

la buena situación de la investigación musicológica actual en España debido al interés de este tipo de estudios caleidoscópicos desde el contexto español.

Marco Antonio de la Ossa Martínez
 Universidad de Castilla-La Mancha, España
 marcoantoniodela@gmail.com

Jorge Martínez Ulloa. *“Esto lo estoy tocando mañana...”*. Elementos para una filosofía de la nueva música chilena. Santiago: Editorial Vientos del Sur, 2017, 156 pp.

Este libro de Jorge Martínez se encuentra elaborado a partir de una recopilación propia de siete ensayos que el autor ha publicado a lo largo de su trayectoria como compositor y musicólogo. En el devenir de dicho camino Martínez fue configurando una práctica concreta y a la vez teórica, dualidad conformada justamente por el ejercicio de la composición y su carrera académica en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que delineó la fisonomía de su postura investigativa caracterizada principalmente por su signo crítico asociado a la construcción de “procesos de identidad y empoderamiento simbólico” (p. 8) que se manifiestan en cada uno de los trabajos incluidos en la edición reseñada. En este sentido, esta publicación se postula como una antología crítica del pensamiento del autor donde cada capítulo contribuye a establecer un corpus que propende a ilustrar tanto una poética de su estilo de creación musical como también ser un prolegómeno de una estética más amplia, donde ambos trazados buscan, de una parte, sustentar el ejercicio compositivo del autor y, a la vez, constituirse en crítica del trabajo de otros compositores, corrientes y prácticas musicales, en mayor medida, en la producción musical latinoamericana.

El primer fragmento del título del libro que se presenta entre comillas: *“Esto lo estoy tocando mañana...”*, refiere a un momento de un diálogo que figura en el conocido cuento de Julio Cortázar *El Perseguidor*¹ enunciado por el personaje principal, Johnny Carter, quien no es más que una alegoría del músico de jazz Charly Parker, el que manifiesta una marcada obsesión con el tiempo, y particularmente por la relación tiempo-música. Según explica Martínez, en *El Perseguidor*, Johnny Carter esboza diversas ideas de cómo los límites temporales se desdibujan al momento de interpretar una pieza de jazz. Siguiendo esta línea argumentativa como impulso inicial del compendio de ensayos, se da partida al primer capítulo llamado “Lo musical como sistema de significación y práctica sociocomunicativa” (pp. 11 y ss.). Propone en este acápite un modelo de análisis tripartito del fenómeno musical que proyecta desarrollar herramientas teóricas que se imponen la tarea de superar la problemática entre la escritura de música tradicional, materializada en partituras y transcripciones, frente a la música de tradición oral o ágrafa de las culturas originarias en Latinoamérica. Según establece Martínez, la notación musical se ha constituido como un sistema de construcción de sentido y significación musical basado en el “ojocentrismo” y no en la “audición de mundo” (p. 13). Como contraparte, el modelo propuesto se basa fundamentalmente en las investigaciones de Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez estableciendo tres dimensiones del análisis estético: la estética, la poética y lo neutro. El primer elemento contiene las estrategias perceptivas y comunicativas respecto del auditor. La poética se aboca a las estrategias perceptivas y comunicativas del creador y, el nivel neutro, se preocupa de los significantes del mensaje musical.

Esta tríada es replanteada por Martínez instituyendo tres nuevos niveles de análisis: el texto, o modelo abstracto que lidera la realización del evento musical, el pretexto, entendido como el conjunto de funciones social-comunicativas del hacer música, y, el contexto, que refiere a “prácticas, lazos lingüísticos, reglas, estrategias y comportamientos que son patrimonio de toda una ‘comunidad’” (p. 23). El aspecto distintivo del nuevo modelo propuesto estriba en que se considera al contexto como sistema significativo del análisis musical, donde elementos aislados pueden adquirir una función simbólica



¹ *El Perseguidor y otros textos*. Buenos Aires: Colihue, 2005, p. 75.

dentro del ámbito de recepción de la obra estudiada. Además, toma en consideración al llamado “pre-texto” (p. 24) como polo de las motivaciones y funciones sociales del hacer música, considerándolo en una relación dialéctica entre lo musical y la sociedad.

