



Reseña / Resenha / Review

Ruiz, Irma. 2018. *La “conquista espiritual” no consumada: cosmología y rituales mbyá-guaraní*. Quito: Ediciones Abya-Yala. 450 pp.

Guillermo Wilde

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
guillermowilde@gmail.com

Pocos pueblos han ejercido tanta atracción en la antropología americanista del último siglo como los mbyá-guaraní. Su reconocido misticismo, inmortalizado en el corpus de artes verbales mitológicas azarosamente recopiladas por León Cadogan en *Ayvu Rapyta* hace varias décadas, motiva fascinación. Esos textos permiten entrar en un registro secreto y oculto de realidad, celosamente preservado por los mbyá de la intrusión de los no indígenas. Muy pocos antropólogos han logrado trasvasar la barrera de acceso a ese mundo. Cualquier investigación sería que se encare sobre el tema exigirá muchos años de preparación, trabajo y constancia, en un contexto de cambios acelerados en la configuración territorial de la región que los mbyá habitan desde antes de la formación de los estados nacionales (Brasil, Argentina y Paraguay).

El libro reciente de Irma Ruiz, *La “conquista espiritual” no consumada. Cosmología y rituales mbyá-guaraní*, señala de manera contundente que el acceso a ese mundo permanece incompleto sin un análisis de sus aspectos musicales y sonoros. Fuera de una aproximación superficial al tema realizada por algunos de los estudios clásicos desde fines del siglo XIX, apenas existen referencias al desenvolvimiento de la música en la literatura etnográfica sobre los mbyá. Aunque la situación comenzó a revertirse de manera lenta y gradual en Brasil a partir de trabajos específicos sobre la música de Kilza Setti o Deisy Lucy Montardo, y los más generales sobre la cosmología y la noción de persona de Elizabeth Pissolatto o María Ines Ladeira, además de las muchas tesis aparecidas en los últimos años, en Argentina y Paraguay la investigación académica se encuentra bastante rezagada. Los trabajos de Ana Gorosito Kramer, Marcelo Larricq, Marilyn Cebolla Badie, Miguel Bartolomé, Carlos Salamanca y Noelia Enriz, entre otros investigadores activos, son parte del pequeño corpus existente sobre los mbyá en Misiones que tocó diferentes aspectos de su realidad actual. El libro de Irma Ruiz es el primero en abordar el tema de la música de manera sistemática, detallada y profunda. Basado en registros tomados en sucesivas visitas a Misiones desde los años 70 hasta el 2000, y posteriores entrevistas realizadas



con miembros específicos de las comunidades en Buenos Aires, el libro constituye un compendio inédito de informaciones y discusiones críticas que renuevan tanto el campo de la etnografía guaraní como el de la etnomusicología.

Comencemos por destacar que una de las mayores ironías culturales de los mbyá pasa precisamente por la música: ¿cómo es posible que un pueblo tan celoso de sus tradiciones religiosas, incorporara al corazón de sus prácticas rituales, en algún episodio perdido de su historia, dos instrumentos musicales europeos, la guitarra pentacórdica (*mbaraka*) y el violín tricórdico (*ravé*) y los concibiera como propios y exclusivos? Este gran enigma de la cultura mbyá gravita en torno de varios capítulos de este libro, y brinda insumos para retomar el debate sobre la identidad y la materialidad que ha sacudido a la teoría social reciente.

El libro está estructurado en cuatro partes. Las dos primeras (capítulos 1 a 3) presentan un “perfil sociohistórico” del pueblo basado en literatura secundaria, las dos segundas (capítulos 4 a 9), núcleos principales del libro, se centran en la música, la cosmología y el ritual. Dado que resultaría engorroso hacer aquí una descripción exhaustiva de todos los contenidos del libro, me detendré en lo que considero sus aportes más originales a la luz del debate contemporáneo.

El primero de esos aportes obviamente es la descripción de la música en el contexto ritual, tema prácticamente desconocido hasta el momento, fuera de las contribuciones que la propia Irma Ruiz hizo en otras publicaciones anteriores. Aunque los registros sonoros en formato CD y ahora también *Youtube* se vienen multiplicando en los últimos años por iniciativa de los mismos mbyá, no contamos con análisis informados en la perspectiva etnomusicológica. Consciente de esto, Ruiz se detiene a lo largo del libro en cuatro niveles de análisis: el de los conceptos sonoros, el de los “objetos” sonoros y simbólicos, el de la narrativa cosmológica y el de las prácticas rituales.

A partir de informaciones obtenidas de los diccionarios, desde el clásico de Ruiz de Montoya en el siglo XVII hasta el contemporáneo de León Cadogan, de las fuentes clásicas (Ambrosetti, Müller, Cadogan, Nimuendaju, etc.), de los registros recogidos *in situ* y de las entrevistas *ad hoc*, Ruiz reconstruye el entramado de conceptos que dominan el paisaje sonoro mbyá. Conceptos como *mbopu*, *mbaraka*, *mba’ e pu*, *mba’ e pu ja*, ampliamente utilizados para referir a la dimensión sonora se conjugan con un inventario muy económico de objetos rituales cargados de simbolismo: el *apyka* (asiento ritual), el *takuapú* (bastón de ritmo utilizado por las mujeres), el *mbaraka* (guitarra pentacórdica), el *mbaraka mirí* (sonajero de calabaza), las diversas varas y bastones llamadas *yvyra’ í* o *popygua*, el *petyngua* (pipa), los *jeguaka* y *jachuka*, diademas y cofias utilizados respectivamente por los dirigentes religiosos durante el ritual. Los mbyá usualmente traspondrán la sonoridad onomatopéyica de la lengua guaraní al plano de la música. En uno de los pasajes más interesantes del libro, Ruiz señala que los rasguídos de la guitarra pentacórdica se distinguen según sus fórmulas rítmicas sean binarias (*kumbija* y *kumbijare*), ternarias (*kumbi ja ja*) o cuaternarias (*kumbijare jare ja ja*, *kumbi ja ja ja*). Dentro del opy el rasgueo característico es más suave y delicado, y su onomatopeya es *i-je*.

Ruiz destaca dos cuestiones relevantes de este universo material. La primera es que algunos “instrumentos musicales no son imprescindibles únicamente por su aporte sonoro sino también por su valor simbólico ligado al género respectivo, conjunción que lo instala como

marcador sagrado de ese género" (280), tema que Ruiz desarrolla exhaustivamente en las páginas del libro. Una larga sección sobre los *yvyra'ĩ* busca demostrar que contra lo que usualmente se ha supuesto, es éste objeto y no el sonajero de calabaza, el marcador de género masculino por excelencia, utilizado en diferentes contextos en tanto objeto sonoro y símbolo de autoridad asociado exclusivamente a los hombres. Esto explicaría la rápida y fácil sustitución del sonajero de calabaza, inexistente en las comunidades visitadas por Ruiz, por la guitarra pentacórdica, otro instrumento esencial para el desenvolvimiento ritual, cuya ejecución es eminentemente rítmica, al modo del antiguo sonajero de calabaza.

La segunda cuestión, directamente ligada a la concepción cosmológica mbyá, es que los objetos sonoros y simbólicos en general no son "objetos" *strictu sensu*, sino entidades dotadas de subjetividad y agencia. Algunos son directamente concebidos como personajes que residen en el país de las divinidades, su materialidad o sustancia emula la de una primera tierra mítica, de la que la tierra actual es una réplica. Esta aseveración también vale para ciertas formas musicales como el canto, cuyo "ñe'ẽ" constituye una personificación. En la visión mbyá de la persona, cada individuo recibe su "ñe'ẽ" de uno de los dioses. El término "ñe'ẽ" guarda cierta ambigüedad, pues en sentido estricto no sería el lenguaje (*ayvu*), sino un espíritu, alma o principio vital que viaja desde la morada de los dioses. La adquisición del lenguaje se relaciona con el "erguirse", afianzarse sobre las piernas, sustentadas en el ñe'ẽ que, literalmente toma asiento (*ñemboapyka*) y constituye a la persona. Existe un *ñe'ẽ porã* y un *ñe'ẽ vai* constitutivo de toda persona, de allí que su condición sea inestable y su devenir esté siempre sujeto a prueba. Escribe Ruiz: "Todos los seres humanos son receptores de ñe'ẽ y por lo tanto, cada uno pertenece a uno de los órdenes divinos. Pero la determinación de la procedencia debe hacerla el *opygua* con poderes para ello" (220). El nombre se determina en una ceremonia especial de nominación llamada *ñemongaraí*, tema al que Ruiz dedica una breve sección del capítulo 6. Si bien este es un tema conocido por la literatura especializada, Ruiz aporta detalles sobre las procedencias de los diferentes nombres y lo que podríamos llamar una "teoría de los humores" ligadas a la adjetivación que usualmente los acompaña.

El libro afronta un gran desafío consistente en identificar un conjunto de prácticas, las "performances rituales", en un contexto donde no existe siquiera una clasificación estandarizada para dichas prácticas. Una expresión común de los mbyá es *oike pama* ("entran todos") para resaltar su carácter colectivo. Pero las *performances* no reciben del grupo nombres específicos, lo que obliga a Ruiz a explorar analíticamente elementos diferenciadores sutiles y dinámicos. La dificultad aumenta al constatar la diversidad entre aldeas e incluso dentro de una misma aldea. Una clasificación externa, basada en la literatura etnográfica, permite distinguir rituales según sus funciones específicas (la caza, las primicias, la nominación, la curación chamánica, fúnebres, etc.) y sus temporalidades (los anuales, los cotidianos).

