



**BOLETIN**  
**DE LA**  
**ASOCIACION ARGENTINA**  
**DE**  
**MUSICOLOGIA**

Año 17/1

Número 49

Buenos Aires, junio de 2002

## ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, constituida legalmente el 19/12/1986, con personería jurídica n° 10.121

### COMISION DIRECTIVA

Presidenta: Irma Ruiz

Vicepresidente: Miguel A. García

Secretaria: Susana Antón Priasco

Tesorera: María Teresa Melfi

Vocal titular: Germán P. Rossi

Vocal estudiantil titular: Norberto Pablo Cirio

Vocal estudiantil suplente: Florencia Igor

### ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Héctor Goyena

Graciela Restelli

Suplente: Omar García Brunelli

El boletín de la AAM es de edición semestral y se distribuye sin cargo para sus miembros. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Comisión Directiva.

Registro de la propiedad intelectual n° 139.285

Directora: Irma Ruiz

Editora: María Teresa Melfi

Comité Editorial: Comisión Directiva de la AAM.

Corresponsal en Alemania: Julio Mendivil

Dirección postal: Sede de la AAM, Bolívar 553, 4° J,  
(1066) Buenos Aires, Argentina.

TE: (54 11) 4342-7437 / FAX: (54 11) 4502-0618

E-mail: [iruiz@sinectis.com.ar](mailto:iruiz@sinectis.com.ar)

## EDITORIAL

### Nuevos actores; nuevo escenario

La XV Conferencia presenta dos peculiaridades alentadoras, de las cuales sólo una de ellas fue impulsada por la Comisión Organizadora. En conjunto, implican una renovación del plantel de personas interesadas en presentar trabajos, manifestada en las siguientes cifras. Aproximadamente el 55% de los expositores -excluyendo los que integran los paneles, en su mayoría invitados- participan por primera vez. Entre ellos, algunos provienen del exterior. De ese porcentaje, como respuesta a la convocatoria especial que se les formuló, el 6% son estudiantes universitarios avanzados y el 20% recientemente titulados.

Otra renovación estimulante se aprecia en la constitución de la única lista de Comisión Directiva que se oficializó para las elecciones que tendrán lugar en el marco de la Conferencia, integrada por una amplia mayoría de jóvenes que apostaron a la continuidad de la AAM y que, seguramente, le darán un nuevo impulso, multiplicando y reformulando sus actividades.

En un plano menos coyuntural, pero en la misma línea de lo expuesto, también la nómina de asociados se ha ido modificando. Una apreciación general permite observar la integración gradual de personas provenientes de diversos ámbitos geográficos y de estudio, que eligieron apoyar a la AAM y participar en un proyecto colectivo.

Lamentablemente, estos nuevos y reconfortantes paisajes surgen en un período sumamente crítico de nuestro país. Pero son harto conocidos los resultados antitéticos de las crisis, y aunque duelan los negativos —y duelen mucho—, es necesario responder al estímulo de los sacudones, siquiera para resistirse a quienes quieren adueñarse de nuestro futuro.

Lo que sigue, es una mirada personal sobre la breve historia de la AAM, que apunta a informar a los nuevos actores, para concluir con una visión comparativa entre el escenario del comienzo y el actual, en torno al tema de los congresos.

La idea de crear una asociación de profesionales de musicología fue una de las mociones presentadas al cierre de las Primeras Jornadas

Argentinas de Musicología (Buenos Aires, 22-24/nov/1984), organizadas por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (INM). Eran tiempos en que la reciente restauración de la democracia alentaba nuevos proyectos. Pero, además, estaba concluyendo la primera reunión científica de la materia en la historia del país, que, como tal, se vivió intensamente y, hasta diría, con cierta euforia. Once meses después, el 5 de octubre de 1985 nació la AAM, que obtendría su personería jurídica el 18 de diciembre de 1986. Con las Jornadas y la AAM se cumplió un objetivo importante: crear las condiciones para que una diversidad de profesionales dispersos en el país, con proyectos individuales, pero con intereses comunes, decidían fundar una entidad que los reúna.

