporta un elemento esencial a la concepción artística del nuevo modelo de cine que Bardem desarrolla en la década de los sesenta: un cine con características europeas pero con la mirada puesta en el cine internacional de la época.

Bibliografía

- Camps, Sibila. “Reflexiones y recuerdos de un pionero. Isidro Maiztegui: la música y la época de oro del cine”. *La Nación. Suplemento* (28 junio, 1981): 10-11.
- Aguilar, Carlos. *Cine y jazz*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Bardem, Juan Antonio. *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Liberdúplex, 2002.
- Benet, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Blanco Mallada, Lucio. “Juan Antonio Bardem: un gran comunicador”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 5 (marzo 2003): s.p.
Disponble en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0303120005A>.
- Castro, Antonio. *Testimonio y compromiso. El cine de Juan Antonio Bardem*. Madrid: Ediciones JC, 2013.
- Cerón Gómez, Juan Francisco. *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia, Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998.
- Colón Perales, Carlos, Fernando Infante del Rosal y Manuel Lombardo Ortega. *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1997.
- Cossalter, Javier. “El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016.
- “Estrenos cinematográficos del Domingo de Resurrección”. *Hoja del lunes* (30 marzo, 1964): 7.
- Franco, Jesús. *Memorias del TÍO JESS*. Madrid: Suma Letras, 2005.

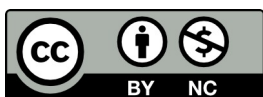
- García Dueñas, Jesús y Pedro Olea. "Bardem 64: confesiones a las 5 de la tarde". *Nuestro cine* (29 mayo, 1964): 26.
- Gioia, Ted. *Historia del jazz*. Madrid: Turner, 2002.
- Grabócz, Marta. "Formules recurrentes de la narrativité dans les genres extramusicaux et en musique". En *Les universaux en musique, Actes du 4^o Congrès International sur la Signification musicale*, ed. Mioreanu y Hascher, 67-86. París: Publications de la Sorbonne, 1998.
- López González, Joaquín. "Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX". En *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, ed. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela, 41-59. Sevilla: Arcibel, 2002.
- "Los inocentes". *Heraldo del Cinematografista* (2 octubre, 1963): 200.
- Maranghello, César. "El cineclub Gente de Cine". En *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, 552-553. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- Míguez, Alberto. "Bardem y 'Los inocentes'". *La Voz de Galicia* (4 julio, 1964): s/p.
- Monterde, José Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962)". En *Historia del cine español*, ed. Román Gubern Garriga-Nogues, 239-294. Madrid: Cátedra, 2009.
- "Notable realización de Juan A. Bardem". *La Nación* (27 septiembre, 1963): 8.
- Padrol, Joan. "Maiztegui, Isidro B. [Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro]". En *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América vol. 5*, ed. Emilio Casares Rodicio, 396-397. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2011-2012.
- Peña, Fernando M. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Rein, Raanan. *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón, 1946-1955*. Madrid: Instituto de Cooperación para el Desarrollo, 1995.

Eileen Karmy y Martín Farías (compiladores). *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2014. 257 páginas. ISBN: 987-956-9071-84-3.

La presente compilación reúne un grupo de once trabajos que abordan temáticas diversas relacionadas con el movimiento de la Nueva Canción Chilena a través de diferentes tópicos y problemáticas. Como señala Julio Mendívil en el prólogo, fue un acierto titular este libro como *Palimpsestos Sonoros*. Palimpsesto es un término que refiere a un manuscrito que conserva todavía huellas de una escritura anterior, configurando así un documento pluritextual. Justamente así aparece representada la Nueva Canción Chilena en esta interesante compilación, como una yuxtaposición de diferentes tradiciones e influencias que otorgaron una identidad múltiple y paradójica a dicho movimiento.

