

Corrado, Omar (compilador)  
***Recorridos. Diez estudios sobre música  
culta argentina de los siglos XX y XXI***

Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras –  
Universidad de Buenos Aires, 2019, 411 pp.

ISBN: 978-987-4923-88-2



En esta reseña no pretendemos realizar un comentario detallado sobre cada uno de los textos que se incluyen en esta compilación (para esto puede consultarse la reseña de Juan Pablo González publicada en *El Oído Pensante* 8 (1)). En su lugar, proponemos una lectura a contrapelo del libro que permita reflexionar sobre algunos núcleos problemáticos del pensamiento musicológico que, consideramos, requieren ser desmontados; sus supuestos han devenido segunda naturaleza en las prácticas de la disciplina (principalmente porteña). *Recorridos* está constituido por un grupo de textos tan heterogéneos en sus objetos y, especialmente, en sus métodos que se hace difícil proponer claves de lectura eficaces para cada uno de los trabajos. Nos concentramos en algunos postulados del libro en los que algo falta, aquello que, como las ruinas, nos recuerdan lo que alguna vez pudo ser.

Pero, antes de esto, repongamos brevemente el contenido del libro para vislumbrar la diversidad de sus temas y, en especial, de métodos que se ponen en juego allí. En primer lugar, el texto de Silvina Luz Mansilla, “Carlos López Buchardo según el escultor José Fioravanti. Sobre identidades, monumentos y memoria en la historia musical argentina”, consiste en un singular análisis musicológico en torno al compositor a partir de una apropiación sugerente de la iconografía de raigambre panofskiana. También es interesante la reflexión que se propone sobre el desajuste entre la importancia histórica del compositor y su “petrificación” contemporánea.

“De fugas, canciones infantiles y cuecas. Simultaneidad tópica y retóricas de la identidad en la obra de Carlos Guastavino”, de Melanie Plesch, realiza un estudio semiótico sobre las identidades regionales en la combinación entre “tópicos latinoamericanos y europeos” (p. 41) en la música del compositor. En ella confluyen desde canciones infantiles hasta la música de J. S. Bach, Beethoven o Schubert, de su memoria musical de infancia a su formación académica. En este sentido, recuperamos una de sus potentes conclusiones que subvierten los modos convencionales de leer el influjo de la tradición europea sobre la argentina: “Considero que Guastavino no intenta aquí ‘elevar’ la música rural argentina a las ‘alturas’ de la música europea, sino que, todo lo contrario, nos está invitando a considerar el potencial ‘argentino’ de la música europea” (p. 62).

El texto que sigue, “*Tres líricas para canto y piano* (1940) de José María Castro”, escrito por Pablo Daniel Martínez, propone un minucioso análisis de las piezas mencionadas en el título para comprender las características estilísticas de la música del compositor y pensar su lugar en el debate sobre el neoclasicismo, el nacionalismo y el universalismo, sin caer en reduccionismos, contemplando los matices y las complejidades de la música de Castro.

El estudio de Ana Cláudia Assis y Susana Castro Gil en “Mi estimado Juan Carlos... Estimado amigo Lange. Los entramados de una correspondencia (1933-1969)” se centra en el intercambio epistolar entre el compositor argentino Juan Carlos Paz y Curt Lange, músico uruguayo-alemán. A partir del análisis de sus cartas, las autoras reconstruyen el lugar de Paz en el Grupo Renovación, su importancia, su impronta y su crisis. Allí, las autoras explicitan su alejamiento de la tradición estructuralista en pos de volver hacia una noción humanista en la que la musicología pueda apropiarse de herramientas de las ciencias sociales para poder comprender el “proceso de lucha de fuerzas bajo las cuales se articulan el hombre, el artista, la obra y su tiempo” (p. 155).

“Veinte años de Nueva Música (1937-1957)”, de Daniela Fugellie y Christina Richter-Ibáñez, cuenta la historia de la Agrupación Nueva Música. Es un estudio extenso y detallado que incluye el trabajo de interpretación, composición, formación y gestión en torno al colectivo argentino más importante dedicado a la música moderna de la primera mitad del siglo XX.

El artículo de Guillermo Dellmans, “La revista musical *Polifonía* y sus ‘Distinciones Anuales’...”, se ocupa de una institución fundamental en cualquier estudio sobre las artes en la modernidad, a saber, la crítica. Sabemos, no habría arte –ese singular plural– sin crítica. En este sentido, el texto, que analiza una de las revistas más importantes sobre música del país, es un documento sustancial para comprender la conformación del *sensorium* musical hacia mitad del siglo XX, así como las disputas en torno a este para pensar el lugar que tiene esta tradición en el imaginario musical argentino.

A continuación, encontramos “‘Todos unidos triunfaremos...’. La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo” de Sebastián Hildbrand. Allí se estudia la relación del sindicalismo peronista con el Teatro, tanto en las “funciones” de la música –“como forma de privilegio” (p. 292), “forma de ofrenda” (p.294), “forma de celebración” (p. 297)–, como en la participación de los gremios en la gestión del Teatro.