En su trayectoria de diecisiete años, la AAM puso especial interés en dos objetivos: publicar un Boletín cuatrimestral que permitiera la circulación de informaciones musicológicas y de reseñas bibliográficas entre sus asociados, distribuyéndolo, además, en bibliotecas de diversos países. Y, asimismo, que esta publicación persistiera. Y persistió, aún frente a las cíclicas dificultades económico-financieras del país —como lo demuestra el hecho de que hayamos alcanzado el n° 49—, superando así la imagen negativa fuertemente instalada en los países centrales de que los emprendimientos latinoamericanos tienen inevitablemente corto alcance. El segundo objetivo fue realizar anualmente, a partir de 1987, un congreso de las mismas características de las Jornadas, debido a que ese año, en que se había anunciado la realización de las Cuartas Jornadas, fueron suspendidas. No era el momento apropiado para interrumpir una reunión que cimentaba año tras año el crecimiento de la disciplina, fortalecía el encuentro de los investigadores argentinos y extranjeros, y consolidaba la percepción de que se estaba construyendo un espacio válido para la musicología latinoamericana. Las Conferencias dieron marco, además, a una serie de simposios —uno de ellos publicado en Chile—, en los que ponentes y críticos debatían algún tema considerado central para la disciplina, y también a diversos paneles que, siguiendo esa línea, constituyen otra modalidad de debate vigente. Desde 2000, los gravísimos problemas de Argentina condujeron a la bianualidad de la Conferencia, y, desde 2001, a la aparición semestral del Boletín. Ambas decisiones, tomadas a pesar nuestro, no afectaron en demasía los objetivos trazados.

Otra empresa que dio solidez a la AAM por su carácter colectivo, fue la propuesta que recibíamos a fines de 1988, por parte del Ministerio de Cultura de España y de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) del mismo país, para asumir la dirección de la parte argentina del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cuyo último tomo, el nº 10, se publicará en noviembre. Si se tiene en cuenta que contábamos con apenas tres años de vida, se puede evaluar mejor la importancia del ofrecimiento. Fue un desafío, sin duda, pero la labor de más de sesenta colaboradores -muchos de ellos miembros de la AAM-, permitió afrontarlo. El esfuerzo y la dedicación que requirió durante largos años el DMEH, postergaron la aparición de una publicación periódica. No obstante, el hecho de que este diccionario —que se halla en la biblioteca del INM—, sea hoy una fuente de consulta diaria por parte de estudiantes e investigadores, justifica la elección.

Por último, en consonancia con el avance de las comunicaciones vía internet, la AAM creó su página y una lista moderada de discusión e información abierta. Estas, sumadas a las Conferencias, constituyen canales efectivos para *compartir*, propiciando el intercambio de ideas, opiniones, críticas, sugerencias, e incluso de bibliografía y conocimientos específicos, que, al activar la *solidaridad*, neutralizan la “endogamia” de grupo, propia de toda Asociación.

El punto débil de la AAM, sin duda, ha sido publicar sólo dos números de la Revista Argentina de Musicología —nacida en 1996, durante la gestión en Córdoba—, y aunque ambos muestran un nivel de calidad no desdeñable y parejo en cuanto a su contenido, el amplio lapso entre uno y otro es un hecho ciertamente negativo, que deberá ser corregido en el futuro.

Concluido este breve bosquejo, permítanme finalizar comparando el escenario del inicio con el actual, en lo referente al tema de los congresos. Cuando nació la AAM, la mayoría de sus miembros acababan de participar en el primer congreso de la disciplina de toda su vida. Durante la dictadura militar, las trabas a las reuniones y las acciones comunitarias habían hecho del espacio público un lugar vigilado y peligroso. También fueron tiempos duros para acceder a la bibliografía

producida en el exterior y para viajar por el mundo. En 1984, el panorama comenzó a cambiar; sólo en Argentina se organizaron desde entonces veinte congresos de musicología. Muchos de los asistentes a la XV Conferencia estuvieron en todos ellos y muchos han participado en reuniones similares desarrolladas en diversos países, en especial a partir de los años '90. Es decir, la circulación por el mundo se amplió y las posibilidades se multiplicaron, a veces en detrimento de los emprendimientos locales, sea por superposición o por cercanía entre congresos. Ahora las opciones son múltiples: concurrir a los específicos del área en que se investiga, o a los que congregan las voces de todo el espectro musicológico, o a los que publican las ponencias, o sólo a los que somos generosamente invitados. Y podríamos enumerar muchas más. Todo está en juego en la crecientemente competitiva y demandante arena científica, que exige presentar ponencias y publicar en revistas especializadas -entre otras acciones redituables-. No es poco lo que hay que revisar y replantear de lo actuado para adecuarlo al multifacético escenario actual. ¿Qué cabe hacer como directivos de la AAM? ¿Cuáles son las prioridades a establecer? ¿Cómo economizar esfuerzos? ¿Cómo impulsar el crecimiento de la disciplina? ¿Cómo acrecentar el compromiso por parte de los miembros? Las preguntas quedan abiertas y habría otras tantas y aún más para formular y responder.

