

«Traer lo imposible de vuelta a casa». Notas para un archivo musical latinoamericano

DANIELA DORFMAN Universidad Nacional de San Martín, Argentina. ORCID 0000-0003-0145-5704
ddorfman@unsam.edu.ar

Resumen

La cuestión de la naturaleza del significado de la música ha sido tema de debate desde que la música devino interés de investigación académica para la estética, la filosofía, la historia, la semiótica, y la sociología, entre otras disciplinas. La comparación música–lenguaje, la música como expresión o comunicación de emociones e ideas específicas, los modos en que significa, su capacidad de significado intrínseco, extrínseco, autónomo, estable, contingente, social, histórico, y/o político son algunas de las teorías que buscan desentrañar los modos en que la música se relaciona con su exterior. Este dossier presenta análisis y reflexiones sobre la tradición, la circulación, y la construcción de una escena musical para pensar cómo la música significa, cómo se configura un contexto musical latinoamericano y cómo el archivo musical latinoamericano dialoga con el discurso musical global. El dossier trabaja sobre la música como producción cultural, histórica y social a partir de la relación con su contexto y con las asociaciones culturales y afectivas que produce así como con los factores que la condicionan.

Palabras clave: música / América Latina / performance / archivo / repertorio

Abstract

«To bring the impossible back home». Notes for a Latin-American musical archive

The question of the nature of the meaning in music has been the subject of debate since music became an academic research interest for disciplines like aesthetics, philosophy, history, semiotics, or sociology. The music–language comparison, music as an expression or communication of emotions and specific ideas, the ways in which it signifies, its capacity for intrinsic, extrinsic, autonomous, stable, contingent, social, historical, and/or political meaning are some of the theories that seek to unravel the ways in which music relates to its exterior. This dossier presents analysis and reflections on the tradition, circulation, and construction of a music scene to think about how music produces meaning, how a Latin American musical context is configured and how the Latin American musical archive participates in the global musical discourse. The dossier works on music as a cultural, historical and social production in relation with its context and with the cultural and affective associations that it produces.

Key words: music / Latin America / performance / archive / repertoire

Recibido: 31/3/2023. Aceptado: 14/4/2023

Para citar este artículo: Dorfman, D. (2023). «Traer lo imposible de vuelta a casa». Notas para un archivo musical latinoamericano. El taco en la brea, (17) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0097 DOI: 10.14409/eltaco.9.17.e0097



En *The Pervert's Guide to Cinema* (Dir. Sophie Fiennes, 2006) Slavoj Žižek señala que en la escena final de *El gran dictador* (1940) de Charles Chaplin, cuando el barbero judío dirige a la multitud su mensaje pacificador, suena de fondo la misma música que en la escena en que Hitler juega embelesado con el globo terráqueo mientras sueña apoderarse del mundo (la obertura de la ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner).

Esto puede ser leído —dice Žižek— como la redención definitiva de la música, que la misma música que sirvió a propósitos malignos puede ser redimida para servir al bien. O puede ser leído, y creo que debería ser leído, de una manera mucho más ambigua, que con la música, no podemos estar seguros. En la medida en que exterioriza nuestra pasión interior, la música es potencialmente siempre una amenaza.

Años después, en *The Pervert's Guide to Ideology* (Dir. Sophie Fiennes, 2012) Žižek reflexiona sobre la pérdida de especificidad y la adaptabilidad universal por la que la Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven —específicamente la «Oda a la alegría», con que Beethoven musicaliza el poema de Friedrich Schiller que destaca un espíritu de hermandad y comunidad— pudo ser usada políticamente con significados tan opuestos: en los eventos públicos de la Alemania nazi, como pieza de la burguesía progresista en la revolución cultural china, como himno nacional de Rodesia con su régimen de *apartheid*, como canción comunista en la Unión Soviética, como pieza favorita del líder de Sendero Luminoso en Perú y como himno de la Unión Europea.¹ Además, en la Segunda Guerra Mundial fue la pieza más tocada en ambos bandos, y en los Juegos Olímpicos de 1956 y 1964 sonó como himno común para los equipos de las dos repúblicas alemanas. Es decir, dice Žižek, que funciona «como un contenedor vacío, abierto a todos los posibles significados».