En general, Ruiz destaca los elementos o propiedades comunes a todos los rituales: el que participen tanto hombres como mujeres, el que haya una mujer acompañando los cantos del dirigente religioso (generalmente su pareja), el que requieran músicos con habilidades comprobadas y valoradas colectivamente, el que involucren siempre a ambos géneros, el que la música vaya acompañada de la danza (*jeroky*) y el canto (*porai*, *purahei*) o mejor dicho el

“canto-danza”, marcando los ritmos y direcciones corporales, el que diferencien en sucesivas fases y espacios de desenvolvimiento prácticas más lúdicas asociadas a los jóvenes (en el patio u *oka*) y más serias y solemnes dentro del recinto sagrado (el *opy*).

Aunque el libro hará un recorrido panorámico por todos los ritos, se detendrá en especial en los “rituales cotidianos vespertinos”, analizará siguiendo el esquema tripartito de Arnold Van Gennep. El “pasaje” está representado, a nivel práctico, por la transición entre el *oka* y el *opy*, marcada musicalmente por el pasaje del vigoroso *kumbijare* al aire libre al suave *i-je* dentro del recinto. En el plano cosmológico, los rituales cumplen la doble función de asegurar el retorno del sol al amanecer y “hacer agudje” o despojar las imperfecciones de la vida humana. Escribe Ruiz: “La tierra actual (*yvy pyau*) o tierra nueva, y todo lo que habita en ella, es una imagen (*ta'anga*) o copia imperfecta de un prototipo perfecto constituido por todo lo que se halla en *yvy apy*. En este plano, la más importante distinción de los humanos respecto de los animales y plantas es precisamente contar con la posibilidad de revertir su imperfección y recuperar la inmortalidad perdida cuando se destruyó la primera tierra, *yvy tenonde*” (379). Esto explica el temor profundo que los mbyá tienen a la noche, y a la posibilidad de una prolongada oscuridad, lo que los pondría a merced de *mba' e pochy* (ser maligno que ocasiona enfermedades).

En el ritual, las mujeres cantan en coro usando vocales sobre el texto lingüístico cantado por el *karai* o *opygua* y su pareja. Dicha pareja chamánica es esencial para el desenvolvimiento pleno del ritual; no puede haber solo hombres llevándolo adelante. Además, se requiere siempre aunque sea el canto de una mujer y el soporte rítmico del instrumento de ejecución femenina llamado *takuapú* o bastón de ritmo. La principal producción sonora dentro del recinto sagrado (*opy*) está constituida por la “compacta tríada” de canto, *takuapu*, guitarra pentacórdica, ninguno de los cuales puede estar ausente del ritual.

El aporte más original del libro es el capítulo 8, dedicado a la descripción de los instrumentos musicales, su significado, afinaciones, materiales y técnicas, sus espacios de desenvolvimiento. Los dos instrumentos más emblemáticos son el *takuapu*, tocado por las mujeres y el *mbaraka*, tocado por los varones. El término *mbaraka* es polisémico, ya que puede referir al sonajero de calabaza (*mbaraka miri*) y la guitarra pentacórdica, unidos por la misma denominación genérica ya desde la época de Ruiz de Montoya. La autora retoma en el libro la hipótesis de que el pueblo sustituyó en algún momento de la época colonial el sonajero de calabaza por la guitarra pentacórdica. La posibilidad de utilizar rítmicamente la guitarra, en una posición corporal característica, aprovechando la mayor potencia sonora de ésta, habría facilitado su plena adopción por el grupo en el ámbito ritual. Este interesante proceso de adquisición, como el que involucró al rabel de tres cuerdas (*ravé*) aún debe ser explorado a partir de la documentación histórica correspondiente a la época colonial.

Ruiz deja claro que la mayor parte de las concepciones musicales y rituales mbyá se entienden a la luz de la cosmología. Una sección importante del libro polemiza con la noción extendida por el cristianismo de una jerarquía entre los dioses, que tendió a ver a Tupã como una deidad superior. Contra este argumento, Ruiz desarrolla el argumento de una horizontalidad del cosmos, basada en el seguimiento de la trayectoria física y cosmológica entre tres ámbitos: 1) la tierra actual, punto de partida, ubicada en el centro, 2) el río mítico que devino mar (*para*

guachu), 3) los “paraísos” o “ciudades” de los Dioses, que están situados en el círculo externo, donde a oeste y a este, viven los Dioses (*yvy apy*). Las trayectorias que conectan estos ámbitos, generalmente de Oeste a Este, se darían en un mismo plano horizontal. Si bien este argumento es convincente, cabe preguntarse hasta qué punto la horizontalidad del cosmos guaraní excluye completamente elementos de un eje vertical, como por ejemplo el cielo. La comprobada apertura estructural e histórica del grupo hacia ciertos elementos ajenos a su tradición lleva a constatar la coexistencia de registros en apariencia contradictorios.

Siguiendo este argumento, un tema que el libro plantea insistentemente es el carácter continuo entre hombres y dioses, en la medida que ambos forman parte de un sistema de “parentesco extendido”. El ejercicio constante del canto-danza, en efecto, haría posible la divinización de ciertos seres, cuya evidencia histórica los mbyá afirman categóricamente. Ruiz también da indicios de que dicha continuidad se manifiesta en el plano de la sustancia o las materialidades. En efecto, los dioses están constituidos y rodeados de seres y entidades fabricados con sustancias y texturas específicas (el humo-niebla, cierto tipo de maderas como el cedro, por ejemplo), con las que también están fabricados los “objetos-sujetos” simbólicos y sonoros (asientos, pipas, varas y bastones, etc.) y las personas humanas (huesos, también sustanciados por el *ñe’ẽ*). Una etnografía reciente del antropólogo brasileño Evaldo Mendes sobre los mbyá de la Triple Frontera, señala como al pasar, que la madera es el material constitutivo de la persona mbyá. La oquedad de determinados objetos (flautas femeninas, tambores de dos parches, etc.) tal vez resulte significativa para continuar esta exploración de este camino.

Aunque el libro presenta numerosas locuciones de entrevistas con los informantes, quienes opinan sobre las prácticas sonoras, no abundan textos lingüísticos extraídos directamente de los registros obtenidos por Ruiz en el campo. Seguramente esta exclusión fue deliberada, y en algún momento Ruiz insinúa que prefirió preservar algunos materiales de una difusión amplia, por respeto a sus interlocutores, de quienes por motivos de ética profesional tampoco da nombres. Pero un lector interesado reclamará la inclusión de textos mbyá en futuras publicaciones de la autora, ya que permitirían hacer un contraste inédito con las antiguas versiones conocidas a través de Cadogan, sobre las que Ruiz trabaja exhaustivamente. O tal vez, abordar el desenvolvimiento pragmático de géneros como el canto chamánico, a través de fenómenos como el paralelismo lingüístico del que Ruiz implícitamente da indicios en una sola nota, pero no desarrolla en el libro.

Me interesaría terminar esta breve reseña señalando algunos aspectos o inquietudes que el libro de Irma Ruiz deja abiertos para la indagación futura. Por defecto de mi propia formación, estos tienen que ver con la historia y los procesos. El primer aspecto se relaciona con el enigma de la incorporación de los instrumentos europeos. Si bien el libro deja claro la racionalidad de dicha incorporación en términos de eficacia sonora, una indagación en las circunstancias históricas en las que esos objetos sonoros fueron incorporados a la cultura aún queda por hacerse, en la medida que desconocemos casi por completo las relaciones que los mbyá mantuvieron con otros grupos étnicos y con las sociedades envolventes antes del surgimiento de las primeras etnografías. Los contactos entre los indios llamados “caingúá” durante toda la época colonial,

categoría que incluyó a los mbyá, fueron relativamente fluidos con los espacios misionales, e incluso crecieron después de la expulsión de los jesuitas (en 1768). La incorporación de nuevas sonoridades a ámbitos supuestamente cerrados, como ciertos géneros y estilos donde reina la guitarra como instrumento (no sabemos de cuántas cuerdas) llegó a su auge precisamente en este período. Por otra parte, la musicología histórica ha encontrado indicios de que el mundo misional no fue completamente impermeable a las manifestaciones sonoras indígenas, especialmente en el terreno de la *performance*, es decir, de la música no escrita, lo que pudo ejercer atracción incluso entre los indígenas que nunca aceptaron una inserción plena en el mundo misional, es decir, los genéricamente llamados “monteses” o “caingúá”. No olvidemos que ese término incluyó también población hablante de la lengua gê (los actuales kaingang), cuya presencia en el territorio de Misiones a fines del siglo XIX está parcialmente documentada por Ambrosetti. De sus músicas e intercambios con grupos monteses guaraní parlantes no sabemos prácticamente nada.

El segundo aspecto de importancia, también histórico, se relaciona con la lengua. Persiste en el libro de Ruiz un hueco temporal entre las primeras informaciones aportadas por Ruiz de Montoya y la información contemporánea. Sin embargo, existe un corpus para el siglo XVIII y XIX todavía inexplorado, a partir del cual se puede hacer un seguimiento de los usos y desusos de la terminología referida a la música en el período en cuestión. Caso paradigmático es el conocido manuscrito *Phrases Selectas*, atribuido al jesuita Paulo Restivo (actualización tardía de la obra de Ruiz de Montoya, un siglo anterior), y las obras lingüísticas coloniales publicadas a fines del siglo XIX. Estas fuentes tal vez brinden algunas claves para llenar un hueco documental persistente que va desde fines del siglo XVIII hasta principios del siglo XX.

Más allá de las observaciones que puedan hacerse, este libro está destinado a perdurar como una obra de referencia fundamental. La etnomusicología ha señalado la insuficiencia de hablar de la música sin hablar de toda la cultura. A este desafío se suma la necesidad de traducir y decodificar concepciones y prácticas que no son propias, a partir de dos operaciones básicas como la reflexividad y la familiarización de lo “exótico”, produciendo un distanciamiento crítico, explícito, del propio *background* y una inmersión controlada en la praxis cultural del otro. El libro de Irma Ruiz no solo cumple con ese enfoque holístico requerido en un abordaje antropológico serio, sino que además manifiesta un compromiso y una afectividad resultante de muchos años de interlocución con representantes de este pueblo sabio.