**Irma Ruiz**



## RESEÑAS

**Jane L. Florine:** *Cuarteto Music and Dancing from Argentina: In Search of the Tunga-Tunga in Córdoba*. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

El volumen que comentamos es la esperada versión en libro de la tesis (1996)<sup>1</sup> de Jane Florine, que viene a llenar una de las tantas lagunas en nuestro conocimiento de las músicas argentinas.<sup>2</sup> Aunque resulta de gran interés para la musicología de nuestro país y para el autoconocimiento de la cultura cordobesa, el escrito está inequívocamente dirigido a un público norteamericano, como se desprende de algunas imágenes empleadas por la autora para describir nuestra realidad (por ejemplo “ómnibus del tipo Greyhound, no de los que se usan para llevar niños a la escuela”, pág. 112). En este sentido, es discutible el gancho del divertido subtítulo, “En busca del *tunga-tunga*”, que evoca más las exploraciones de Livingstone entre los peligros de las selvas africanas buscando el origen del Nilo, que la infatigable perseverancia de una música norteamericana para hacerse tolerar y luego aceptar por los músicos cuartetos —muchos de los cuales, como se desprende de la lectura del libro, son buenos chicos de clase media. Por otra parte, en Córdoba no se necesita *buscar* el tunga-tunga: te asalta por todos lados y a toda hora. Lo que sí es cierto es que Florine investiga muchos aspectos de cómo se hace el tunga-tunga, y algunos de sus porqués. El foco particular de su interés está en la manera en que se produce la innovación musical dentro del género.

La Introducción comienza por caracterizar y categorizar el género. El cuarteto es ubicado dentro de las “músicas del pueblo”, según la definición de Charles Keil: un fenómeno del siglo XX que no entra dentro de las antiguas categorías de “folklore” rural o “música popular” difundida por los medios masivos, sino en la propia conjunción de estos dos campos. Con esta razonable categorización, que “dignifica” al cuarteto por

<sup>1</sup> No se nos informa sobre las diferencias entre libro y tesis, pero es obvio que el último capítulo (el cuarteto en 1998) ha sido agregado para la presente versión.

<sup>2</sup> El único libro dedicado completamente al género, *La soledad de los cuartetos* de Osvaldo T. Hepp (Córdoba: Editorial Letra, 1988), tiene el carácter de un alegato periodístico.

hermanarlo con el tango, la polca, el sanba, y el jujú (y yo agregaría el "folklore de proyección"), Florine da un gran paso para aplacar la controversia local sobre la naturaleza folklórica o no del cuarteto. Más precisamente, dice la autora, el cuarteto integra una ola de "músicas del pueblo" generadas en la década de 1960, junto con la bachata, la brega y la chicha. Las semejanzas de proceso, sobre todo con esta última, deberían hacer evidente la legitimidad de la categorización.

Del breve resumen del contexto histórico y geográfico (Córdoba y la Argentina), sólo quiero entresacar los conceptos étnico-sociológicos de "negro" y "blanco". Si bien la autora reconoce que desde hace tiempo el primer calificativo no tiene necesariamente denotaciones raciales sino de estatus socioeconómico, la frecuente contraposición que hace con el segundo (por ejemplo, en pág. 9) puede hacer creer a un lector no familiarizado con la cultura local que el color de la piel es una característica determinante para la valoración social del individuo. En Córdoba actualmente, "negro" es una palabra con muchas significaciones (pág. 9), pero las que se refieren al color de piel tienden a poseer connotaciones positivas: un apodo afectuoso, o una orgullosa designación de autenticidad local: "es un verdadero negro cordobés". Los usos peyorativos tienen casi todo que ver con evaluaciones de elementos subculturales de las clases inferiores: un rubio de ojos azules puede ser un "negro de alma". Es característico de la cultura norteamericana (seguramente por su propia historia) el magnificar los componentes raciales y menoscabar los factores socioeconómicos de los conflictos.