El texto de Omar Corrado, “*Epopéya argentina* (1952) de Astor Piazzolla...”, es una lectura semiótica en la que se tensan los sentidos musicales y textuales de la obra del título y la posición política del compositor. Corrado reflexiona sobre una composición poco conocida de Piazzolla con texto de Mario Núñez, un panegírico a Perón y Evita publicado poco antes de la muerte de ella. Según Corrado hay una contradicción entre el texto laudatorio y una música que se resiste a una escucha fácil y a recaer en la “propaganda” por sus cualidades inmanentes (p. 327-8).

A continuación, encontramos el estudio de Carlos Mastropietro sobre el estilo musical del compositor Mariano Etkin. Para esto el autor se concentra en la instrumentación y el resultado tímbrico, lo que le permite constatar cómo estos elementos contribuyen a cristalizar las intenciones del compositor y su programa en torno a la identidad.

Por último, el trabajo de Martín Liut, “Cuestión de perspectiva: los pasaportes musicales de Mauricio Kagel”, se ocupa, una vez más, del problema de la identidad, de las contradicciones en torno a la figura de un importante compositor de origen argentino pero que desarrolló la mayor parte de su carrera en Alemania. Liut retoma aquí el debate entre regionalismos y cosmopolitismo, tan importante para la agenda musicológica argentina.

Teniendo en cuenta este panorama general del libro es momento de nuestro comentario. Sabemos, en primer lugar, que se trata de una compilación de textos diversos, de autores de distintas procedencias geográficas y disciplinares. Los textos funcionan muy bien en todos los sentidos. Lo que sigue, entonces, puede parecer injusto: vamos a señalar algunos problemas, no de lo que fue escrito, sino de aquello que falta. Y siempre algo falta; no se puede escribir sobre *todo*. Sin embargo, consideramos que esas faltas son sintomáticas, señalan problemas arraigados en la musicología.

Empecemos por el título mismo del libro: *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina...* Quienes somos *del interior* lo decimos hasta el cansancio: Argentina no es Buenos Aires. El único texto que se ocupa de músicas producidas más allá del Área Metropolitana de Buenos Aires es el de Martín Liut sobre Mauricio Kagel. Pero claro, Kagel, compositor porteño radicado en Alemania: el centro del centro de la música de concierto. Solo por mencionar algo de lo que me es más próximo: Córdoba y Rosario son dos ciudades en las que la “música contemporánea” ha florecido y producido composiciones, interpretaciones y eventos de relevancia –apenas encontramos la mención del compositor cordobés César Franchisena, en el texto de Fugellie y Richter-Ibáñez (p. 193); ni hablar de lo que sucede al sur del río Colorado–. Por supuesto, no hay obligación de incluir estudios sobre la profusa –e importante– producción de música en el resto del país, pero esta metonimia inquieta.

...*de los siglos XX y XXI*. Desde ya que el título no es falso, al menos en términos cronológicos: Kagel vivió hasta el 2008, Etkin hasta el 2016; técnicamente son dos compositores que vivieron –y produjeron– en el siglo XXI. Sin embargo, y de acuerdo con lo que señala Liut, a partir del advenimiento de internet se produce un cambio cualitativo en los modos en que la música argentina se relaciona con la de otras escenas (p. 378). No es que internet sea el factor determinante en el proceso histórico de la música, sino que lo que queremos señalar es que habría un siglo XXI no meramente cronológico con características que le son propias, particularmente en lo concerniente a la música contemporánea. Por supuesto que esto sería objeto de una investigación profunda que excede los límites de esta reseña, pero lo que interesa destacar es la omisión de varias generaciones de compositores cuya genealogía debe rastrearse en los márgenes del dispositivo *música culta argentina*, que se (re)construye en este libro y que son quienes están activos en la escena hoy.

El siguiente aspecto para revisar es el lugar que ocupan las mujeres y las disidencias en *esta* historia de la música: marginal para las primeras, inexistente en

el caso de las segundas. No quiero demorarme en este punto puesto que hay un grupo de musicólogos que trabajan hace tiempo en esta dirección y han pensado cosas mucho más interesantes que las que puedan leerse en estas líneas (por mencionar algunxs: Romina Dezillio, Camila Juárez, Marcela Laura Perrone y Silvia Lobato). Sin embargo, basta señalar que los protagonistas del libro son casi siempre varones –exceptuando el artículo de Sebastián Hilbrand sobre el Teatro Colón–. Incluso cuando el objeto de estudio es la Agrupación Nueva Música o la revista de crítica musical *Polifonía*, queda más o menos en claro que los actores son siempre varones. La mujer con más protagonismo en este libro es la pianista austríaca Sofia Knoll, cuya figura es recuperada por Ana Claudia de Assis y Susana Castro Gil. Por supuesto que se reconoce su capacidad como pianista y su importancia para el desarrollo de la música de Juan Carlos Paz, pero también se diluye su figura entre el cotilleo y las intrigas, las cuales, además, están orientadas a comprender la “producción del yo” del compositor (p. 155). Allí la evocación a Knoll es meramente instrumental, una vía para comprender a Paz.