La cuestión de la naturaleza del significado de la música ha sido tema de debate desde que la música devino interés de investigación académica para la estética, la filosofía, la historia, la semiótica, y la sociología, entre otras disciplinas. Desde entonces se estudian similitudes y diferencias de la música con el lenguaje, la música como expresión o comunicación de emociones e ideas, su indeterminación semántica y los modos en que significa, postulando para ella una capacidad de significado intrínseco, extrínseco, autónomo, estable, contingente, social, histórico, y/o político. Sin embargo, las preguntas básicas sobre la ontología de la música siguen sin respuesta definitiva. En tanto el significado musical es simultáneamente una representación individual y social, y pertenece a la historia de la música, la cual es a su vez parte de la historia y de las ciencias sociales en general, este dossier busca reflexionar sobre cómo la música significa, sobre el funcionamiento del contexto en esa significación y sobre los modos en que se configura un contexto musical propiamente latinoamericano.

Debido a su esencia no verbal, tiende a pensarse la música como un objeto ideal, el más etéreo y menos material de los fenómenos culturales, dando lugar a nociones idealistas de la música como un medio para transmitir mensajes o expresar los pensamientos o emociones de quien la compone. Desde su concepción materialista, el filósofo, sociólogo y musicólogo alemán Theodor W. Adorno la compara con la lengua en «Music and Language: A Fragment» (1956), y les reconoce características comunes: en tanto secuencias temporales de sonidos articulados que son más que solo sonidos, materialmente en cuanto a sus estructuras, y también en relación con la terminología musical tomada del habla (el uso de la «frase», entonaciones ascendentes y descendentes de las voces, las frases subordinadas, etc.). Adorno considera que, en este sentido, ambos son medios

que enfrentan un naufragio, medios enviados en una «odisea de mediaciones infinitas para traer lo imposible de vuelta a casa» (Adorno, 1992:4 – traduzco yo): el «lenguaje significativo» —como lo llama él— porque quiere mediar lo absoluto, decirlo de manera mediata, pero el absoluto se le escapa permanentemente; y la música porque, si bien alcanza el absoluto inmediatamente, al instante mismo del descubrimiento este se le oscurece. Así, lo que la música tiene para decir es simultáneamente revelado y escondido, es decir, la música indica constantemente aquello que quiere decir y lo precisa pero la intención no deja, al mismo tiempo, de permanecer oculta.

Esto lleva a la cuestión de la interpretación: para Adorno, interpretar la lengua es comprenderla, mientras interpretar la música es hacerla, ejecutarla. Por eso habla de «lenguaje significativo» para marcar la referencialidad de la lengua, su transparencia y su requerimiento de ser decodificada, como una diferencia respecto de la música (después esta idea desaparece). Lengua significativa y música, ambos «dicen algo», frecuentemente «algo humano», dice, «something human» (Adorno, 1992:1), pero —para Adorno, a diferencia de la lengua— lo que ha sido «dicho» en la música no puede separarse de la música misma porque la interpretación musical es performance, es un lenguaje que requiere ser imitado, no descifrado. La música solo se revela en la práctica mimética, y no en una contemplación que la interprete independientemente de su ejecución. En ese sentido sería comparable al acto de copiar un texto más que al de aprehender su significado. Pero todo fenómeno musical apunta a algo más allá de sí mismo en función de lo que recuerda y de lo que hace esperar, esa trascendencia es su contenido. La música pareciera, entonces, confirmar algo que no ha sido formulado explícitamente, y aunque aspira —según Adorno— a ser un lenguaje desprovisto de intenciones, de significados, la demarcación con el lenguaje significativo no es absoluta, no son dos campos completamente separados sino que hay una dialéctica funcionando: la música es atravesada por la intencionalidad del significado.