El segundo capítulo titulado “La obra de arte musical: hacia una ontología de la música” se enfrenta a la temática de una ontología de la obra de arte basándose fundamentalmente en ideas de Heidegger, como también en las de Ortega y Gasset. La hipótesis de este apartado está orientada a que lo musical puede presentarse en tres estadios diferentes y que, generalmente, estos se confunden: la obra, la pieza musical y las ocurrencias concretas de la música donde “en sus relaciones y pertinencias se jugará lo esencial del arte en cuanto música” (p. 42). Posteriormente, el capítulo concluye con una reflexión en cuanto a la diferencia entre la música artística y la música artesanal, manifestando que “su ser es diferente, justamente desde su materialidad, y su construcción pone en evidencia este diferente ser. No en cuanto culturas “bajas” o “altas”, sino que como obras diferentes” (p. 68).

En el capítulo tercero, “El gesto instrumental y la voz cantada en la significación musical”, el autor divide el apartado en tres subdivisiones, respondiendo la primera a las modalidades en que el cuerpo del músico actúa y condiciona el gesto sonoro (cantante e instrumentista). En el segundo momento, la argumentación se vale de algunos conceptos desarrollados por Merleau-Ponty para describir la relación cuerpo-mundo físico y sus implicancias en el conocer; aquí “el cuerpo asume una centralidad, no solo como soporte físico de la experiencia, sino que como límite y espacio de transición desde el cual se relacionan un adentro y un afuera” (p. 78). En la tercera parte se abordan las consecuencias de dicha filosofía con referencia a un acto musical, entendiéndolo como acción formada por cuerpos dirigiéndose a cuerpos, donde lo esencial de la música se juega en su fase prediscursiva, es decir, en lo que Martínez llama el “ex-cribir” (p. 73) el cuerpo más allá de este mediante los gestos sonoros, donde “la música, como sistema cultural, puede entenderse conformada, tanto por productos (obras-piezas musicales) como por comportamientos (prácticas habituales y estables del hacer música)” (p. 82).

El cuarto capítulo “¿Puede la audición animal configurar un nuevo tipo de audición para la música contemporánea?” indaga acerca de las capacidades humanas y animales de escucha y sus respectivos niveles. Martínez se cuestiona: “¿Será posible para el hombre “ponerse en el lugar del animal que somos” y desde allí recuperar una audición primigenia o primera (...)” (p. 86). Se problematiza, entonces, en torno al argumento sobre la llamada “audición de los indicios” (p. 85) de Roland Barthes, donde se propone que la audición no estructurada de los animales podría transponerse a la escucha humana y de este modo comprender de mejor manera la música contemporánea. El capítulo en este punto se basa de los siguientes principios para esbozar su hipótesis: 1) no es posible transponerse, solo es posible acompañar al animal en su vivir, y 2) la audición animal es algo diferente de la nuestra, y por esta razón no puede ser base de ninguna audición estética de tipo humano. Luego remite a los cuatro modos de audición humana de Pierre Schaeffer: *ouïr* (oír), *ecouter* (escuchar), *entendre* (entender), *comprendre* (comprender) (p. 88), estableciendo que en la escucha animal se dan solo los dos primeros niveles de Schaeffer, oír y escuchar, lo que daría cuenta del primitivismo animal. Sin embargo, al finalizar este capítulo es posible concluir que resulta prácticamente imposible extraer una información válida respecto de la escucha en la música contemporánea y la escucha animal, por tanto la hipótesis inicial en este caso no se comprueba y queda trunco el enunciado inicial que da pie al título del apartado.

“Arte sonoro, Paisaje acústico, Ambiente sonoro” corresponde al capítulo quinto, donde se explica brevemente cada una de estas prácticas artísticas incluyendo otras como la Arquitectura sonora o el Diseño acústico. Se entregan definiciones de cada una de estas, aludiendo a diversas fuentes y perspectivas como lo son las de Raymond Murray Schafer, Pierre Schaeffer, Max Neuhaus, Luigi Russolo, Michel Chion, Denis Smalley o Philip Tagg. Luego el autor explica la distinción que se hace entre paisaje y ambiente sonoro, en el sentido de que el paisaje sonoro estaría dado en la realidad, mientras que el ambiente sonoro resultaría de una ordenación voluntaria; esta ordenación sería posible solo en el supuesto de que el objeto acústico, sea cual sea este, sea descompuesto en un conjunto de trazos distintivos o lo que el autor llama una “substitución de segundo orden” (p. 100). A modo de epitome, el capítulo finaliza planteando que toda manifestación estética que utilice el sonido como principal vehículo de expresión estaría relacionada en algún grado con el arte sonoro.