Dentro de este marco, Florine correctamente identifica al cuarteto como "música de negros", despreciada y marginalizada por las elites. Por eso mismo es problemática su renuncia a "interpretar [el cuarteto] dentro de un marco político o de clase". Si bien los seguidores de los cuartetos no reconocen otra motivación de la actividad que la de alegrarse y olvidar los problemas cotidianos, la promesa formulada por la autora de no usar perspectivas "neomarxistas" (pág. 11) parece una concesión exagerada a la visión étnica.

A manera de marco teórico, se citan la formulación antropológica del concepto de innovación de H. G. Barnett, y las teorías del cambio cultural de Ward Goodenough. En lo específicamente musical, se discuten las ideas de John Blacking y Gerhard Kubik. Aparentemente, el único de éstos que hace referencia a factores externos al grupo portador es el



último; este énfasis en el funcionamiento de los individuos dentro del grupo, en detrimento de los condicionamientos externos de la acción se ve naturalmente reflejado en el desarrollo de todo el libro. El método empleado es el de la observación (a menudo significativamente participante) de todos y cada uno de los aspectos de la actividad cuartetera, suplementado por numerosas entrevistas a los músicos, empresarios y demás personal de seis de los conjuntos más importantes. No se desprende del libro que la autora haya también entrevistado en forma sistemática a los seguidores (oyentes y bailarines) del género.

El primer capítulo es el único en gran parte cimentado en trabajos previos de otros investigadores. Presenta una historia del género, que no puede escapar a los defectos de otros intentos en el mismo sentido: ya que los datos se toman casi siempre de publicaciones periodísticas, son a menudo poco confiables. Por ejemplo, la leyenda del nacimiento del género el 4 de junio de 1943 en una transmisión radial (pág. 22; tomada de Hepp) necesitaría una confirmación documental, ya que precisamente ese día el General Rawson se rebeló contra el gobierno de Castillo –y todos los que tenemos algunos años recordamos que en día de asonada militar las radios sólo transmitían marchas y comunicados.

Un par de ejemplos de mayor incidencia: la “invención” del tunga-tunga como patrón de acompañamiento, atribuido a Leonor Marzano (pág. 23) es evidentemente mítica: de la misma manera que el uso del acordeón –marcado como “característica identificatoria” de la música de cuarteto (pág. 24) son típicos de las “orquestas características” de mediados de siglo, así como de una cantidad de otros géneros musicales en todo el mundo. La periodización de esta historia en 6 épocas, tomada literalmente de Hepp, es poco criteriosa, y la prolongación un tanto automática del último período de Hepp (1982-88) hasta 1998 presume una homogeneidad inexistente en ese largo período (otros períodos sólo tienen 2 o 4 años de duración).

La definición del folklore de proyección (que supone influyente en el cuarteto ca. 1970) como “música folk que combina instrumentos acústicos y electrónicos, y [con] armonías jazzísticas modernas” es poco adecuada.

A la “historia externa” (para usar una terminología anticuada) le agrega a continuación Florine una “historia interna”, es decir la evolución del estilo musical. Ésta se limita, de hecho, a las dos puntas del continuo

histórico (“el estilo original” y “el cuarteto hoy”, matizado éste luego con la triple subdivisión “moderno/tropical/cuarteto-cuarteto”). Lo que esta decisión implica en pérdida de riqueza de información es compensado por la contraposición clara y neta de dos estilos, a la manera de tipos ideales. Pero el riesgo de esta táctica es absolutizar el tipo: cuando la autora dice que la melodía de *El paraguas* (el ejemplo elegido para tipificar el estilo original) es fácil de cantar y se mueve por grado conjunto, puede estar hablando de un modelo ideal, pero no de la pieza en particular, cuya estrofa cuenta con sólo 20 segundas, contra 20 cuartas y 24 terceras. Hay excelentes hallazgos descriptivos, como la “happy minor aesthetic” (estética del [modo] menor feliz), una particularidad del género. Hay descripciones técnicas muy útiles, como la de la fusión del cuarteto con merengue y cumbia, y otras exageradamente pormenorizadas, como la del tunga-tunga, que ocupa (en dos secciones) dos páginas y media. La inclusión de extensos ejemplos musicales en partitura son también muy útiles; es una pena que éstos no se hayan diagramado en forma más económica (suprimiendo pentagramas no usados y compases repetidos), con lo que suponemos se habrían podido incluir otros ejemplos que figuran en la versión tesis.