Biografía / Biografia / Biography

Guillermo Wilde es licenciado y doctor en antropología social por la Universidad de Buenos Aires. Investigador independiente del CONICET y profesor de la Universidad Nacional de San Martín. Se ha especializado en el estudio de los pueblos indígenas de América Latina en perspectiva histórico-antropológica, música y arte coloniales, jesuitas, fronteras del mundo iberoamericano y procesos de conversión religiosa. En 2008 obtuvo el Premio Latinoamericano de Musicología “Samuel Claro Valdés” (Chile). En 2009 publicó el libro *Religión y Poder en las*

Misiones Guaraníes, que recibió el “Premio Iberoamericano” de Latin American Studies Association (Toronto, 2010).

Cómo citar / Como citar / How to cite

Wilde, Guillermo. 2019. Reseña de Ruiz, Irma. 2018. *La “conquista espiritual” no consumada: cosmología y rituales mbyá-guaraní.* Quito: Ediciones Abya-Yala. *El oído pensante* 7 (1): 293-299. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].



Reseña / Resenha / Review

Marisa Restiffo. 2018. *El Códice Polifónico del monasterio de Santa Catalina de Sena. Estudio preliminar, catálogo y edición musicológica*. Córdoba: Editorial Brujas, 298 pp.

Héctor E. Rubio
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
hector_rubio_cba@yahoo.com.ar

Estamos frente a una publicación trascendente para la historia de la música argentina, a partir de que se trata de la más antigua fuente documental de polifonía vocal del país y, al menos hasta ahora, la única de su tipo preservada en el ámbito nacional. Junto con un “Método de canto llano”, que en parte completa el repertorio contenido en el Códice polifónico, conforma una pieza singular que proyecta su luminosidad sobre una región de nuestro pasado, hasta este momento, en penumbras. Depositados ambos documentos en la biblioteca del convento de monjas dominicas de Santa Catalina de Sena en la ciudad capital de la provincia de Córdoba (Argentina), han resultado poco menos que inaccesibles a los investigadores del siglo XX; solo en fecha reciente y por una iniciativa amplia del Arzobispado de Córdoba, pasaron a ser microfilmados a fin de garantizar su preservación, así como su estudio por parte de los especialistas.

No poseyendo título propio ninguna de las dos fuentes documentales, han sido denominadas por Marisa Restiffo “Códice polifónico” y “Método de canto llano” respectivamente, siendo objeto de la edición únicamente el primero, que contiene piezas para cuatro voces (con secciones a dos y tres voces) referidas al culto de la Semana Santa. Su indagación constituye parte esencial de la tesis de doctorado en curso de la editora, destinada a ser presentada ante la Universidad Nacional de Córdoba en un futuro no muy lejano.

Restiffo ha organizado la estructura del volumen en tres partes, conformadas así: a) un Estudio preliminar; b) Criterios editoriales seguidos en la publicación y c) la Transcripción de las partituras, que en número de 41 componen el contenido musical colectado. En la primera parte, se dedica una cantidad de páginas a reseñar la historia del monasterio femenino y las prácticas musicales en él desarrolladas. Esto resulta del máximo interés para los estudiosos de la música americana de la época de la colonia, ya que, hasta ahora, el conocimiento del arte litúrgico sonoro de origen y/o influencia europea de ese período se ha basado en la consideración casi exclusiva del repertorio correspondiente a las grandes catedrales. Los excelentes trabajos de Robert Stevenson, Aurelio Tello, Javier Marín o Egberto Bermúdez, entre otros, se ha centrado en el



rescate de la producción catedralicia (sobre todo de Méjico, Perú y Colombia), sus modos de ejercitar el canto en el culto y cuanto hace a la formación de sus músicos, pero han ignorado la actividad musical de las parroquias, de monasterios y conventos, así como las particularidades locales en el extenso territorio de la América hispánica.

Desde las circunstancias de la fundación del cenobio en 1613 por Doña Leonor de Tejada, la constitución de su patrimonio original, su relación con la orden jesuítica, su temprano interés por establecer la práctica del canto litúrgico, pasando por los avatares que la cambiante situación económica impuso durante el siglo XVIII al establecimiento religioso, hasta su definitivo encarrilamiento en el curso del siglo XIX, el panorama trazado por Restiffo permite hacerse una idea cabal, más allá de las considerables lagunas en la documentación, de la definida vocación demostrada por la orden religiosa respecto a la participación de la música en el desarrollo del culto. Hechos significativos constituyen las referencias a la exención de aportar dote, en varias ocasiones, de parte de las novicias dotadas de condiciones y preparación musical, el lapso relativamente corto en que se adquirió por parte de las monjas la habilidad de cantar monodia y polifonía, el registro desde fecha temprana de egresos destinados a solventar la intervención no solo de cantores, sino también de ejecutantes de instrumentos y la compra de papel para anotar música.

Este conjunto de datos permite hablar de la existencia de varios repertorios: de un repertorio latino vinculado a la liturgia del servicio, cuya joya constituye el Códice polifónico, pero, a la vez, de un repertorio en romance, creado en el medio o importado, que fatalmente se ha desvanecido. Por otro lado, de la variedad de instrumentos en el siglo XVII en Córdoba, ya acreditada por investigadores anteriores, es difícil colegir su rol en el servicio religioso (con la excepción del órgano), si es que realmente asumieron alguno o se limitaron a las prácticas exteriores, procesiones, cortejos, recibimientos, etc., de las que constituían un condimento indispensable. Está perfectamente documentada la existencia de conjuntos de esclavos músicos (uno de ellos el de Santa Catalina para todo el siglo XVIII), que, mediante un sistema de préstamos y contrataciones, participaban de las fiestas principales de la ciudad. Otra cosa es que hayan intervenido en las actividades litúrgicas al interior del convento, de lo que no hay testimonio.

Del relevamiento de una amplia base documental realizada por Restiffo, en la que las referencias al canto litúrgico y las prácticas musicales por las Catalinas no resultan particularmente abundantes, se desprende que lo relacionado con ellas estuvo lejos de mantenerse incommovible a lo largo de los siglos. Por lo contrario, es posible establecer que, de la mano de una afición devocional creciente, el número de misas cantadas fue incrementándose, y esto por dos vías, algunas de las rezadas pasaron a celebrarse en forma cantada y se instituyeron otras como obras pías impulsadas por las mismas religiosas. También las actividades del culto fueron aumentando; a las conocidas fiestas fijas y móviles del calendario, presentes desde la primera hora, se agregaron muchas otras, más las destinadas a la conmemoración particular de difuntos, al aniversario de religiosas fallecidas, a la profesión solemne de las novicias, etc. Todo lo cual trajo una significativa expansión de las ocasiones del culto y la consiguiente necesidad de ampliar los repertorios musicales utilizados. Mucho de esto se ha perdido, pero el “Método de canto llano” (cuya escritura se inició en 1751) parece conservar cantos que podrían haber servido en esas festividades.

La segunda sección del estudio preliminar se dedica a una minuciosa descripción del manuscrito y su estado de conservación actual. Pertenece al tipo de los llamados libros de coro, en los cuales cada voz está copiada íntegra por separado (no como partitura), de manera que, al abrirse el libro en la página correspondiente, todas las partes pueden ser visualizadas para que los cantores de cada registro puedan seguir la línea vocal que les es propia. Sobre el repertorio allí contenido no hay mayor misterio que revelar: se trata de cantos correspondientes a la Semana Santa, que van desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado Santo. La editora presume que las piezas polifónicas así comprendidas datan de un período que podría extenderse desde 1568 a la primera mitad del siglo XVII. Las referencias que le permiten definir ese lapso son, como fecha *ante quem*, que las versiones textuales musicalizadas respetan la unificación operada en la materia por el Concilio de Trento, como fecha *post quem*, que el convento fue fundado en 1613, pero que en 1628 se prohibió a los jesuitas por orden de su Preposito General continuar el trato con las monjas. Si el manuscrito llegó, según lo más probable, de manos de la Compañía de Jesús para la formación inicial de las novicias, la duda que subsiste es si tiene su origen en España o se trata de una copia realizada en la ciudad de Córdoba.

A través de una serie de pistas cuidadosamente evaluadas, Restiffo va hilando un tejido de hipótesis que define el territorio sobre el que ha de moverse su tesis doctoral. Piezas de esa construcción hipotética son que una fuente catalana muestra un mismo juego de responsorios que el Códice, que, sin embargo, motetes del compositor Nicasio Zorita, contenidos en dicha fuente, están también en una copia del archivo de la Catedral de Bogotá, que el libro confeccionado en Córdoba puede haberse basado en más de una recolección desconocida y hoy desaparecida, ya que contiene inserciones de épocas posterior, que diversas manos han tenido intervención en el copiado, que hasta 1619 no se tiene evidencia de la práctica de polifonía latina en el cenobio, pero sí en forma constante desde esa fecha.

El orden litúrgico del repertorio del Códice polifónico, que no es el adoptado en el manuscrito, ha sido restituido prácticamente sin dudas por la editora. Esto no debería inducir al lector a pensar que allí está contenido todo lo que se cantaba en esa época del año, ni menos en el resto del tiempo. Si la presencia de un texto con su parte musical resulta significativa, no puede afirmarse que la ausencia de un canto, que es esperable encontrar, no se entonaba. No siempre se anotaba todo lo que está prescripto en la tradición, existiendo múltiples razones para explicar su no presencia. Estamos todavía insuficientemente instruidos sobre lo que acontecía en un convento femenino del período colonial, sobre todo lo que era atingente al culto determinado como no público o privado de las religiosas.