Resulta novedoso el penúltimo capítulo del libro titulado “Paradigmas biopolíticos en la producción de música contemporánea”, ya que se propone un enfoque innovador que conjuga nociones extraídas de la filosofía de Giorgio Agamben y Michel Foucault respecto del sentido del dispositivo y el cuerpo. Se plantea una breve exploración y reflexión concerniente al análisis de las músicas electroacústicas actuales, sus modalidades de uso y tecnologías asociadas para así conformar

un marco conceptual de análisis biopolítico para una comprensión más precisa de dichas obras. La conclusión del autor en este ámbito es que desde esta perspectiva biopolítica el intérprete sería “fagocitado” (p. 120) en el proceso de puesta en obra, perdiendo autonomía sensible y siendo además subsumido en la retórica tributaria del artefacto. La energía sonora del intérprete sería deglutida en un proceso que confunde y manipula la vida humana y el cuerpo, mediante bits convertidos en presiones eléctricas y decibeles de la cadena electroacústica, produciéndose una desublimación de lo humano “expropiándolo de aquello que le era más sustancial a la figura del intérprete: el control y dominio de su propio gesto sonoro, prolongación de su cuerpo, deglutido y manipulado con la retórica maquina del dispositivo” (p. 123).

A modo de colofón, esta recopilación concluye con el séptimo apartado titulado “Estrategia para desentrañar: la escucha en el arte sonoro” develando características principales de esta manifestación artística. Las más destacables se podrían compendiar en que el arte sonoro se encuentra en una zona intermedia entre la música y las artes visuales, con referencias a la *performance*, las instalaciones, la arquitectura y la poesía sonora, ubicándose en una verdadera encrucijada de lenguajes y códigos que lo convierten en un espacio límite entre las prácticas artísticas y las “disciplinas tradicionales” (p. 125). El arte sonoro, propone el autor, desafía e interpela la “condición alienada y reificada de la praxis estética” (p. 143), y para cumplir este cometido este arte debiese adoptar una postura política por parte del artista, ya que se encuentra en un proceso constante de dislocación respecto de la ideologización de la práctica musical, instando, de este modo, a que los artistas sonoros conviertan su proceso creativo en una vivencia social significativa.

“*Esto lo estoy tocando mañana...*”. *Elementos para una filosofía de la nueva música chilena* se formula como una primera tentativa de Martínez de sistematizar sus propuestas teóricas en un único cimiento crítico que contribuya a establecer una nueva mirada respecto del análisis musical, de la práctica interpretativa y de los nuevos modelos que actualmente huelgan nuevas perspectivas para lograr una comprensión cabal de sus expresiones sensibles. Este libro, sin duda, se configura como una contribución que busca refrescar las posturas tradicionales de la musicología bajo una mirada interdisciplinaria, incluyendo temas que se encuentran en boga en la discusión intelectual actual como la biopolítica o las problematizaciones en torno al arte sonoro, a partir de una visión crítica e informada, lo que se puede observar en la multiplicidad y actualidad de sus fuentes.

Joaquín Molina Molina

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
joaquinmolinam@gmail.com

Ercilia Moreno Chá. “*Aquí me pongo a cantar...*”. *El arte payadresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Dunken, 2016, 423 pp.

La musicóloga argentina Ercilia Moreno Chá ha enfocado su carrera hacia la investigación de la cultura popular, tradicional y oral latinoamericana, dedicándose particularmente al estudio y difusión de la improvisación musical-poética en nuestra región, pero especialmente en la zona rioplatense. Lo anterior queda de manifiesto en su último libro, “*Aquí me pongo a cantar...*”, donde la autora despliega todo su conocimiento respecto del “arte payadoril” (como le llaman sus cultores) en Argentina y Uruguay.

El libro consta de cinco partes principales, además de un epílogo y una sección de apéndices. La primera parte, titulada “El canto improvisado en Latinoamérica”, nos introduce al tema con una descripción clara y profunda del canto improvisado en contrapunto dentro de la región, el que señala que debe entenderse como un fenómeno en sí mismo. Si bien el libro trata de la zona rioplatense, desde las primeras páginas la autora deja en claro la importancia de situar esta en un contexto más amplio, pues el fenómeno actual de la “payada” (como es conocida en ambas orillas del Plata) solo puede entenderse a cabalidad cuando se analiza en relación con las actividades y postulados de los cultores de otros países. Para realizar dicho análisis, la autora nutre su trabajo con un marco teórico