La concepción de la lengua que tiene Adorno en este texto confía excesivamente en la transparencia lingüística. Pero lo que me importa de esta comparación entre la lengua y la música es que —a pesar de las diferencias que señala— la analogía ilumina el mayor aporte de Adorno a una noción materialista de la música: la naturaleza histórica del material musical (que define como «El estado objetivado y críticamente reflejado de las fuerzas productivas técnicas de una época con la que cualquier compositor se enfrenta inevitablemente», citado en Abel, 2018:65 – traduzco yo). Así, a diferencia de la idea kantiana de que la música es «sólo» entretenimiento, «más una cuestión de disfrute que de cultura» (63 – mi traducción), Adorno propone que toda música tiene un contenido colectivo inalienable, que cada uno de sus sonidos ya dice «nosotros» (68).

Pensar la música como una forma de lenguaje invita a considerar las obras como instancias del medio cultural que las posibilita y constriñe simultáneamente. La afirmación adorniana de que la materia es historia sedimentada, y su concepción de que la composición espera «ser liberada» de las teclas del piano, que la escultura está «ya contenida» en el bloque de mármol, describiendo al artista apenas como un brazo ejecutor, como «algo más que un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar» (Adorno, 2004:224) dislocan el énfasis idealista en la creatividad y la inspiración individual al punto que casi afirma que la música se compone sola. Pero, en tanto toda actividad artística tiene lugar dentro de un horizonte sociocultural que le es impuesto, y dada la naturaleza histórica del lenguaje musical, diversos tiempos entrarían en diálogo en cada pieza. El significado del momento de composición y el de cada una de sus distintas ejecuciones se acumularían, dialogando entre sí y también como parte de un diálogo

musical en la sociedad. Adorno piensa, entonces, la música como enunciados, intervenciones en un discurso musical que se da en la sociedad de manera continua.

Algo de ese diálogo entre épocas, significados y lenguajes interroga el historiador y musicólogo argentino Esteban Buch en su texto «Mahler's Fifth, Daniel Barenboim, and the Argentine Dictatorship: On Music, Meaning, and Politics» (2018). Buch se pregunta cómo podemos dar cuenta del significado de la música cuando esta es interpretada en contextos de extrema tensión moral y política y cómo se perciben los elementos políticos de la narrativa musical de una obra. Analiza, entonces, el contexto particular en que la Orquesta de París —conducida por el argentino Daniel Barenboim— tocó la Quinta sinfonía de Gustav Mahler (1901) en el Teatro Colón de Buenos Aires en julio de 1980, durante la dictadura militar conocida por sus violación a los derechos humanos. Para examinar las posibilidades del significado político de ese concierto —más ambiguo de lo que podríamos anticipar, como vamos a ver— Buch toma en cuenta el análisis musical, la recepción por parte de la crítica y del público, reportes diplomáticos, recuerdos de músicos, organizadores, críticos y miembros de la audiencia.

Cuenta entonces que el domingo 13 de julio de 1980, durante un ensayo previo al debut, las autoridades del Teatro Colón descubrieron un volante escrito por un delegado de la orquesta —el trompetista Michel Garcin-Marrou— aconsejando a los músicos que no se reunieran con representantes del régimen militar que estaba en el poder. El director del teatro y oficial de la fuerza aérea Guillermo Gallacher filtra lo sucedido a la prensa y se desata un conflicto diplomático. Representantes del régimen militar vinculan a la orquesta con una «campaña anti-Argentina» y los medios representan a Barenboim y a los músicos franceses como hostiles al país, aunque la mayoría (incluido Barenboim) tenía intención de mantener la visita en términos «estrictamente profesionales» (es decir, apolíticos), y solo seis de los miembros de la orquesta hicieron una declaración pública sobre los desaparecidos y visitaron a las Madres de Plaza de Mayo. Dos días antes del concierto todos los medios discutían la actitud de los franceses hacia los argentinos, y ese día los diarios publicaron un comunicado de Asuntos Exteriores adverso a la orquesta y a la embajada de Francia. Con el conflicto diplomático en pleno desarrollo, era prácticamente imposible ignorar la política en juego y el episodio contribuyó a incrementar la asistencia al concierto (mucho mayor que en las tres instancias previas al conflicto).