Una creciente espiritualidad ha contribuido a un aumento de la tendencia a dotar de mayor solemnidad a las prácticas rituales. Y esa solemnización va de la mano, sabemos, de una mayor profusión de la porción cantada y de la intervención de la música en el desarrollo litúrgico. La inclinación a incorporar nuevos cantos encuentra su compensación en una no menos importante tendencia hacia la refuncionalización y la simplificación, por lo cual, y a igual de lo que se constata en la práctica polifónica europea, un mismo canto asume funciones distintas, usándose en variadas ocasiones, aún cuando esté en contradicción con lo prescripto por los libros litúrgicos y la

tradicional vinculación de un texto y una melodía determinados con su momento específico en el rito.

La presentación del Códice se enriquece con una noticia detallada de los 41 números que integran el libro de coro, en forma de un catálogo integrado por una ficha catalográfica para cada uno. En ellas se hace constar su número de orden dentro del libro, el título, el encabezado, el orgánico, el tipo de notación, el género, el texto con su traducción al español, y otra cantidad de referencias del máximo interés para el estudioso. En lo que respecta al establecimiento del modo o tonus, la autora se topa con la dificultad que plantean las divergentes afirmaciones de los tratados, cuando se trata de fijar el conjunto de reglas imperantes sobre ese asunto para el ámbito hispano de acuerdo a los teóricos de la época. A pesar de recurrir a la clasificación realizada por Pablo Nassarre en su *Escuela Música* (tratado bastante posterior, pero de posición conservadora), no le es posible arribar a una definición totalmente convincente en todos los casos y, en alrededor de veinte piezas, la atribución queda dudosa. Sin vacilación, se trata de un tema que merecerá una investigación más intensa y amplia.

Los criterios aplicados para la transcripción del repertorio, tanto en las entonaciones solistas de canto llano como en los géneros polifónicos, resultan irreprochables y conforme a los estándares vigentes en la materia. Entre las intervenciones editoriales, la colocación de alteraciones sugeridas por la autora, (siempre ubicadas fuera del pentagrama, lo que garantiza no confundirlas con las propias del manuscrito), respeta lo que las fuentes teóricas establecen, pero en las situaciones donde estas callan puede advertirse una cierta profusión de accidentales propuestos, que resultan por lo menos discutibles. Correcto parece el concepto seguido para la reducción adoptada en el caso de las ligaduras. Debe observarse, en ese ítem, que allí donde se dice “*Cum opposita proprietate*” ha de decirse, en correcto latín, “*Cum opposita proprietate*”. Se trata de una de las escasas situaciones en que se desliza un error para una edición, que por lo demás, resulta extremadamente cuidada. Alguna otra falla tipográfica (por ejemplo: “tomos” en el título que debería figurar como “Tabla de completa de los tonos”, en la pág. 56) no logra empañar la imagen de una producción impresa de innegable belleza, que no vacilo en llamar excepcional para la tradición de música editada en la Argentina.



Biografía / Biografia / Biography

Héctor Rubio es Profesor de Composición Musical y Licenciado en Letras Clásicas y en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Se doctoró en Filosofía, especialidad Musicología, en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt am Main con una tesis sobre el Manierismo en la polifonía vocal del siglo XVI en alemán. Llevó a cabo estudios de piano y órgano, dedicándose especialmente a difundir la música contemporánea. Se desempeñó como profesor titular de Historia de la Cultura y de Historia de la Música hasta su jubilación en la UNC. Es profesor plenario en esta universidad. Ha sido Director del Doctorado en Artes en la Facultad

de Filosofía y Humanidades de Córdoba. Como investigador se ha dedicado sobre todo a temas de la Musicología histórica, Teatro contemporáneo y Estética. Ha escrito sobre las figuras retóricas en Vivaldi, la tonalidad en Lully, el simbolismo del número en Bach, el drama musical wagneriano, la obra de P. Boulez, H. W. Henze e Isang Yun y cuestiones de estética de la recepción y sociología del arte.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Rubio, Héctor. 2019. Reseña de Restiffo, Marisa. 2018. *El Códice Polifónico del monasterio de Santa Catalina de Sena. Estudio preliminar, catálogo y edición musicológica*. Córdoba: Editorial Brujas. *El oído pensante* 7 (1): 300-304. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].



Reseña / Resenha / Review

El-Shawan Castelo-Branco, Salwa y Susana Moreno Fernández. 2018. *Music in Portugal and Spain. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 137 pp. Incluye CD.

Susana Asensio Llamas
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España
susana.asensio@gmail.com

Si en siglos anteriores, hasta prácticamente el siglo XX, fueron los conquistadores, los exploradores y los buscadores de fortuna los que descubrieron para las culturas dominantes al “otro”, desde hace ya unas cuantas décadas son otros los “descubridores”. Ahora, los investigadores (de todo tipo, de las ciencias humanas, sociales, biológicas...) y periodistas/documentalistas son muchas veces los que nos presentan las culturas de los “otros”. En este caso, este trabajo es una presentación musical de un territorio que, aunque siendo no muy extenso, reúne una variedad de culturas musicales notable.

Este volumen compilado por El-Shawan y Moreno, y dirigido fundamentalmente a estudiantes de musicología y etnomusicología del ámbito anglosajón, aúna la brevedad de tamaño con una inusual claridad explicativa, explorando un variado panorama de estilos y prácticas musicales, pero centrándose en los géneros más conocidos en España y Portugal por los otros, el flamenco y el fado. La colección en la que se inscribe, *Global Music Series*, de la Oxford University Press, tiene como objetivo proporcionar libros rigurosos sobre las diferentes culturas musicales que, además de ser utilizados por los estudiantes que abordan por vez primera una nueva cultura musical, puedan ser comprendidos también por un público interesado más general. En este sentido, se implica al lector en la participación activa, de una manera divulgativa y entretenida, con las “actividades” propuestas para la comprensión de los diferentes ejemplos musicales. Estas actividades pueden ser realizadas sin el tutelaje de un profesor, facilitando aún más el manejo del ejemplar.

Quien se acerca por vez primera a este libro puede pensar que por su tamaño y título genérico es un trabajo “fácil”, un librito divulgativo de escaso interés académico. No es eso lo que el volumen encierra. Si por un lado una cuidadosa atención ha sido prestada a la parte divulgativa del volumen, explicando las diferentes terminologías y definiendo los principales matices culturales de los que se habla, no es menos cierto que gran parte de su público objetivo es, en



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

realidad, académico y/o informado. Aquí podríamos señalar tanto a estudiantes que aspiran a tener una idea –genérica sí, pero no por ello falaz– de los fenómenos musicales principales de los dos países, como a estudiosos en general tanto de la música como de la cultura de las zonas tratadas.

Aunque según reconocen las autoras en la introducción, tanto el tamaño como el tipo de fuentes y bibliografía utilizadas vienen determinados en gran manera por la línea editorial de la colección, aquí se contienen diversos fenómenos musicales abordados desde una perspectiva flexible, transversal y sistemática a la vez. Los contenidos son suficientemente amplios como para tener una idea cabal a la hora de aproximarnos a las más conocidas músicas de España y Portugal, y se nos proporcionan, además, pistas para comprender otros fenómenos que son explicados de forma más breve. Por ejemplo, se dedica una buena parte del volumen a explicar tanto el fado como el flamenco, en su contexto y con una breve aproximación histórica que los sitúe desde sus inicios hasta la actualidad. Para otros géneros menos conocidos, sin embargo, se utilizan los contextos del nacionalismo de principios del siglo XX (capítulo 2) o las fiestas en que se desarrollan, para dar una idea general sobre su vitalidad y principales características (capítulo 3). Todo ello viene determinado en gran medida por la posibilidad de adjuntar determinado tipo de materiales sonoros –que puedan ser incluidos en el CD sin violar ningún derecho de autor– y bibliográficos –que estén publicados en inglés y puedan ser accesibles para estudiantes y estudiosos.

Es cierto que la aproximación a un fenómeno tan amplio ha de estar encuadrada en unos ejes que la hagan comprensible. Aquí, los ejes que articulan el discurso parten de una decisión editorial que abarca también al resto de volúmenes de la colección y que adquieren relevancia a la hora de comprender el conjunto: poder, identidad y flujos culturales transnacionales. Estos ejes unifican los abordajes de contenidos de manera similar en otros volúmenes de la colección, referidos a otras áreas culturales. De esta manera, se permite la comparación (a veces paradigmática) entre fenómenos similares de diferentes lugares del mundo a través del examen de los diferentes números publicados. Aun así, estos no son los únicos vectores que articulan los contenidos de este libro.

Además de situar geográfica y culturalmente las músicas comentadas, se las explora desde una visión transversal, en la que aparecen fenómenos relevantes como el impacto de las políticas culturales, la instrumentalización de música y danza con fines políticos, especialmente bajo regímenes autoritarios, o los procesos de revival, nostalgia, folklorismo e hibridación. No hay espacio en el trabajo para explorar las políticas culturales u otros usos políticos actuales de los mismos fenómenos, pero la información contenida en esta publicación, abre un mundo de posibilidades para el lector no iniciado y sugiere información relevante, publicada en inglés, sobre muchos de los fenómenos que no están representados en ella.

Aúna el volumen, además, la parte teórica con la práctica, aportando varias decenas de ejemplos de músicas diversas y representativas de Portugal y España. De esta manera, el lector/oyente tiene acceso de primera mano a grabaciones de carácter etnográfico y/o documental que iluminan la música popular vocal e instrumental, religiosa y profana, para el acompañamiento de actividades y para el baile. Uno de los elementos que más pueden ayudar al lector a comprender la enorme importancia del contexto en la mayor parte de las músicas populares ofrecidas es,

además, el recurso utilizado de la descripción de eventos musicales con los datos etnográficos seleccionados por las autoras. En este sentido, y a pesar de que el recurso no es nuevo, es necesario destacar la importancia de la “descripción etnográfica densa” que propugnaba Geertz (1973) para la comprensión de fenómenos y culturas que nos son desconocidas y cuyas dinámicas nos es difícil imaginar sin los referentes adecuados. El recurso de la descripción detallada de los escenarios culturales es un recurso raramente utilizado en gran parte de los libros de etnomusicología que, sin embargo, demuestra aquí su utilidad etnográfica, argumental y explicativa.