La Nueva Canción en Chile agrupó a manifestaciones musicales de diversa índole, configurando un colectivo variopinto en torno a un número no muy profuso de ideas que sirvieron de soporte. Quizás uno de los rasgos unificadores dentro del movimiento fue la expresa identificación de la Nueva Canción con los partidos políticos de izquierda y el proceso de transformación social que impulsaban. El movimiento no tuvo liderazgos que marcaran una línea de acción, más allá de que algunos artistas fueron más gravitantes o dejaron una huella trascendente. Tampoco se contó con un manifiesto elaborado conjuntamente en base a una enumeración clara de sus postulados y objetivos, sino que mucho de lo construido por la Nueva Canción fue producto de la amalgama entre contingencia y tradición, lo que estableció el rico perfil de este movimiento que renovó la música popular latinoamericana, nutriéndose en partes iguales tanto de la raíz folklórica como de la innovación vanguardista de los años 60. Es por ello que, siguiendo con la figura del palimpsesto, el movimiento debe ser considerado en sus múltiples versiones y fisonomías.

Con ese objetivo Martín Farías y Eileen Karmy, dos jóvenes investigadores chilenos, han compilado una serie de trabajos que retratan a la Nueva Canción como un movimiento diverso, continente de variadas propuestas y expresiones. Esta mirada abierta e inclusiva torna más aprehensible el vínculo establecido entre Nueva Canción y otros espacios y trayectorias musicales que muchas veces fueron considerados por los investigadores como meras excepciones. De esa forma pueden encontrarse en el libro trabajos que abordan las relaciones entre la Nueva Canción Chilena y el mundo de la



música académica, los vínculos con el incipiente rock chileno de los años 60 y el folk estadounidense, o la influencia de las canciones de barricada de la Guerra Civil Española.

Toda esta heterogeneidad es abordada en cada uno de los capítulos por autores provenientes de diversas disciplinas (musicología, sociología, filosofía, historia) configurando una mirada que se posa en diferentes tramas del fenómeno. Entre ellos, por ejemplo, se analizan aspectos específicos de determinadas figuras representativas del movimiento. Es así como se encuentran capítulos dedicados a dos de las figuras más emblemáticas de la Nueva Canción, Violeta Parra y Víctor Jara. Lucy Oporto, en un escrito titulado “El sonido, el amor y la muerte”, analiza la figura de la cantautora poniendo énfasis en la influencia que tuvo en los inicios de la Nueva Canción. Esta postura puede dar lugar a controversias ya que la muerte de Violeta ocurrió en los albores del movimiento (1967), lo que ha llevado a algunos autores a negar o minimizar el papel de la insigne artista chilena dentro de la gestación de la Nueva Canción. Más allá de este aspecto, Oporto basa su análisis en el disco “Últimas composiciones” y en la compleja pieza musical de larga duración “El gavilán”, obras representativas de momentos de innovación dentro de la trayectoria de Violeta Parra que bien pueden considerarse como influencias de gran importancia en la génesis del movimiento.

Por su parte Mauricio Valdebenito analiza la figura de Víctor Jara, quizás la más emblemática del movimiento. Jara logró trascendencia tanto por su tarea como compositor e intérprete como por su fuerte compromiso en las filas del Partido Comunista. Su trágico final en septiembre de 1973, asesinado por la dictadura dotó a su persona de una impronta heroica. A través de un trabajo que titula “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara”, Valdebenito estudia la trayectoria del músico como un exponente de la canción de autor, que “se ubica en las coordenadas históricas del acontecer social en el Chile de mediados del siglo XX” (p. 44). En el análisis musical de la obra de Jara, el autor destaca rasgos que fueron bastante característicos, donde se conjugaron elementos de la tradición campesina (presentes en la forma de rasguear del propio Jara), integrados a ciertas innovaciones en el plano armónico, aspectos que conformaron una marca importante dentro del movimiento.

A su vez, a las figuras tan gravitantes como Víctor Jara y Violeta Parra, los capítulos de Laura Jordán y Manuel Vilches oponen un acercamiento hacia otros representantes que no gozaron, tal vez injustamente, de tanta trascendencia. El primero de ellos, “La Nueva Canción en Valparaíso: La melancolía del Gitano y la ironía del Payo” analiza la trayectoria de dos cantautores porteños, Osvaldo Rodríguez y “el Payo”

Grondona, donde destaca la centralidad del componente urbano de sus obras, “... algo que vendría a diferenciar potencialmente sus realizaciones respecto a las de otras figuras de la Nueva Canción...” (p. 180).