Vayamos al punto central de esta reflexión. Allí donde encontramos una de las mayores riquezas del libro es también el territorio que más invita a pensar en la *disciplina* musicológica. La musicología tiene un objeto de estudio que, en principio, pareciera fácil de delimitar: la música. El problema es que, al recurrir a métodos heterogéneos de ciencias diversas, esa especificidad parece disolverse. Al decir “música” los autores remiten a aquello que se identifica como tal. No depende de su manera de hacer, pero tampoco de su manera de ser. Puede ser arte o no, algo sonoro o no, puede ser una práctica, una obra, o aquello que se evoca en la figura de algún genio. Es, en definitiva, un concepto historiográfico o sociológico. Solo así pueden convivir sin roces un estudio que se ocupa de la construcción de subjetividad durante el peronismo en torno al Teatro Colón, la investigación iconográfica de la escultura de López Buchardo, los análisis musicales de obras de Castro y Etkin, las lecturas semióticas de las composiciones de Guastavino y Piazzolla.

A su vez, para que esto sea posible es necesario cierto olvido de que en todos estos modos de reconstruir el recuerdo musical argentino hay una filosofía de la historia, una filosofía del arte y, especialmente, un malestar *con* la estética. Esta multiplicidad de métodos y de objetos, este ser musical difuso que está en la base de estas reflexiones reclama también que pensemos las mediaciones, es decir, cómo pasamos de una dimensión de estudio a otras, así como las razones que permiten incluir esto en un libro con un título que los agrupe. Pero, sobre todo, nos llama la atención el olvido de que la música es (también) arte. Lo que tienen en común

estos textos es que, sea lo que sea la música o lo musical, la experiencia estética permanece oculta. No importa si lo que prima es la descripción de obras musicales que se adentra en los detalles técnicos o si todo apunta a disolver lo específicamente musical en relaciones sociales. En todos los casos se intenta comprender –e incluso reponer– el orden social en el que surgen las músicas. Como sugiere Rancière, la estética es el pensamiento del desorden. Allí las obras de arte se desacoplan de su pertenencia a un origen y se vuelven disponibles –al menos potencialmente– para cualquiera, al tiempo que proponen una experiencia disensual que critique ese orden social. Además, no lo olvidemos, desde que la música se volvió arte en el siglo XIX es imprescindible sostener su carácter fetichista. Su autonomía, por supuesto, es ilusoria. El arte es producto del trabajo social y, sin embargo, esa apariencia es necesaria para sostener una esfera de validez diferenciada. La música de arte debe parecer *como si* fuese autosuficiente. Si nos abandonamos a la pura autonomía recaemos en el esteticismo, pero al renunciar a la herencia mágica del fetiche la música como arte se depotencia y se transforma en mera relación social. La disolución de la música en la vida bajo la ley de la sociedad administrada equivale a su “desartización”.

Se trata de una música que ya no es arte pero que conserva las esquilas de su dispositivo. Estos detritos configuran los objetos de estudio de este libro: se sostiene la división del trabajo de compositores, intérpretes y críticos; la sala de concierto es, todavía, el espacio para el ritual en donde esos actores confluyen; la crítica musical que, como mencionamos, es constitutiva del surgimiento del arte moderno; el análisis musical, unido desde su origen al proceso de progresiva autonomía de la música, ahora está desligado de la experiencia estética y anudado a la semiótica y a las intenciones y los modos de hacer de los compositores, sosteniendo otra especificidad, no ya la de la música, sino la de la musicología –una especie de retorno a lo que Rancière denomina “régimen representativo de la música”, sin el *sensus communis* sobre el que dicho régimen se construía–.

Es llamativo cómo en el medio de este proceso las músicas que se mencionan en el libro, tal vez con la excepción de aquellas compuestas por Kagel (o, tal vez, Etkin y, definitivamente, Piazzolla –aunque no la obra tratada en este libro–) han devenido mero “documento de la historia” y han desaparecido de la agenda de aquella cultura a la que los textos aquí reunidos deben su existencia. Son músicas que no se programan, no se interpretan ni son estudiadas por compositores en formación. La pregunta parece inevitable: ¿qué papel cumple nuestra musicología en la operación por la cual se monumentaliza, se hace de esta música una reliquia?

Pero el cadáver de la estética musical no ha sido hallado y mientras esto sea

así no hay certezas sobre su muerte. Todavía escuchamos música como si fuera arte. Tal vez no la música que esta historia repone, pero sí muchas otras. Incluso la palabra *estética* no se abandona, aunque se utilice con acepciones diversas en las que se pierde el sentido moderno del término; es como el rastro que dejan los animales que cambian de piel. Puede que con *la cultura* se intente socavar lo artístico de la música, pero cada vez que esto pasa, algo resuena. Es la voz de un espectro que nos asedia, aquello que no está del todo presente y, no obstante, señala una ausencia, una ruina. Es la falta de eso que *alguna vez fue* y que, al tiempo, *podría ser. Un fantasma recorre...* La estética musical es ese espectro y, aunque no lo quiera, este libro lo conjura.

*Daniel Halaban*