Hay que recordar, de cualquier manera, que el público objetivo será angloparlante o usuario frecuente del idioma inglés. Este público tendrá en este volumen un aliado fundamental a la hora de acceder a la enorme variedad musical peninsular, cuestión que hasta hace no mucho tiempo era especialmente dificultosa por falta de referencias fuera de los idiomas peninsulares. Para aquellos interesados en profundizar tanto en estos como en otros fenómenos musicales, para los investigadores que pretendan ir más allá, será necesaria la lectura de otras fuentes en sus idiomas originales –portugués, español, vasco...– y la inmersión en las realidades que las utilísimas descripciones proporcionan. Para aquellos que pretendan tener una idea general, pero desde una perspectiva autorizada, y avalada además por los trabajos y trayectorias de sus autoras, El-Shawan y Moreno, este libro será una referencia de consulta necesaria. No en vano, se trasluce en la lectura del volumen la amplia experiencia de ambas en el trato con el objeto/sujeto de estudio, pero también en el trato con el alumnado.

Además, la obra sitúa uno de sus puntos de comunicación en la dualidad que de forma natural aparece a la hora de abordar los fenómenos populares, especialmente aquellos basados en la transmisión oral, que no es otra que la dificultad de *contar lo que pasa y explicar qué significa* al mismo tiempo. Para ello utiliza una variedad de voces que han servido como fuentes y las sitúa en una “interacción discursiva”, con los ejes mencionados, que no son más que mimbres sobre los que fundamentar gran parte de la transformación de las culturas en el siglo XXI: de nuevo, los mencionados poder, identidad, y flujos culturales. De hecho, si hubiera que ponerle un *pero* al empeño, sería el haber partido de una indiscutible escasez de información relevante y representativa en inglés sobre los fenómenos y las músicas portuguesas y españolas. La mayor parte de los estudios en profundidad que existen en ambos países están elaborados en sus lenguas vernáculas. Así, cualquier aproximación que haya de pasar necesariamente por el filtro idiomático, será una aproximación parcial por definición. Y, sin embargo, será esta, también, una de las razones que justifiquen la existencia de este tomo. No es siempre posible conocer todas las lenguas que expresan los contenidos que queremos conocer. La labor de ordenación, intermediación y dirección de las autoras a la hora de abordar un tema tan amplio, y de una manera tan circunscrita a las necesidades estudiantiles y editoriales, es meticulosa, variada y amena.

Finalmente, la obra está profusamente documentada e ilustrada con imágenes, testimonios, definiciones y contextualizaciones, en un texto que aúna rigor y fluidez, y que demuestra la solvencia etnográfica de ambas autoras, curtidas en numerosos proyectos musicales y de trabajo de campo. En este sentido, cumple uno de los objetivos fundamentales de la colección en la que se encuadra, que es servir de obra de referencia en el tema tratado a nivel internacional.

Bibliografía

Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.

Biografía / Biografia / Biography

Susana Asensio Llamas es Musicóloga por la Universidad de Oviedo, se doctoró en la Universidad de Barcelona y posteriormente fue Fulbright visiting scholar y profesora invitada en Columbia y New York University (1999-2002), el Graduate Center de CUNY (City University of New York 2009) y Yeshiva University (2011). Desde 2004 trabaja en el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) y desde 2006 es evaluadora de proyectos de investigación de la Comisión Europea. Ha sido premio nacional de la Unión de Editoriales Universitarias, UNE, en 2011, con su libro *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana* (2010), así como Premio Nacional de Folklore en 2012.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Asensio Llamas, Susana. 2019. Reseña de El-Shawan Castelo-Branco, Salwa y Susana Moreno Fernández. 2018. *Music in Portugal and Spain. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press. *El oído pensante* 7 (1): 305-308. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].



Reseña / Resenha / Review

Monjeau, Federico. 2018. *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales*. Buenos Aires: Mardulce, 280 pp.

Pablo E. Jaureguiberry
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
eljaurito@hotmail.com

“Este libro en cierta manera recorre mi experiencia como crítico durante los últimos veinte años” (9). Así, con una frase que puede parecer un tanto enigmática –resulta llamativo, por ejemplo, que no se incorpore allí el epíteto de “musical”–, Federico Monjeau da comienzo a su prólogo. Es interesante señalar, sin embargo, que esta suerte de confidencia aporta indicios sobre, al menos, dos cuestiones que caracterizarán la guía que el autor nos propone para este viaje. Por un lado, nos encontramos con la utilización frecuente de un registro en primera persona. Esta modalidad de enunciación, más allá de variables perceptivas, queda asociada con la presencia de circunstancias autobiográficas, las cuales, a su vez, suelen conectarse con detalles sobre la circulación en Buenos Aires de varias de las obras musicales que son abordadas en el volumen. Por el otro lado, nos referimos al aspecto, bastante más sutil, que emana de la introducción del lapso temporal. Este período de dos décadas, que cubre solo una porción de la trayectoria de Monjeau como crítico, da cuenta de un acervo que conllevaría un alto grado de madurez en el oficio de la escritura. En consecuencia, observamos que esta constelación de diez ensayos de diversa naturaleza ostenta una prosa, compacta y a la vez amena, en la cual la amplia mayoría de la materia trabajada se percibe como medular.

Otra de las particularidades que distingue a esta publicación surge de la plétora de obras, conceptos, autores y disciplinas que son evocadas por Monjeau para la construcción de lo que podríamos denominar su propia cartografía estética. Cada uno de los diez capítulos que conforman el núcleo del volumen parte de alguna temática más o menos restringida y en su devenir se va expandiendo, mediante la incorporación de reflexiones y análisis sobre materiales afines en diversos apartados, para así dar lugar a un esquema con tendencias rizomáticas. De este modo, el primer ensayo gira en torno a *Moses und Aron* de Arnold Schönberg, a la problemática que emerge de la falta de música para el tercer acto y a la película que sobre esta ópera realizaron Danièle Huillet y Jean-Marie Straub. No obstante, en este recorrido Monjeau logra conectar e integrar,



entre otras, cuestiones aparentemente tan distantes como variables político-religiosas que fluyen entre la trama de la obra y la biografía del compositor; el proyecto para la filmación de *Die glückliche Hand* –entendida ésta en función de la intertextualidad y la recepción compositiva en relación con Richard Wagner–; el contacto entre Schönberg y Sigmund Freud por medio de sus referencias a Michelangelo Buonarroti; varios análisis de considerable extensión acompañados de ejemplos musicales –los cuales involucran técnicas específicas como el *Sprechgesang* y la dodecafonía–; consideraciones en torno a las posibilidades de discernimiento y significación de la serie dodecafónica –de este modo hacen su entrada el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y una lectura criptográfica que involucra a J. S. Bach–; la adscripción genérica de *Moses und Aron* según un ensayo de Theodor W. Adorno y, en última instancia aunque también funciona como anticipo, reflexiones sobre la inconclusión basadas en un trabajo de Massimo Cacciari.

El segundo capítulo, fuertemente conectado con el anterior –tanto desde su objeto como desde su metodología–, se enfoca en *Prometeo, tragedia dell'ascolto* de Luigi Nono. Allí, el compositor y militante comunista veneciano es presentado como “una especie de exégeta antialemán” (46) de la poética schönberguiana en función de una mirada que tendió a privilegiar aspectos minimizados por las corrientes de recepción dominantes, entre los cuales se destaca el vínculo de ciertos procedimientos técnicos con peculiaridades de la fonética hebrea. En concordancia, esta actitud contestataria se manifiesta en Cacciari, libretista de *Prometeo*, a través de una concepción antiadorniana del dodecafonismo, en la cual cumple un rol neurálgico el trabajo sobre el lenguaje del Wittgenstein tardío, que valora el propio establecimiento de límites como medio generador de potencial. Entonces, *Prometeo* suele ser tratada según los diversos nexos que la unen a *Moses und Aron* y al resto de los trabajos para escena de Schönberg. Por otro lado, Monjeau recorre la última visita de Nono a Argentina en 1985, el estreno local de *La lontananza nostalgica utopica futura* en 2002, mediante el cual introduce su interacción personal con André Richard, lo que nos lleva al relato del funeral veneciano de Nono en 1990 y, finalmente, a la única representación de *Prometeo* en Argentina, que se llevó a cabo en el Teatro Colón en 2013. Este viaje en miniatura, que se vuelve representativo por la manera en la cual es tratada –quizá deberíamos decir relegada– la cronología, se configura en función de un tejido que entrelaza frecuentemente características fundamentales de la poética de Nono.

El siguiente ensayo, que completa una suerte de trilogía operística, se centra en el mundo Wagner y, a diferencia de todo el resto, está organizado en tres segmentos señalados por medio de subtítulos temáticos. “En el bicentenario” se constituye como una crítica, con un gran peso en la dimensión política, a los proyectos del Teatro Colón y del Teatro Argentino de La Plata para la celebración de los doscientos años del nacimiento de Richard Wagner. En relación con el segundo evento, es interesante destacar que Monjeau parte de un análisis sobre la polivalencia estético-política que manifiesta cierta corriente alemana de representación conceptualista wagneriana, lo cual le permite atenuar determinados juicios severos al despojarlos de tintes maniqueos. Así, el crítico musical elogia reiteradas veces la puesta objetivamente situada de Marcelo Lombardero para *Das Rheingold* mientras que asevera: “tiendo a desconfiar de las reinterpretaciones localistas, ya que por lo general en ellas se juega un factor de identidad que está arraigado en la cultura argentina como una metafísica, y tampoco me parece relevante en términos de significación

política” (69). Por otro lado, “La orquesta” es una deconstrucción de varios apartados del *Ensayo sobre Wagner* de T. W. Adorno matizada con el análisis musical de un fragmento de *Lohengrin* y una lectura propuesta por György Ligeti para el comienzo del preludio de dicha ópera. “El ‘caso’”, último segmento del capítulo, continúa con reflexiones sobre la mirada adorniana, orientadas hacia las conexiones que ésta manifiesta con el trabajo de Nietzsche y diversos aspectos políticos.