A pesar de que desde el propio seno de la Nueva Canción Chilena se intentó presentar al movimiento como rupturista en relación a las propuestas de raíz folklóricas previas (por ejemplo, la Proyección Folklórica y el Neofolklore), hay elementos muy fuertes para establecer vínculos y contactos entre sí. Esta relación de continuidad se hace evidente con mucha fuerza en la figura de Rolando Alarcón, cantautor que formó parte del núcleo fundador de la Peña Carmen 340, junto a Isabel y Ángel Parra, Patricio Manns y Víctor Jara. La Peña ofició como *locus* desde donde se forjó una identidad colectiva que fue esencial para la conformación de la Nueva Canción Chilena como movimiento.

En el capítulo que lleva por título “La gloria desde la vidriera”, Manuel Vilches presenta un excelente retrato de Rolando Alarcón. Este compositor e intérprete, a pesar de ostentar un importante lugar en el escenario musical de la segunda mitad de los años 60, vio mermar su popularidad de forma irremediable en los años siguientes. A principios de la década del 70, años de mayor exposición de la Nueva Canción Chilena, la figura de Rolando Alarcón ocupaba un lugar marginal, aunque sin caer en un completo ostracismo. La iniciativa de grabar en un sello propio, que le restó presencia a su obra en los medios; un grado de independencia que llevó a Alarcón a participar de ciertas iniciativas no compartidas con otros miembros del movimiento (como sus participaciones en festivales comerciales o su vínculo con la TV); y los constantes rumores sobre su homosexualidad, algo que ponía incómoda a la izquierda de aquellos años, son algunas de las hipótesis que presenta Vilches para explicar aquella decadencia del músico.

Asimismo, dentro del libro es posible encontrar miradas generales sobre géneros o estilos que guardan estrecha relación con la Nueva Canción en Chile pero que no siempre han sido considerados como parte del movimiento. En este sentido, Pilar Peña Queralt analiza la trayectoria y los vínculos de Luis Advis, Sergio Ortega y Gustavo Becerra, compositores del ámbito académico que establecieron estrechas relaciones con el movimiento de la Nueva Canción Chilena a partir de diversos proyectos en común, estableciendo una innovadora relación entre música docta y música popular. Similar, aunque con objetivos más vastos, es el capítulo de Eileen Karmy sobre la Cantata Santa María de Iquique, obra esencial del período compuesta por Advis, ejemplo liminar de aquellas hibridaciones entre música popular y ámbito académico.

Otros ejemplos en este sentido son las colaboraciones de Martín Farías “Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena” y “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, escrito por Cristian Guerra. En el primero de ellos Farías se adentra en la compleja relación entre la Nueva Canción y el rock. La música beat, como aparece mencionado el rock en muchas de las fuentes de la época, fue un género observado con suma desconfianza por los sectores de la izquierda ya que se lo acusaba de ser una avanzada del imperialismo anglosajón opuesta al proceso de lucha latinoamericanista que la Nueva Canción pretendía encarnar. Sin embargo, plantea Farías, “[d]e una actitud en algunos casos reticente, muchos pasan a adoptar una postura integradora, sobre todo en los años de la Unidad Popular” (p. 160). No obstante, el autor señala acertadamente que esta actitud de integración se dio solamente hacia algunos músicos del género que se habían interesado por la fusión con elementos de la música latinoamericana.

El trabajo de Cristian Guerra también estudia las relaciones entre Nueva Canción Chilena y otros géneros musicales, como es el caso de las Misas folklóricas, de fuerte pero efímera presencia en los años 60. De la mano de los cambios introducidos por el Concilio Vaticano II la proliferación de estas obras religiosas de carácter popular puede ser, plantea Guerra, el resultado de una amalgama de elementos artísticos a la vez que religiosos desde una matriz en clave nacional. También, como géneros que pueden ser ligados a la trayectoria de la Nueva Canción, el capítulo escrito por Marco Antonio de la Ossa Martínez “Recuerdo, transmisión y homenaje: Cancionero de la guerra civil española y Nueva Canción Chilena” resalta la influencia y proyección de las canciones vinculadas a aquel conflicto de la primera mitad del siglo XX, que fueron rescatadas por muchos de los representantes chilenos de la Nueva Canción en sus respectivos repertorios.