En consonancia con la afirmación (pág. 19) de que “las letras de los cuartetos nunca han sido consideradas importantes” la discusión de los textos musicalizados es breve, demasiado breve para mi gusto (desaprovecha, por ejemplo, la mina de información que es el texto de *El paraguas*, con sus incorrecciones pretenciosas para llenar la métrica, su tono ingenuamente irónico, la aposición casi surrealista de lo útil y lo romántico, la reverencia burlona a la técnica con la alusión al “invento”).

A lo largo de la descripción estilística, el lector no puede dejar de advertir que Florine ha llevado su participación en la comunidad cuartertera hasta la adopción de ciertas pautas estéticas que evalúan positivamente los cambios graduales que propugna, en especial, el grupo de la Mona Jiménez. La mirada benevolente para con la creciente complejidad, continuidad de flujo, diversidad instrumental y tímbrica, profesionalismo de los arreglos, las letras “mejor pensadas”, puede discernirse en el texto, mostrándonos una observadora evidentemente comprometida con su objeto —cosa que ella no se molesta en desmentir.

Al leer ordenadamente el libro, no resulta claro por qué se incluyen, a continuación de estos tipos, descripciones de dos estilos recientemente

adoptados por Carlitos Jiménez. La respuesta está en que estos retratos serán funcionales para el tratamiento posterior de la innovación, el principal foco del trabajo.

Los análisis del cuarteto actual, conjuntamente con los capítulos 3 y 4 forman una excelente descripción comprehensiva del microcosmos del cuarteto en 1994-95. El primero de éstos se introduce como etnografía del mundo cuartero. Comienza con el miedo/curiosidad que siente la mayoría de los outsiders frente al fenómeno. Continúa detallando los diversos papeles que juegan los individuos dentro de la actividad, en un orden —congruente con la intención de determinar las personas responsables del cambio musical— que va desde los más poderosos a los más subordinados. Los dueños son evidentemente los individuos con mayor poderío: son ellos los que definen el estilo de interacción dentro de cada grupo, además de poder simplemente contratar o expulsar a todos los demás. Florine hace hincapié en la magnitud del negocio: [antes de la devaluación de enero de 2002] se podían invertir 300.000 dólares en lanzar un grupo nuevo. Los arregladores profesionales, utilizados por casi todos los grupos, detentan gran parte del poder musical, y son bien pagados. Siguen en orden de importancia los cantantes, y luego los instrumentistas, cuya capacidad de propuesta varía mucho de grupo a grupo. Para muchos lectores resultará sorprendente el alto nivel de educación musical de muchos de estos músicos. Finalmente están los locutores y la periferia no-musical: boleteros, contadores, choferes, etc.

La sección sobre las actividades de cada grupo, que incluye la selección de repertorio, los ensayos, las actuaciones en bailes, las grabaciones, los viajes y el rol de las mujeres, es una minuciosa narración de lo que observaríamos si viviéramos con ellos; una especie de película donde la cámara toma por defecto todos los detalles. El resultado es una imagen de una industria cultural de envergadura, con importantes factores comerciales y de producción, pero que al mismo tiempo conserva mucho de comunidad pequeña —por ejemplo, rencillas personales pueden impedir a algunos grupos el acceso a locales importantes (pág. 101). Pero la presunta imparcialidad con que se recogen detalles de la más diversa importancia (¿es necesario saber que si un músico quiere un postre que no está en el menú, lo debe pagar de su bolsillo?) es preocupante, porque 1) recuerda mucho a la desacreditada recolección positivista de “hechos” preexistentes a la observación, cuando creemos hoy que el hecho no sólo

es seleccionado por el observador de acuerdo a criterios no explícitos, sino que es construido por el observador; y 2) mientras más minuciosa es la descripción, más se nos plantean preguntas “de hecho” que el observador no respondió, de manera que el horizonte de lo que percibiríamos como un relato completo se aleja constantemente.