El cuarto ensayo, afín a su material, presenta la dualidad de funcionar como corolario de los anteriores debido a que se ocupa del pensamiento de Adorno en general, es decir más allá de sus posicionamientos estético-técnicos, mientras que es el primero en el cual, por momentos, lo musical no aparece en primer plano. Así, se recorren textos de algunos exégetas adornianos como Susan Buck-Morss, Simon Jarvis y Stefan Müller-Doohm para arrojar luz, entre otras variables, sobre los componentes metafísicos que subyacen en la concepción materialista del multifacético pensador alemán y sobre su crítica al nominalismo y a ciertas tendencias presentes en la dialéctica hegeliana. En relación con estos puntos, es interesante notar que su tratamiento implica *per se* una lectura algo tangencial, la cual conlleva además, en este caso particular, cierto grado de ambivalencia. De esta forma nos encontramos, por un lado, con un Adorno antidogmático en sus posturas dialéctico-materialistas y, por el otro, con un crítico para el cual “la oposición consonancia-disonancia dejó de ser una función de la composición musical y se extrapoló, en una dialéctica a gran escala, a una discutible antinomia” (105). A su vez, es pertinente indicar que Monjeau, basándose en una postura deconstructivista, propone finalmente una visión que destaca las cualidades artísticas de la escritura de Adorno más allá de lo que habitualmente se entiende como su contenido.

El quinto ensayo, que marca una brecha significativa tanto desde su temática como por algunos componentes de su marco, tiene como eje a la compositora estadounidense Ruth Crawford. Para comenzar, el autor propone un relato autobiográfico que da cuenta de su encuentro tardío con la música de Crawford, mediante el cual introduce la teoría de género –que ocupará un rol destacado a lo largo del capítulo– como variable en relación con ese relativo desconocimiento. Así, pasamos a un paneo biográfico de la compositora, el cual incorpora matices estéticos y sociológicos en un recorrido que, además, alcanza producciones de varias figuras destacadas del campo musical estadounidense de la primera mitad del siglo XX. En esta línea, se propone un análisis heurístico –acompañado nuevamente por varios ejemplos musicales– de los dos últimos movimientos del *String Quartet 1931* de Crawford basado en un trabajo de Taylor A. Greer y uno de Ellie M. Hisama. Este último, desde una perspectiva de género, plantea la coexistencia de dos estrategias narrativas distintas en el cuarteto que permitirían una aparente aceptación de las convenciones con intenciones subversivas. Con relación a este punto, es necesario aclarar que si bien esta óptica es desarrollada por Monjeau, en particular para el cuarto movimiento, éste no presenta una concepción demasiado favorable de las teorías de género. Al respecto podemos ver que generalmente “toda gran obra contiene una paradoja, que la crítica de género tiende a interpretar en términos de doble discurso o de estrategias narrativas alternativas” (134). Asimismo, el autor concluye que “[l]as interpretaciones de género pueden resultar tan reduccionistas como las interpretaciones de clase” (138) aunque le otorga validez a la pregunta por la relación entre la

dimensión estético-técnica de la producción de Crawford y “su particular condición de compositora mujer en un medio un tanto adverso” (140).

En función de las limitaciones que supone una reseña de este tipo y la exuberancia ya destacada –que se vería reforzada por la incorporación de un apartado dedicado a la bibliografía y un índice onomástico– nos abocaremos al noveno capítulo para, por lo menos, acercarnos al tercero de los ejes temáticos que constituyen el subtítulo de la publicación. Este ensayo, emparentado con el último en función del eclecticismo que caracteriza su casuística, mantiene la cohesión mediante un eje temático: los finales. A su vez, este objeto le permite al autor incorporar miradas y obras provenientes de diversas disciplinas, como la literatura y la plástica, para sustentar sus reflexiones sobre algunas problemáticas estéticas que trascienden la especificidad del campo musical. Aquí, la hipótesis común, reconocida en su filiación con el trabajo de Frank Kermode, surge de la idea de una tendencia hacia la pérdida de inminencia en los finales de las obras, una propensión inmanente. En este sentido, fiel a su propuesta, Monjeau hilvana citas y paráfrasis de varios autores para desembocar en un análisis musical de los dos últimos compases del último movimiento del último cuarteto de cuerdas de Schönberg. Como puede advertirse, la selección de este ejemplo permite palpar la profundidad que ostenta la publicación en relación con su circularidad, la cual se erige como otro de sus rasgos fundamentales.

Para concluir esta reseña, en correspondencia con la metáfora fundacional del libro, nos interesa retomar dos cuestiones que fueron planteadas en el prólogo. En primer lugar, señalar que el autor distingue oportunamente a Schönberg y Adorno como presencias recurrentes en sus ensayos a través de una alusión musical en la cual se equipara su función a la de un bajo continuo. Con relación a esto, es importante acotar, por un lado, que otras figuras –a modo de ejemplo mencionamos a Feldman, Ligeti y Joyce– también reaparecen insistentemente para replicar la imagen de lo circular más allá de las temáticas musicales y, por el otro, extrapolando la metáfora a dominios schenkerianos, que lo musical se presenta como *Ursatz* debido a su rol estructural y a su relativa ausencia en el nivel superficial. Por último, es pertinente destacar que Monjeau cumple lo que promete cuando afirma que su trabajo “no se dirige más al músico o al musicólogo (a los que de todas formas espero no decepcionar) que al lector no especializado” (11). En este sentido, la construcción de un discurso fluido que se basa en un entramado de citas y análisis musicales le permite al crítico sostener una mirada consistente y profunda pero a la vez accesible que no deja de lado los aspectos técnicos sin radicalizarlos. De este modo, en un trabajo heurístico con matices rizomáticos y deconstructivos, Monjeau recorre autores, obras y problemáticas estéticas que le resultan particularmente relevantes para dar lugar a reflexiones que, entendemos, pueden ser de utilidad en diversas áreas del campo musicológico.



Biografía / Biografia / Biography

Pablo Ernesto Jaureguiberry es Licenciado en Piano, Profesor en Piano y Pianista egresado de la Escuela de Música de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, donde también cursó estudios de guitarra y composición. En dicha institución es Adscripto al Seminario I de Composición y ejerce la docencia como Ayudante en las cátedras de Piano y Análisis Musical I, II y III. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, bajo la dirección de Pablo Fessel y, en este marco, su trabajo se enfoca en la poética musical de Jorge Horst. Además, se desempeña como intérprete de piano y guitarra en recitales de música de cámara en el ámbito local. Integra equipos de investigación radicados en distintas universidades nacionales, ha presentado trabajos en jornadas de investigación y publicó reseñas en las principales revistas musicológicas del país. Fue miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Argentina de Musicología.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Jaureguiberry, Pablo E. 2019. Reseña de Monjeau, Federico. 2018. *Un viaje en círculos. Sobre óperas, cuartetos y finales.* Buenos Aires: Mardulce. *El oído pensante* 7 (1): 309-313. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].



Pucci, Magda e Berenice de Almeida. 2017. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 336 pp. Inclui CD.

Guilherme Furtado Bartz
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
guilherme_bartz@hotmail.com

O livro *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*, das autoras Magda Pucci¹ e Berenice de Almeida², publicado pela editora Peirópolis, é uma valiosa contribuição à compreensão e divulgação da música dos povos indígenas brasileiros. É uma obra que aborda não apenas a música produzida por esses povos, mas também uma série de outros aspectos culturais e sociais característicos desses grupos. Ao traçar um olhar holístico sobre as sociedades indígenas, o livro tem o objetivo de ser, como seu título sugere, uma introdução à música e ao vasto e variado mundo indígena.

Como explicitado já no início da obra, para compreender as músicas indígenas é necessário, em primeiro lugar, buscar conhecer todos os aspectos culturais e sociais que, direta ou indiretamente, relacionam-se com a produção sonora desses povos. É por isso que, na parte inicial, intitulada *Mundo indígena*, as autoras apresentam um panorama a respeito de vários temas: os direitos indígenas; a enorme diversidade de povos e línguas nativas presentes atualmente no Brasil³; as relações históricas entre os indígenas e os colonizadores; os principais indigenistas e antropólogos que, ao longo das décadas, realizaram estudos sobre essas populações; a polêmica questão da demarcação territorial; os atuais desafios da educação indígena nas escolas; a integração dos indígenas com a sociedade brasileira mais ampla; as principais lideranças indígenas que lutam pela defesa e autonomia de seus grupos; entre outros temas.

Ainda na primeira parte do livro, são apresentados de forma sucinta os troncos e famílias linguísticas; a importância da tradição oral para a manutenção da memória coletiva; as características do xamanismo; e, sobretudo, a relevância dos rituais para a construção identitária dos grupos (são analisados, como exemplos, os rituais *Kwaryp*, *Xondaro*, *Jeroky*, *Toré*, *Jurupari* e *Wapté Mnhõnõ*). Ao final dessa primeira seção, ainda há uma breve introdução às artes indígenas

¹ Magda Pucci é musicista, etnomusicóloga e cantora.

² Berenice de Almeida é musicista, educadora musical e pianista.

³ Conforme os dados apresentados no livro, no Brasil existem hoje cerca de 250 povos e aproximadamente 160 línguas indígenas.



(grafismo, pintura corporal, arte plumária, cerâmica, cestaria e produção de bancos) e às brincadeiras infantis tradicionais.