Por último, dos excelentes trabajos abordan el tema de la relación de la Nueva Canción Chilena con la industria musical. Natalia Ayo Schmiedecke analiza la influencia e importancia del sello grabador DICAP para la Nueva Canción Chilena, buscando complejizar la relación entre ambos. De esa manera la autora analiza por separado la trayectoria del sello grabador creado por el Partido Comunista evitando así caer en una simbiosis entre DICAP y Nueva Canción que ha sido una constante en los tratamientos sobre el tema. Por su parte, en “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”, a través de un cuidado y exhaustivo trabajo documental, Javier Rodríguez Aedo demuestra cómo el vínculo establecido por la Nueva Canción Chilena con Europa se remonta a los años previos al golpe de Estado, y cómo el exilio, a partir de la

participación en el mercado cultural europeo, estimuló una renovación estética de las principales figuras del movimiento.

Ante todo lo expresado, es posible agregar que la presente compilación intenta romper con dos aspectos muy generalizados en la vasta producción sobre la Nueva Canción Chilena. Por un lado, aun con divergencias y ciertos desbalances, el libro representa un esfuerzo colectivo que busca escapar a la tendencia predominante de una producción marcada por una mayoría de esfuerzos individuales en los abordajes sobre el tema. Ello permite configurar un panorama con múltiples matices, y otorga una perspectiva colectiva sobre la Nueva Canción, objetivo explícito de la publicación.

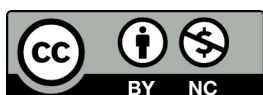
Por otro lado, producto de una densa y copiosa producción sobre el tema, durante mucho tiempo se argumentó que poco más había por decir y estudiar sobre el movimiento. El libro viene a desafiar esta idea mostrando las posibilidades de continuar ahondando en las diversas temáticas que pueden seguir siendo fértiles espacios de investigación.

En definitiva, esta excelente compilación, lejos de cerrar el tratamiento sobre la Nueva Canción Chilena, viene a proponer nuevas preguntas y desafíos para continuar con la investigación, como la relación con la industria, las múltiples configuraciones del movimiento luego del exilio, el rescate de figuras todavía poco conocidas que aún esperan la atención de algún investigador, o el debate acerca de los orígenes e influencias del movimiento.

Ariel Mamani

Cetrangolo, Annibale Enrico. *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodrama nel Rio de la Plata*. Colección Quaderni sulle migrazioni. Isernia: Cosmo Iannone Editore, 2018. 435 páginas. ISBN 978-88-5160-191-1

Aparece una nueva publicación dirigida a un universo diversificado de lectores. Los infinitos amantes de la ópera y descendientes de italianos encuentran cientos de relatos vívidos que, probablemente, les recuerden las experiencias de sus mayores. Los musicólogos y otros estudiosos de la cultura nos sorprendemos de la vastedad de relaciones entre acontecimientos, músicos, estilos e instrumentos allí documentadas. En esta época de renovación de la macro-historia de la música, la narrativa de Cetrangolo queda enmarcada en ella y es capaz de contar, documentar, entretener, asociar, demostrar



y justificar fluidamente historias polifónicas de alcance transcontinental. Profundiza en las continuidades y conflictos generados en el encuentro de la cultura italiana con la argentina y latinoamericana en general.

Cetrangolo, músico doctorado en Musicología por la Universidad de Valladolid, aborda un amplio asunto que responde a sus intereses permanentes, por lo que este libro compila una serie de estudios previos. Así, el tema originó una de las líneas primordiales de investigación del *Istituto per lo studio della musica latinomerica* (I.M.L.A.) de la Universidad Ca'Foscari de Venecia, con sede actual en Padua donde el autor reside, y produce una serie de publicaciones que, en la pluma de Cetrangolo, amplían gradualmente aspectos y alternativas de los contenidos.