No hay grabaciones del concierto. Buch considera que podemos asumir que «en cuanto al sonido» la Quinta sinfonía fue la de siempre y que el nivel artístico fue alto, de manera que cualquier variación en la recepción y percepción, en la experiencia musical, sería atribuible al contexto de tensión política en que tuvo lugar. Hans Robert Jauss (1982) llama «potencial de significado» al espectro de posibles articulaciones que un oyente empírico puede establecer entre las características técnicas de una obra según su análisis musical y otros elementos de su entorno. Desde esta perspectiva, el significado de una pieza musical no es una propiedad de la obra «en sí» sino de la experiencia de los individuos al percibir la obra en un contexto histórico, social, cultural y subjetivo determinado. Nociones como la de «obra en sí» o «música en sí» y las distinciones categóricas entre texto y contexto o entre lo musical y lo extra-musical son problematizadas desde alrededor de 1990 por el posestructuralismo. Si los significados son contingentes, si emergen durante la performance, y son individuos formados históricamente y en situaciones culturales específicas quienes los constituyen, entonces la autoridad final para toda interpretación reside en la comprensión presente, en los oyentes del momento. ¿Pero cómo medir esa respuesta?

Las elites que conformaban la mayoría de la audiencia del Colón en la época, generalmente habían pasado de una aprobación entusiasta del golpe antiperonista de 1976 a una incomodidad moral. Y, dado el incidente diplomático, al menos una parte de la audiencia debía asociar a lxs músicxs en el escenario con una posición crítica hacia los militares, lo cual potencialmente habría modificado su percepción de la obra «en sí». Esto plantea la cuestión de la dimensión política de la experiencia estética. Buch cuenta que el evento culminó con una ovación percibida por muchos como más larga y entusiasta de lo que podría esperarse por razones «meramente» artísticas, pero parece difícil metodológicamente determinar el significado del aplauso y reconstruir a partir de eso la experiencia del público. El aplauso pudo derivar de la apreciación estética, significar un posicionamiento político o fundarse sobre una emoción nacida de la misma acción colectiva de aplaudir. Debido a su intensidad, tanto el embajador francés como lxs críticxs musicales le atribuyeron significado político, pero los significados que le atribuyeron fueron opuestos ya que el embajador lo consideró un acto de apoyo a la orquesta desafiando al gobierno militar —que había llamado a boicotear el concierto no yendo o no aplaudiendo— y para lxs críticxs, en cambio, fue una muestra de superioridad moral al poner el valor del arte por encima de las contingencias políticas, reconociendo el valor artístico y perdonando las ofensas. Al hablar de «la audiencia» se la representa como un actor singular y homogéneo, identificándola en este caso con «lxs argentinx», pero la gente en el público seguramente reaccionó de diversas maneras según sus posiciones sociales, culturales e ideológicas.

Aunque la mayoría de los presentes desconocía la obra y no la asociaban con significados ya establecidos, dado el contexto «saturado de representaciones de la muerte» (2018:5 – traduzco yo) Buch se detiene, en su texto, a analizar las asociaciones con la muerte contenidas en la obra misma (la marcha funeraria del primer movimiento, el Adagietto que Luchino Visconti asocia con la muerte en su película «Muerte en Venecia» y la narrativa sobre la trascendencia de la muerte del movimiento final). Los testimonios que recaba, sin embargo, entrevistando a oyentes que estuvieron en el concierto, muestran una experiencia centrada en la dimensión emocional de la obra sin relacionarla abiertamente con su contenido narrativo, y un rechazo de los factores «extra-musicales» como ajenos a la experiencia de un concierto. Buch lee esta confirmación de la creencia en la autonomía de la música como políticamente significativa en sí misma. La idea de la escucha musical como una experiencia fuera del tiempo y del espacio entra, así, en tensión con la que lo considera una experiencia situada (escuchar esta música en este tiempo y espacio en particular) que implica una apreciación local. Pero es difícil pensar el caso que toma Esteban Buch como algo distinto que un ejemplo de la inscripción ética de un evento musical en la historia.

La noción del «significado político» en música surge en los escritos de Adorno, y en particular en sus textos sobre Mahler, justamente, alrededor de 1960. Para Adorno, una «teoría material de las formas» que permita deducir categorías formales a partir de su significado podría constituir una alternativa a la noción del «mensaje» de la obra. Buch recuerda que también Carl Dahlhaus abrió el camino para una exploración del significado político de la obra de Mahler, en un sentido diferente, al imaginar una historia de la música que siguiera la cronología de la recepción de las obras más que de su composición, insistiendo en el rol historiográfico de las visiones contradictorias. El significado político es, así, una dimensión temporal de la experiencia estética, no un significado fijo ni estable. Para una persona real en un auditorio real, el significado de una obra resultará seguramente de una elaboración ambigua, sensible al contexto y subjetiva de su contenido de actualidad.