Ao detalhar todos os elementos acima mencionados, Pucci e Almeida pretendem não apenas oferecer um quadro amplo a respeito do mundo indígena (sua cosmologia, organização social, religião, aspectos históricos etc.), mas principalmente demonstrar que a *música* é um dos vários componentes dessa cultura, uma manifestação artística e ritual que não se encontra isolada ou separada de todos os demais aspectos sociais.

É com isso em mente que avançamos para a segunda parte do livro, denominada *Músicas Indígenas*. Aqui, é importante ressaltar o comentário das próprias autoras, que enfatizam a dificuldade que as pessoas em geral enfrentam quando entram em contato, pela primeira vez, com a música indígena. O fato de termos nossos ouvidos treinados de uma forma *etnocêntrica* dificulta a apreensão de universos sonoros distintos daqueles com os quais já estamos acostumados. Ao longo dos anos de aprendizagem, desenvolvemos uma série de padrões de gosto e julgamento que, quando aplicados às músicas de outros povos, não raro entram em conflito com o que elas nos oferecem –o que geralmente resulta numa rápida desqualificação preconceituosa de uma manifestação artística e estética em particular.

Um dos objetivos principais do livro *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*, dado o seu caráter introdutório, é justamente o de quebrar barreiras desse tipo, já que, ao apresentar as chaves de acesso a uma produção sonora única, convida o leitor e o ouvinte a se despirem dos preconceitos habituais a fim de conhecerem, da forma mais completa possível, as razões para esse tipo de música ser como é. Ao fazer isso, a obra ensina alguns caminhos possíveis que possibilitam apreciar a música indígena em toda a sua diversidade e complexidade, sobretudo em como percebê-la a partir de seus próprios termos.

A distância que separa a *nossa* música daquela que é produzida por *eles* pode ser percebida, em parte, pela própria ideia que, tanto eles quanto nós, temos a respeito do que é a *música*. Alguns povos indígenas brasileiros não possuem, em sua língua nativa, um termo equivalente à nossa definição e concepção de *música*. Essas sociedades se valem de outras significações e conceitos que em certo sentido indicam o quanto suas manifestações sonoras estão entrelaçadas com os diversos aspectos de sua cultura e sociedade. A música não é um fenômeno apartado dos demais, mas aparece associado a todo o resto, e as palavras que essas sociedades utilizam para denotar os sons deixam isso muito claro –os nomes dos instrumentos e das músicas podem fazer referência aos ruídos produzidos pelos animais, por exemplo.

Essa segunda seção do livro também apresenta os nomes de alguns importantes antropólogos e etnomusicólogos brasileiros e estrangeiros que empreenderam pesquisas sobre a música indígena do Brasil (tais como Roquette-Pinto, Curt Nimuendajú, Koch-Grünberg, Lévi-Strauss, Anthony Seeger, Rafael de Menezes Bastos, entre outros). Por meio de breves comentários a respeito de suas trajetórias acadêmicas e produção intelectual, o leitor acaba tendo uma noção dos tipos de pesquisas que já foram empreendidas no país –iniciativas que, apesar de muito frutíferas, ainda estão longe de contemplar todas as possibilidades que o campo oferece.

Em seguida, as autoras exploram no livro alguns aspectos mais específicos sobre as músicas indígenas: as funções que essa música pode assumir na sociedade; as aproximações e afastamentos

observados entre o canto e a fala; as relações entre os mitos e a música; as diferentes formas de utilização da voz no canto indígena; os timbres vocais empregados no ato de cantar (com destaque para a *nasalidade* das línguas nativas); a característica *circular e repetitiva* da música indígena; entre outros aspectos.

Na parte do livro dedicada aos instrumentos musicais indígenas, Pucci e Almeida abordam esse universo a partir de três categorias: *sopros* (descrição dos clarinetes, flautas, buzinas), *percussão* (chocalhos, maracas, bastões de ritmo, tambores) e *cordas* (arcos de boca, violões e rabecas). São apresentadas as particularidades desses instrumentos, os modos de confeccioná-los, a forma como são tocados, suas possibilidades expressivas, as restrições e proibições de uso etc.

Na terceira parte do livro, intitulada *Povos indígenas e seu universo*, as autoras mergulham um pouco mais a fundo nas especificidades de algumas sociedades indígenas, que são descritas e analisadas com maior atenção. A seção se divide em nove partes, cada qual dedicada a um grupo: Guarani, Kaingang, Xavante, Krenak, Yudjá, Ikolen Gavião, Paiter Surui, Kambeba e Povos do Rio Negro.

Para cada um desses grupos, são expostos os aspectos sociais e culturais que os caracterizam, sempre tendo como ênfase sua produção musical. Para cada etnia, é apresentada uma média de três exemplos sonoros, que vêm registrados em partituras (transcrições aproximadas dos exemplos musicais contemplados no CD que acompanha o livro). No caso das músicas cantadas, é apresentada a letra da música na língua nativa, uma versão com a pronúncia correta e uma tradução do texto em português. Cada partitura também é acompanhada de uma breve explicação sobre as circunstâncias culturais e sociais a partir das quais aquela música foi produzida e executada.

O ideal, para um bom aproveitamento de todo o material, é realizar a audição das músicas do CD junto com a visualização das partituras, mas sem esquecer que as transcrições ali expostas são versões *aproximadas* das gravações –já que muitos aspectos da performance e interpretação musical são impossíveis de serem fielmente registrados em linguagem escrita.

Produzido numa linguagem acessível, além de ser ricamente ilustrado com fotos e desenhos⁴, *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena* é uma obra relevante que contribui de maneira significativa para uma maior divulgação da produção musical dos povos indígenas brasileiros, uma manifestação artística e cultural que, infelizmente, ainda é muito pouco conhecida do grande público, nacional e internacional. Este é um livro que pode ser utilizado tanto para o ensino musical nas escolas, quanto por aqueles que, leigos ou não, venham a se interessar pelo tema.

Ao apoiar-se em pesquisas empreendidas por uma série de antropólogos, etnomusicólogos e indigenistas (além de pesquisas das próprias autoras e da participação de consultores indígenas), o livro representa uma iniciativa importante, algo que faltava no mercado editorial brasileiro e internacional. Sua proposta não é a de dialogar apenas com acadêmicos, mas principalmente atingir um público mais amplo e multissituado. Para aqueles que desejam se aprofundar nos temas trabalhados, ao longo da obra há dezenas de quadros de texto com indicações de outros livros, artigos, filmes, CDs e outros materiais que possibilitam ir além do que ali está colocado. Assim,

⁴ As ilustrações são de Joana Resek, que é designer gráfica e ilustradora.

Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena também funciona como uma breve introdução aos trabalhos de outros pesquisadores.

Como já mencionado, o livro traz, ao final, um CD –composto por 27 faixas que abordam musicalmente os conteúdos trabalhados. Algumas músicas soam mais *familiares* aos ouvidos acostumados com a música tonal, enquanto outras apresentam um caráter mais *exótico*– devido aos timbres dos instrumentos e das vozes indígenas, aos ritmos pouco regulares, às afinações não temperadas etc. Nesse sentido, pode-se perceber a relevância das explicações colocadas no livro, que ajudam na mediação com o ouvinte, sobretudo com aqueles ouvintes ainda não iniciados nesse universo. Os exemplos musicais são muito interessantes, mas fica-se com a sensação de que as músicas poderiam ser mais extensas ou que poderia haver mais faixas no CD (este possui apenas 44 minutos).

Por fim, é importante ressaltar que este livro na realidade faz parte de um projeto multimídia. Além do próprio livro e do CD, existem outros materiais que complementam a sua apreciação. Das mesmas autoras, há ainda o livro *A Floresta canta: uma expedição sonora por terras indígenas do Brasil* (também da editora Peirópolis, 72 páginas), mais voltado para as crianças, e o *site* (<http://www.cantosdafloresta.com.br/>), que contém dezenas de atividades de contextualização, jogos, brincadeiras, escuta sensibilizadora e dinâmicas didáticas que envolvem as músicas dos povos indígenas brasileiros. Navegar por todas essas experiências sonoras, escritas e visuais representa uma excelente iniciação a esse universo tão rico que, infelizmente, ainda é muito pouco conhecido do grande público e mesmo dos acadêmicos da área da música.



Biografia / Biografía / Biography

Guilherme Furtado Bartz possui graduação em Música (Bacharelado em Composição) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2008); graduação em Comunicação Social (Bacharelado em Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, 2011); e mestrado em Antropologia Social pela UFRGS (2018). Atualmente, é doutorando em Antropologia Social pela UFRGS. Seu tema de pesquisa no mestrado e no doutorado relaciona-se com a profissão e o universo de atuação de músicos eruditos. Tem experiência na área da Música, com ênfase em Composição e Piano; na área da Comunicação, com ênfase em Jornalismo; e na área da Antropologia Social e Cultural, com ênfase em Antropologia da Música, Antropologia do Trabalho e Antropologia Simbólica.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Furtado Bartz, Guilherme. 2019. Reseña de Pucci, Magda y Berenice de Almeida. 2017. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis. *El oído pensante* 7 (1): 314-318. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].



Reseña / Resenha / Review

Delgado, Julián. 2017. *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 256 pp.

Leandro Lacquaniti
Universidad de Buenos Aires
Universidad Torcuato Di Tella
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
lacquanitleandro@hotmail.com

Una historia o varias se pueden contar sobre la formación de un grupo de rock. En este libro, Julián Delgado decide adentrarnos en la historia de Almendra a partir del entrecruzamiento de los métodos de la historia política y la historia cultural. La investigación combina en un mismo plano el análisis de un historiador de la música con el de un crítico musical. De esto último da cuenta el estudio detallado que realiza sobre la composición de las canciones del grupo en los seis capítulos del libro.