Así, por ejemplo, su temprano capítulo “Produzione e circolazione del teatro musicale nell’America Latina” de su compilación *Il teatro di due mondi* (*Quaderni* del IMLA, 2000), describe un estado de la cuestión sobre el tema. A su vez, el itinerario de los músicos ambulantes fue ensayado en una conferencia de cierre de su curso de Doctorado en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM-IDAES) en 2014.

En *Ópera, barcos y banderas. El melodrama en la inmigración italiana de la Argentina (1880-1920)* –Madrid, 2015– exploró las re-significaciones rioplatenses que convirtieron al género en un emblema cultural polivalente, puesto que despertaba nostalgia para los inmigrantes y ansias de “progreso” para el público local ávido de cultura europea; estudió los cambios en el horizonte de expectativas de la sociedad rioplatense: de la admiración y apropiación del género, a la actitud paternalista y colonización italiana; y finalmente, el rechazo por parte de algunos sectores de la comunidad artística porteña que sostuvieron la crítica nacionalista argentina.

Una síntesis de este proceso histórico-musical aparece en este libro bajo el rótulo de “Intervalo. La ópera en el contacto de las culturas”, y remite a la publicación original para la constatación documental. Esta inserción funciona como un nexo oportuno entre los temas de la ópera “fuera del teatro” que ocupan la primera parte luego del “Prólogo”, y los temas “en el teatro y la música como emblema” que se instalan en la última parte. Por último, accedemos al aparato crítico que incluye la bibliografía de referencia y tres apéndices con cuadros informativos complementarios.

Dentro e fuori il teatro es el número 38 de una colección dedicada a estudios de inmigración, que mantienen vigente el interés europeo y latinoamericano, como consta en las convocatorias de numerosos congresos en áreas humanísticas durante los últimos

diez años. La serie se aboca a la complejidad del fenómeno en sus variados aspectos históricos, antropológicos, culturales, especialmente comunicacionales, en la actual globalización. La presentación de la dirección editorial de estos *Quaderni sulle migrazioni* muestra una perspectiva fenomenológica por cuanto enfoca la emigración italiana hacia el mundo como fenómenos de experiencias humanas, individuales y colectivas, recorridos hacia la integración o el rechazo social, la valoración de los encuentros, coexistencia y desencuentros desde los propios actores, produciendo conocimiento al cual es posible volver en otras ocasiones. Focaliza los procesos de éxodo y laceración social, tanto como los cambios en la sociedad de acogida de tal inmigración. Cetrangolo fundamenta su investigación en esta línea teórica y declara apoyarse en la antropología cultural de Clifford Geertz. Trata problemas culturales donde la ópera es un disparador.

En la lectura continua del libro, el lector transita por diferentes modos de exposición, desde la descripción a las argumentaciones, desde la narración a la explicación. Su modo de introducirnos en esta estrategia es aseverar una premisa y dar ejemplos para justificarla, lo cual asegura una prosa clara y didáctica. Obtiene los casos particulares de testimonios encontrados en la bibliografía consultada, y en su propia búsqueda a través del relevamiento de prensa escrita europea y argentina, entrevistas y conversaciones con colaboradores claves.

Resulta muy meritoria la presentación frecuente de vivencias de los músicos en diferentes situaciones sociales, lo que contribuye a esclarecer actitudes y con ello la comprensión de prácticas musicales. Cabe aclarar que la subjetividad impresa en la escritura va contrastada con la documentación histórica que ancla los relatos en la historiografía. Otro acierto resulta de la comparación entre el espectáculo operístico dentro del teatro y la actuación de las bandas en las plazas, apropiadas de parte del repertorio lírico. Lo mismo en la comparación entre los músicos callejeros ambulantes y los enlistados en las bandas que, aunque ambos grupos toquen en las calles arreglos de fragmentos verdianos popularizados, Cetrangolo aprovecha para marcar sus netas diferencias en actitudes y funciones sociales.