Si, a pesar de la indeterminación semántica de la música, ver la performance de una sinfonía puede disparar analogías entre una orquesta y el cuerpo político de una sociedad, o entre un conductor de orquesta y un líder político, esta dimensión performática del concierto se suma, entonces, a las asociaciones auditivas de la performance y a la percepción de tópicos, temas y elementos narrativos como parte del «potencial de significado» (Jauss, 1982). En ese sentido, y en tanto consideramos el significado como una propiedad emergente de las obras en contextos particulares, como algo que no es reproducido sino creado a través de un acto de performance, debemos interrogar también las características y los efectos performáticos desde una perspectiva que tenga en cuenta las relaciones entre la performance y los modos de producción y transmisión de saber.

Pensando sobre todo en la danza o el teatro, y en manifestaciones políticas como las rondas de las Madres de Plaza de Mayo o los escraches de H.I.J.O.S, la teórica norteamericana Diana Taylor (2003) remarca la necesidad de pensar la naturaleza y el rol de la performance —definida por Richard Schechner como «twice-behaved behavior» (citado en Taylor, 2003:3)— en la transmisión de saberes sociales y en la construcción de una memoria social. En los Performance Studies que ella ayuda a fundar, «performance» abarca, por eso, una amplia variedad de prácticas y eventos que involucran comportamientos teatrales, ensayados, repetidos, o convencionales («twice-behaved»): la danza, el teatro, rituales, marchas, funerales, etc., pero también otras formas de performance realizadas cotidianamente en la esfera pública como la ciudadanía, la obediencia civil, la resistencia, el género, la identidad sexual, la etnia. Taylor llama la atención sobre el hecho de que prácticas corporizadas como estas (y otras) jugaron un papel central históricamente en la conservación de una memoria colectiva y en la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semi-alfabetizadas y, también, digitales, y que no todos llegan a la «cultura» o la modernidad a través de la escritura. Esto resulta fundamental para pensar potenciales significados de la música porque, al incluir estos casos, sugiere que las performances —y, por lo tanto, la música— pueden funcionar como una epistemología, como modos de conocer y de transmitir conocimiento.

Taylor funda entonces, en New York University (NYU), el *Hemispheric Institute of Performance and Politics* con el objetivo específico de explorar cómo las performances transmiten memoria, realizan demandas y reivindicaciones políticas, y construyen un sentido de identidad colectiva, específicamente en América Latina. La implicancia política de este modo de pensar lo performático como performativo, como algo que realiza una acción, es fundamental porque contesta el logocentrismo occidental que privilegia la historia escrita.² Si lo performático no transmite saberes, entonces solo los alfabetizados pueden atribuirse una memoria social y una identidad; si las performances funcionan como «actos de transferencia» («acts of transfer»), en cambio, entonces lo performático deja de ser concebido como efímero, y en lugar de desaparecer gana persistencia al transmitir saberes sociales, memoria, e identidad entre grupos y generaciones. Como destaca Taylor, esta es una precisión profundamente política porque ¿qué recuerdos, tradiciones y reivindicaciones históricas desaparecen si las prácticas performáticas carecen del poder de permanencia para transmitir saberes? ¿La memoria social y la identidad de qué grupos?

Diana Taylor llama «repertorio» («*repertoire*») a este sistema de transferencia performática. A diferencia del archivo, que organiza documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, films, y otros ítems supuestamente resistentes al cambio, y de la «memoria archivística» que atraviesa así la distancia espacial y temporal, el repertorio, en cambio, actúa

una memoria corporizada mediante performances, movimientos, danzas, cantos, ceremonias, y festivales, actos usualmente pensados como efímeros, como saberes no-repetibles. En contraposición con la memoria archivística, que puede separar la fuente de conocimiento y a aquel que conoce, el repertorio requiere presencia: la gente participa de la producción y reproducción de saber estando «ahí», siendo parte de la transmisión.