La historia comienza con una anécdota reciente, aquella que involucra al autor con su padre como espectadores del recital de “Spinetta y las Bandas eternas” en el estadio del Club Atlético Vélez Sarsfield el 4 de diciembre de 2009. Esa experiencia compartida lo motivó a Delgado a plantearse el siguiente interrogante: ¿cómo explicar que generaciones tan diferentes puedan ser convocadas por la música de Almendra? Ese será el puntapié inicial de una investigación mayor que tiene como objeto el análisis del repertorio de un conjunto musical de rock, pero que también profundiza sobre las prácticas culturales de la juventud en un momento especial de la Argentina como fueron los años sesenta.

En primer lugar, el autor se propone rastrear los elementos históricos que permiten pensar la conformación de una banda de rock nacional original como Almendra. Pero sus propósitos van más allá de esta meta inicial, porque su investigación es también una historia del origen de la cultura rock en la Argentina. En ella explora los vínculos entre industria musical y juventud, deteniéndose en la circulación a la vez que en el consumo y la producción de los bienes musicales. En el primer capítulo realiza un detallado análisis del ámbito cultural en el cual se van a formar musicalmente Luis Alberto Spinetta, Emilio del Guercio, Edelmiro Molinari y Rodolfo García. Allí la historia comienza “antes de Almendra”, con las canciones de los Beatles pero también con la escena musical argentina de principios de los años sesenta, donde la “nueva ola” que convoca a



los jóvenes a los programas de televisión a demostrar sus dotes musicales –el mismo Spinetta promediando los catorce años de edad llegó a la final en un concurso del programa televisivo “La Escala Musical”– convive a la vez con otros repertorios nacidos con los conjuntos *beat* del momento.

El análisis del éxito de la banda liderada por Luis Alberto, el “Lennon argentino” según como se lo catalogaba en el ambiente musical de ese entonces, es encuadrado al mismo tiempo por el autor dentro de los fenómenos transnacionales que en el plano musical se vivencian a nivel global, involucrando a miles de jóvenes en una nueva cultura rebelde pero también de consumo. En ese sentido, la irrupción de Los Beatles marcó un antes y un después en la historia de la música rock y por lo tanto también para Almendra. Por eso, a medida que uno avanza con la lectura del libro, observa esas relaciones acompasadas que se exponen sobre los proyectos musicales de una y otra banda.

Los elementos combinados de la nueva industria de la música rock en la Argentina, entre ellos, las compañías discográficas y un mercado musical pensado para la juventud, son los aspectos que se priorizan para explicar el proyecto de Almendra. El segundo capítulo “Circo Beat”, aborda la historia de este conjunto desde la óptica de las empresas musicales del rock, centrando el foco en su primer productor musical, Ricardo Kleiman, quien tuvo un rol protagónico en la introducción del grupo en los circuitos comerciales. El acceso que posibilita ese contacto con los estudios de grabación y las modernas salas de ensayo repercutirá directamente en la obra musical del grupo, dice Delgado. Ejemplo de ello es el disco *Almendra II*, su segundo LP, que si fue tan distinto al primero es porque éste nació con recursos técnicos y sonoros que anteriormente el grupo no disponía hacia comienzos de 1968 cuando el living de la casa de Spinetta “se había transformado en una sala de ensayo” (67). En este punto se observa el gran mérito del trabajo del autor, quien logra combinar el análisis histórico y contextualizado de las letras de las canciones, con el estudio de sus composiciones armónicas, melódicas y sonoras. Son esas canciones, concluye el autor, la materialización musical de una época: el tiempo rupturista de las “guitarras eléctricas distorsionadas” (14).

Este enfoque original se observa sobre todo en el tercer capítulo del libro que se titula “La historia de los años sesenta”. Sin embargo, lo que se expone allí no tiene tanto que ver con la historia argentina del momento que anuncia el título del capítulo, sino con las formas singulares de ensamble musical de esta banda de rock nacional. Para todo aquél que desee conocer los pormenores compositivos de las letras, las armonías y las melodías de las canciones del primer disco, encontrará en este capítulo un cuidadoso análisis musical y artístico de cada una de ellas.

El cuarto capítulo se ocupa de explicar la historia de Almendra contextualizándola en la transición de los años sesenta a los setenta, al compás de los acontecimientos mundiales y locales que tienen lugar a partir de año 1968. Ese es el año de formación de la banda, el último de una década que parece ir concluyendo en Europa y los Estados Unidos con las manifestaciones estudiantiles y obreras que cuestionan el *statu quo*; mientras que en la Argentina el ocaso de la década parece ocurrir sólo un poco más tarde: en 1969 con el Cordobazo y los nuevos estallidos sociales que vienen a profundizar la crisis del régimen militar imperante en el país. Ese cambio de

década también imprimirá, según Delgado, características originales en las composiciones musicales del grupo.

¿Cuál es ese sello distintivo de Almendra? Según el autor: “su contemporaneidad”. Las canciones almendrianas han sido compuestas con el *riff* de una época: el espíritu de rebelión contra las instituciones, políticas y culturales. “Tu tiempo es hoy” es la prédica de una de las estrofas más populares de las canciones de este conjunto musical, “Muchacha ojos de papel”. Su intencionalidad es hacer un llamado a la acción en ese tiempo presente, una incitación a cambiar el mundo o al menos a pensarlo de otra manera. Y la cultura rock ofrecía esos espacios identitarios para desarrollar esas actitudes, a la vez que creaba un estilo de vida particular para vivir intensa y aceleradamente, y acaso como dice Eric Hobsbawm: para “morir demasiado pronto” (2006: 326).

Almendra nació en 1968 y ponía fin a sus proyectos en 1970. ¿Cómo explicar esa “muerte repentina” de la banda? ¿Qué es lo que había motivado a los miembros del grupo a direccionar sus caminos fuera del grupo? De acuerdo con Delgado, es imposible elaborar una única respuesta satisfactoria más allá de que los testimonios de los integrantes acentuasen el interés de construir sus propias individualidades musicales. Según el autor, la decisión de fijar ese repentino final también se correspondía con el tiempo acelerado de procesos más generales que a nivel global estaba experimentando la sociedad argentina en el tránsito de los años sesenta a los setenta y que indudablemente influyeron en las decisiones personales de la banda.

La necesidad de un “cierre de ciclo” era compartida por los músicos de Almendra quienes decidieron “sacrificarse” y que al hacerlo lograron perdurar como uno de los grupos legendarios del rock nacional. Ese canon alcanzado como banda pionera de este género musical será evocado nuevamente en sus shows de 1979 y también en el recital de Las Bandas Eternas de 2009. La masividad de los espectáculos en esos años puede ser explicada a partir de las estrategias comerciales, en la “comercialización de la nostalgia” (233) dice Delgado. Pero también por la potencialidad de sus canciones que convocaban a distintas generaciones identificadas con un proyecto musical y político nacido en una época pasada.

Con motivo de la presentación de las funciones que la banda ofreció en diciembre de 1979 en el estadio Obras Sanitarias, Almendra publicó en la revista *Expreso Imaginario*, en septiembre de ese mismo año, un manifiesto en el que anunciaba su retorno a los escenarios para “cantar por una generación fumigada” (221). En el capítulo seis del libro el autor afirma que la masividad de los seis espectáculos brindados, que lograron convocar cerca de treinta mil personas, debe ser entendida a partir de los sentidos específicos que asumía la experiencia de volver a escuchar en vivo esas canciones. En el contexto de una dictadura sangrienta esos recitales ofrecían la posibilidad de comulgar en un espacio no “tan controlado” por los agentes militares a una generación que sufría los embates cotidianos de la persecución, la tortura y la desaparición. Además del deseo de volver a escuchar nuevamente esas viejas canciones, la experiencia del recital ofrecía a los jóvenes la posibilidad de compartir un mismo sentimiento contra el régimen militar. La conjunción de elementos políticos y factores emocionales resulta clave para explicar entonces la masividad de esos espectáculos y la función social de la cultura rock en la construcción de identidades colectivas en ese contexto singular de la Argentina.

El interrogante final con el cual Delgado concluye su libro es el siguiente: ¿en dónde reposa la singularidad de la música de Almendra? Por un lado, la autenticidad de su proyecto artístico consistió en “desarmar de manera estrepitosa la música de su tiempo” incluso, si se quiere, su “propia música” (62) marcando un antes y un después en la historia del rock nacional. Quizás sea ese elemento el que explique trabajos musicales tan diferentes como el primer y el segundo LP y la inacabada ópera de rock proyectada a comienzos de los años setenta. Pero también la fugacidad de su propio proyecto musical.

La capacidad de Almendra de reactualizarse permanentemente ha logrado que sus canciones, a pesar de pertenecer a otra época, continúen sonando y convocando aún en este tiempo presente. Al igual que esas canciones “Tu tiempo es hoy” nos convoca a los historiadores y los melómanos a leerlo, sobre todo para indagar en la historia de una época y de una banda pionera del rock argentino como Almendra.

Bibliografía

Hobsbawn, Eric. 2006. *Historia del Siglo XX*. Crítica: Buenos Aires.

Biografía / Biografia / Biography

Leandro Lacquaniti es profesor de enseñanza media y superior en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesor auxiliar de Historia de Europa III e Historia del Mundo contemporáneo (cátedra Andrés Reggiani) en la Universidad Torcuato Di Tella. Ha recibido una beca interna doctoral de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas para realizar su investigación en curso sobre la política cultural de la Comisión Nacional de Cultura en la Argentina entre 1933 y 1955, donde analiza las relaciones entre el Estado argentino, los intelectuales y los artistas. Integra el grupo de estudio “Historia Argentina del Siglo XX” dirigido por Alejandro Cattaruzza en el Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Lacquaniti, Leandro. 2019. Reseña de Delgado, Julián. 2017. *Tu tiempo es hoy. Una historia de Almendra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. *El oído pensante* 7 (1): 319-322. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].