Como ya se dijo, el autor organiza los contenidos en cuatro partes. Introduce los grandes planteos con un *Prologo. Perché l'opera*, donde cuestiona y justifica su elección del género dramático-musical. Se trata de un amplio y exhaustivo estudio socio-cultural que toma la ópera como hilo conductor de la dinámica emigratoria entre Europa y América Latina. Entiende la ópera como un objeto cultural complejo, mutante, capaz de

develar la dinámica social, un radar sensibilísimo que, receptivo de sus públicos, se adapta a condiciones diferentes de aquellas para las que fue creada. Explica cómo el espectáculo desbordó el teatro y logró penetrar en todos los pliegues de la sociedad en forma capilar, aproximadamente entre 1880 y 1920. Luego nos interna como lectores en los procesos que propagaron el género más allá del territorio originario, fuera de Europa y sus migraciones a Sudamérica.

Continúa la sección *L'opera fuori del teatro* en que se exploran las formas más inusitadas de expansión del género, hacia las bandas, los coros, el teatro de marionetas, el ámbito doméstico, la iglesia, los conjuntos de músicos populares (ambulantes, de tango), las múltiples vinculaciones con los medios de comunicación del cambio de siglo y las primeras décadas del siglo XX —el teléfono, la prensa, los comienzos del cine, los registros fonográficos y aparatos mecánicos como las cajitas de música—. El autor piensa a la Argentina de la inmigración masiva italiana —entre 1880 y 1920— como un laboratorio para la investigación. Describe la época en que un sector social ambicionaba parecer un enclave europeo, alude al nacimiento y final de esa “ilusión” que enmarcó el encuentro de los dos núcleos sociales —argentino e italiano— y su relación cambiante con el potente símbolo polisémico que representaba la ópera.

Su mirada al pasado nos deja ver la conformación jerárquica y el narcisismo de los elencos en la puesta en escena y de los públicos de ópera, las posiciones sociales dinámicas e inestables que ponían en riesgo permanente el prestigio de los artistas. Un nuevo paralelo de Cetrangolo entre ese público, que había pagado por ubicaciones preferenciales en el teatro, y la estratificación de los pasajeros de un transatlántico ilumina el carácter oneroso y discriminatorio del espectáculo.

En contraste, devela la penetración interclasista del melodrama en los intersticios de la sociedad, dada la ductilidad y mutabilidad del género. En esta dirección, hay un amplio desarrollo del uso del repertorio lírico en las bandas, que las compara con un teatro ambulante de ópera. Estudia comparativamente en Italia y en Argentina, el comportamiento musical de las bandas militares y las cívicas, las bandas rurales, las de pueblo y las de grandes ciudades por su lejanía o proximidad a los teatros de ópera. También periodiza el tiempo histórico anterior y posterior al *Risorgimento*, para deducir inspiradas conclusiones respecto del significado de la música según las diferentes funciones sociales.

A pesar de la cuidada edición del libro, cabría mencionar algunos olvidos respecto de referencias a otros trabajos, producto probable de la edición de una obra voluminosa.

Por dar algunos ejemplos, veamos la mención al *Diccionario de la música española e hispanoamericana* como *Diccionario de la Música Ibero-americana* en la contratapa y omitirlo en la bibliografía; la escritura de Dalhaus en lugar de Dahlhaus;¹ la omisión de la cita bibliográfica cuando Cetrangolo se propone seguir la pista de *i viggianesi* en Argentina y menciona la presencia de cuartetos de músicos ambulantes en San Juan de canto, violín, flauta y guitarra,² que extraje de la prensa;³ o cuando el autor compara dos programas algo similares de banda,⁴ uno en Venecia del 25 de agosto de 1880 y otro en San Juan (Argentina) el 17 de mayo de 1888 tomado de la página 115 de *Músicos inmigrantes* sin dar la referencia; la cita del mismo libro en página 435, nota al pie 2, pero que no lleva a un número de referencia en la tabla del apéndice III, entre otros detalles.

La última parte, *L'opera nel teatro e la musica come emblema*, entra en especulaciones de profundidad socio-estética poniendo en relación la ópera con la comunidad que representa. Indaga acerca de los gustos cambiantes del público de Buenos Aires en ese periodo de cuarenta años (1880-1920) que supone la modernización desde la “gran aldea” a la ciudad europeizada. Según Cetrangolo, parte de la predilección por la Europa italiana hacia 1880 que Argentina tomó como paradigma, varió hacia otra más lejana en el Centenario de Mayo; el gusto transitó desde la admiración a la apropiación para terminar en el desprecio de la ópera italiana. El autor establece comparaciones con la situación en Nueva York y Milán, metrópolis donde el gusto por la ópera italiana había disminuido a favor de otras formas estéticas.