Aunque a veces entren en competencia por la supervivencia o supremacía cultural, el archivo y el repertorio suelen funcionar en tándem y, también, con otros sistemas de transmisión de saberes (como el digital). La performance no puede ser capturada en el repertorio —un video de la performance no es la performance, pertenece al archivo—, es decir que las instancias individuales de performance desaparecen del repertorio, pero eso no significa que las performances desaparezcan sino que se replican entre sí. De ese modo, las prácticas corporizadas están siempre presentes y transmiten recuerdos, historias y valores entre grupos y entre generaciones. Por eso los *Performance Studies* toman el repertorio de prácticas corporizadas como un importante sistema de saberes y de transmisión, observando escenarios, lugares y movimientos como paradigmas productores de significados que estructuran ambientes sociales. El repertorio transmite «en vivo» acciones corporizadas, tradiciones que se «almacenan» en el cuerpo y se transmiten a una audiencia que está presente y esas formas del pasado son, así, experimentadas como presentes (pensemos en el habla, un recital de danza o un festival religioso). Las performances viajan, desafiando e influenciando otras performances y, al mismo tiempo, en un sentido, están siempre *in situ*, remitiendo al entorno inmediato que las hace inteligibles.

Esteban Buch concluye su análisis del incidente con la Orquesta de París reflexionando sobre el hecho de que ningún testimonio incluye recuerdos de ningún contenido de la sinfonía, sino que todos remarcan el impacto emocional de la experiencia musical. Esto nos lleva de regreso a los casos con que abrimos esta introducción: tanto la ópera de Wagner en la película de Charles Chaplin como la Novena sinfonía de Beethoven a lo largo de la historia pudieron ser «usados» con significados opuestos entre sí no porque, como quiso explicar Zizek, «con la música, no podemos estar seguros. En la medida en que exterioriza nuestra pasión interior» (*The Pervert's Guide to Cinema*) sino porque, dada la indeterminación semántica de la música, *producen* significados opuestos justamente en su relación con el exterior, en el espectro de articulaciones posibles entre las características técnicas de la obra y otros elementos de su entorno que Jauss llamó «potencial de significado».

Los textos de este dossier presentan diversos casos donde podemos pensar la música en contexto, la activación de ciertos significados, el potencial político y social de la música como performance que transmite y almacena saberes sociales. Tres de los artículos trabajan sobre figuras específicas de la canción latinoamericana. El de Gonzalo Aguilar, «Gal Costa o el cuerpo melicanoro de la musa popular», aborda la figura de la cantante brasileña con relación al tropicalismo, a la cultura del show musical globalizado de los años setenta y a sus visitas a Buenos Aires en tiempos de la dictadura. Haciendo eje en la voz, las vestimentas, y la performance de la cantora, Aguilar propone una lectura política de sus intervenciones a partir de categorías como la sensualidad o la interpretación vocal y termina con un análisis del poema que le escribe a la cantora el poeta Haroldo de Campos, reescribiendo los versos de Alceo de Mitilene para Safo (siglo VII–VI a.C.). El texto de Pablo Alabarces y Abel Gibert, «Palito Ortega: la felicidad como misterio socio-musicológico», examina la figura del cantautor argentino, el segundo artista

argentinx más vendedorx de la historia de la música local y, limitando la comparación a sus contemporánexs, uno de lxs diez artistas latinoamericanxs más vendedores de la historia del continente. Alabarces y Gibert se preguntan por qué, entonces, su obra nunca fue estudiada. Interrogan materiales sonoros, filmicos, periodísticos, y documentales para desentrañar las razones del éxito (comercial) y de la indiferencia (académica). Pablo Martín Ruiz piensa la obra de Luis Alberto Spinetta a partir de las posibilidades simbólicas o metafóricas de la presencia reiterada del viento en las letras de sus canciones. A partir de una reflexión acerca de la canción de cuna como modelo posible de canción —en oposición al modelo de la canción de protesta— el artículo reflexiona sobre la «ingenuidad deliberada» como figura de potencial filosófico que permitiría pensar el concepto de «razón melódica» como el modo en que la canción en general, y la obra de Spinetta en particular, adquieren dimensión de pensamiento.