Advierte sobre el riesgo de errores al decodificar las predilecciones locales por uno u otro estilo operístico, pero su imprescindible necesidad para caracterizar la sociedad de la época. Por eso, Cetrangolo instrumenta variables cuantitativas comprobables para ello, como la estadística basada en cronologías, la constatación de títulos y elencos en temporadas líricas, la reproducción de la crítica francesa o alemana transcrita por la prensa argentina, el conteo de títulos dispersados desde los teatros del centro a los de la periferia urbana y otras estrategias.

Utiliza la ingente base de datos del I.M.L.A. para cotejar los estrenos europeos y rioplatenses de los mismos títulos. Para comprender las diferencias porteñas entre italianos y argentinos tomó una variable sincrónica: cómo se veían unos a otros según su

¹ Cetrangolo, *Dentro e fuori il teatro*, 189, nota al pie 2.

² Ibid., 31, nota al pie 39.

³ Fátima Graciela Musri, *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan* (San Juan: EFFHA, 2004), 183.

⁴ Cetrangolo, op.cit., 69.

elección (aceptación o rechazo) de compositores. Para unos, determinados compositores eran la manifestación de la genialidad, para otros, del disturbio. En su análisis va dejando señales en las lagunas de conocimiento de las que podría ocuparse la musicología argentina.

Entre otras, en relación con la disminuida frecuentación en el presente de estos repertorios líricos en los teatros argentinos, arriba a la conclusión de que los contenidos ideológicos transportados en los hechos musicales, en aquella época de confrontación de diferentes proyectos de nación, fue la causa de su “actual posición accesorio” y que en consecuencia, impide al país incorporarse al activo mercado operístico.⁵

En definitiva, el reseñado es un libro imprescindible a la hora de estudiar el fenómeno operístico en profundidad, en los continentes europeo y americano.

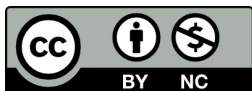
Fátima Graciela Musri

Manuel Massone y Mario Celentano. *Generaciones olvidadas*. Buenos Aires: Editorial del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” EDAMus, 2016. 153 páginas. ISBN: 978-987-46224-1-9. ISMN: 979-0-9016807-0-8.

Generaciones olvidadas al recoger los resultados de la investigación dirigida por Manuel Massone y acreditada en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), asume la doble tarea, por un lado, de presentar a la consideración del mundo académico compositores ignorados por la bibliografía, explicando además las causas de ese desdén y, por el otro de publicar partituras inéditas de aquellos músicos. Parece entonces un aporte interesante al incremento del porcentaje de música nacional de los programas de conservatorios, escuelas de música y universidades, en los cuales la creación argentina tiene un rol marginal. Por ello la mitad del volumen es ocupado por partituras correspondientes a tales músicos, producto de una indagación que abarcó tres continentes y se extendió durante siete años. Como parte del trabajo del equipo de investigación, tales obras fueron prolijamente revisadas y digitalizadas, de manera tal que pueden ser estudiadas de inmediato y en consecuencia puestas en circulación.

En la primera parte, Massone presenta un estudio preliminar en el cual enumera los compositores que hasta la actualidad merecieron la consideración de los

⁵ Ibid., 189.



investigadores. Puntualiza entonces que la bibliografía musicológica se ocupó en especial, por una parte, de los músicos que nacieron en las dos primeras décadas del siglo XIX, es decir Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Bautista Alberdi, Amancio Alcorta y Juan Pedro Esnaola, y por la otra, los correspondientes a la generación de Alberto Williams. Es evidente que los compositores nacidos entre 1820 y 1855 fueron ignorados y olvidados. El libro, por ende, procura remediar tal omisión centrando la investigación en aquellos músicos relegados. Debe destacarse que a lo largo del libro hay una constante referencia a un importante corpus de fuentes relevadas a lo largo de estos años. En ese conjunto se incluye el relevamiento de publicaciones periódicas y archivos, como así también las entrevistas personales y epistolares con descendientes de los músicos estudiados.