Los otros dos artículos amplían la lente. En «Entre el Río de la Plata y Santiago. La movilidad social de músicos de casta en el arte musical Latinoamericano», Luis Madrid Moraga indaga sobre el posicionamiento social logrado por lxs músicxs pardxs y mulatxs de finales del siglo XVIII y principios del XIX a partir de sus prácticas en el desarrollo de la música europea catedralicia. El autor analiza las vinculaciones familiares y profesionales desde el marco de la Historia Social y el campo de los Estudios Afrodescendientes y concluye que la apropiación de música occidental europea por parte de individuoxs racializadx fue, junto a una serie de patrones sociales, un factor coadyuvante para la movilidad social de un grupo de músicxs de origen africano, en la primera mitad del siglo XIX en Chile. Finalmente, Clara Charrúa analiza en las letras de tango de Celedonio Flores los usos del melodrama en las configuraciones del dolor masculino y de la movilidad social ascendente, tópicos centrales del género. «“Pagaría por no verte”: melodrama y masculinidad doliente en las letras de tango de Celedonio Flores» examina los modos en que en el tango perfila una figura de varón destinada para la clase trabajadora y dota de politicidad las pasiones, configurando los roles y las relaciones de género entre varones y mujeres.

Desde sus diversos enfoques históricos, sociales, económicos, raciales, políticos, afectivos y filosóficos estos textos abren una enorme diversidad de vías posibles para pensar la música en la región. Y, aunque van lejos, son solo el comienzo porque ya sea que la pensemos como la interpretación de una serie de signos por parte de una audiencia (narratología musical), como una reconfiguración de la tradición en respuesta a una nueva situación histórica (estética de la recepción), o como la interpretación que el autor propone a partir de la relación entre características musicales de la obra y su contexto histórico original (teoría crítica), la aventura semiótica que propone la música es siempre, como decía Adorno, una odisea de mediaciones infinitas para traer lo imposible de vuelta a casa.

Notas

1 También el historiador y musicólogo argentino Esteban Buch escribe sobre esto en su libro *La Novena de Beethoven: historia política del himno europeo*.

2 J.L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler acuñaron términos y reelaboraron nociones de lo «performativo» y la «performatividad». Austin llama «performativas» a las emis-

iones de enunciados que realizan una acción; Derrida subraya la importancia de la citacionalidad y la iterabilidad en el evento de habla, cuestionando si una declaración performativa podría tener éxito si su formulación no repitiera una declaración codificada o iterable, y Butler, por su parte, habla de performatividad para referirse al proceso de socialización mediante el cual las

identidades de género y la sexualidad, por ejemplo, se producen a través de prácticas de regulación y citación, en un proceso más difícil de identificar porque la normalización lo ha vuelto invisible. Dado que estos usos del término tienden a alejarlo de la «performance», Taylor propone usar «performático» (performatic) como adjetivo del campo no discursivo de la performance.

Referencias bibliográficas

- Abel, M.** (2018). Is Music a Language? Adorno, Voloshinov and the Language Character of Music. *Historical Materialism*, 26(4), 59–86.
- Adorno, Th.** (1992). Music and Language: A Fragment. En *Quasi una fantasia: essays on modern music*. Verso.
- Adorno, Th.** (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Adorno, Th.** (1997). Fragmento sobre las relaciones entre música y lenguaje. *Revista Colombiana de Psicología*, MCMXCVIIU(5/6), 174–177.
- Buch, E.** (2018). Mahler's Fifth, Daniel Barenboim, and the Argentine Dictatorship: On Music, Meaning, and Politics. *The Musical Quarterly*, 100(2), 122–154.
- Jauss, H.R.** (1982). *Towards an Aesthetic of Reception*. University of Minnesota Press.
- Rosenberg, M.E.** (2010). Jazz and Emergence (Part One) From Calculus to Cage, and from Charlie Parker to Ornette Coleman: Complexity and the Aesthetics and Politics of Emergent Form in Jazz. *Inflexions*, 4, 183–277.
- Taylor, D.** (2003). *The archive and the repertoire : performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.