Massone al establecer el estado de la cuestión para el estudio de estos compositores argentinos o extranjeros que se radicaron y trabajaron en la Argentina, sólo encontró un estudioso que se ocupó de ellos, Vicente Gesualdo, quien presenta en sus diferentes publicaciones, información sin interpretar, y en muchos casos con referencia a fuentes de dudosa comprobación. A la parvedad de las investigaciones se sumó la confusión en cuanto a la determinación de un esquema generacional que los comprenda, pues en diversas historias de la música se etiquetan a estos músicos como *precursores o aficionados*, a contramano de trayectorias profesionales y fechas de estrenos y de composición de sus obras. Puede atribuirse esta situación a que, ante el escaso interés de los investigadores sobre un período tan prolongado de nuestra historia de la música, tuvo dilatada aceptación en la bibliografía un panorama histórico y una periodización formulados en distintas publicaciones por Alberto Williams. Tales escritos revelan la intención del autor de instalarse como fundador de la música académica argentina e iniciador del nacionalismo. Para consumir tal operación debió preterir algunos compositores, calificándolos como precursores o aficionados e ignorar a otros. Enfatiza Massone que considerar aficionado a un músico significa infravalorarlo, excluyéndolo de su condición de profesional, valoración que se da de bruce con importantes carreras artísticas comprobadas en las fuentes consultadas.

Con relación al nacionalismo musical, el propósito de Williams de establecer su obra *El rancho abandonado* como “piedra fundamental” de tal estética en el país, orientó un texto, que se encuentra entre los más citados en la bibliografía respectiva, en el cual narra la génesis de la obra. Así el compositor como un solitario iluminado interpreta el alma del pueblo, *aspirando su perfume* en el seno de la inconmensurable pampa. Pero,

Massone afirma, para poder auto erigirse como iniciador del nacionalismo, Williams debe necesariamente obliterar mucha música anterior a ese 1890 inaugural. Por ello omite en el panorama publicado en 1910 en el suplemento del diario *La Nación*, para celebrar el centenario de la Revolución de Mayo, las obras nacionalistas de Torrens Boqué, Saturnino Berón y Francisco Hargreaves, compuestas antes de la fecha. Pero también debe descalificar —en el mismo texto— la inclusión de elementos provenientes de la cultura popular que hacen Héctor Panizza y Arturo Berutti en sus obras, como impostada y propia de “...un gringo disfrazado de gaucho de carnaval”. Tal desvalorización de estos compositores no es casual, pues ambos habían estudiado en Europa y podrían parangonarse con él. Massone no se sorprende de tales afirmaciones tan sesgadas y megalómanas, pues expresan una arista idiosincrática del personaje, pero sí se admira de la persistente presencia en la musicología histórica, que solo disminuyó en épocas muy recientes.

El autor, a continuación, introduce los datos biográficos de Francisco Hargreaves, Dalmiro Costa, Federico Espinosa, Telésforo Cabero, Fernando Guzmán y sus hijos, Ignacio Álvarez, Edelmiro Mayer, José María Palazuelos, Luis Bernasconi y Francisco Amavet, con breve noticia de sus producciones y actuación profesional. Termina la sección con una síntesis de los argumentos expuestos para explicar el olvido, dimensionando la ardua tarea de recopilación de fuentes tan dispersas.

Precedida por imágenes facsimilares de las portadas de algunas de las partituras incluidas en el libro, continúa una sección escrita por Mario Celentano en la cual se analiza la biografía y detalle sucinto de la obra de compositores no incluidos en la primera sección: Gabriel Diez, Giuseppe Strigelli, Alfredo Napoleón, Miguel Rojas, Saturnino Berón y Zenón Rolón. Cierra la primera parte el epílogo a cargo de Manuel y María Ignacia Massone en el cual se enuncia el marco teórico que estructuró la investigación. La segunda y última parte está íntegramente constituida por las partituras de catorce composiciones de Hargreaves, Espinosa, Costa, Álvarez, Diez, Amavet, Rojas y Napoleón.

Oscar Olmello