La discusión del aspecto comercial es para mí, por contraste, excesivamente breve. La discusión de los medios se limita a su papel en la publicidad de los locales donde se efectuarán los bailes, descuidando su papel de difusores y formadores del gusto, en relación con diversos intereses. Pero, pensándolo bien, quizás lo que yo considero una deficiencia sea una consecuencia natural del enfoque antropológico y no sociológico de la autora (y de gran parte de la disciplina).

La penúltima sección del capítulo versa sobre la vida de los cuarteros (seguidores de los cuartetos), tratada con menor profusión que la de los músicos. Se anotan los hábitos de asistencia a los bailes, las formas exteriores de la identificación con un conjunto y sus expectativas para con él, la relación con el fútbol. Finalmente hay un acápite destinado a los tópicos habituales de discusión con respecto al cuarteto: su “baja calidad” y el bajo nivel moral atribuido a sus cultores, la supuesta falta de formación musical de los artistas, la categorización como folclore, y (dentro del mundo cuartero) los límites entre tradición y renovación.

El capítulo 4, “Bailando al estilo de cuarteto”, consta de 4 secciones diferenciadas. La primera, que es la descripción de un baile como acontecimiento cultural, sigue el mismo método de relato pormenorizado utilizado anteriormente, pasando de la descripción del salón antes, durante y después del baile a las actividades que desarrollan los asistentes antes de entrar, entrando, durante la actuación de un conjunto, en los intermedios, a la salida y terminando por el comportamiento de los músicos en escena – en este último se destaca la singularidad de Carlitos Jiménez. La segunda sección es un curso completo, con fotos y diagramas, de baile cuartero y sus variantes: en círculo, en pareja, en la “rueda”; sólo la desmerece la inclusión inopinada e inconexa de hipótesis indemostradas y poco creíbles sobre la raigambre africana local de varias de las figuras de la danza: el balanceo de caderas con torso erecto, pág. 140, (que era común en los bailes de música característica de la pampa gringa) la “pirueta”, pág. 143 (típica del rock and roll de los '50) y la rueda, pág. 148.



En el tercer apartado, y por primera vez, Florine adopta un enfoque decididamente interpretativo para comprender al cuarteto como ritual. Aduciendo teorías de Middleton (sobre música popular) y Hanna (sobre danza), deduce que a) la repetición semanal de una cantidad de acciones colectivas debe ser interpretada como rito, b) la compleja coordinación necesaria para movilizar una apretada masa humana en una coreografía compleja produce un sentimiento de comunidad grupal, c) la devoción hacia los artistas es cuasi religiosa, y d) la repetición obsesiva de fuertes estímulos sonoros produce en los individuos un estado similar al trance. La argumentación es atendible y convincente; su brevedad y falta de especificidad (no nos dice, por ejemplo, en que difiere el cuarteto de la discoteca) seguramente se deben a que este tema no es esencial para el enfoque central del libro.

La semi-queja que acabo de expresar es en gran parte contestada, a través de un rodeo, en la sección siguiente sobre la bailanta de Buenos Aires. A pesar de que la misma autora declara las limitaciones físicas y temporales que tuvo su observación, la descripción de locales y actividades de este género es quizás la sección funcionalmente más efectiva de todo el libro. Al describir (con inocultable desafecto) la bailanta, Florine pone de relieve lo esencial del cuarteto. Finalmente llega a la conclusión de que "en cierta forma, la música de cuarteto tocada en Buenos Aires no es realmente cuarteto."

Los capítulos 5 y 6, centrados respectivamente en la estructura de poder musical de los 6 conjuntos elegidos (Chébere, Negro Videla, Trulalá, Gary, Santamarina, la Mona Jiménez) y en el proceso de decisiones sobre innovación dentro del último de los nombrados, constituyen el núcleo central del libro, en el que se tratan los objetivos planteados al comienzo.

Con la teoría de Goodenough sobre "propiospectos" (las experiencias y capacidades con que cada individuo contribuye a la canasta cultural) como marco teórico, y entendiendo a cada conjunto como una subcultura, se pasa revista a las relaciones de poder en cada grupo (en cuanto ellas afectan las decisiones musicales). Para cada uno se estudia: la historia, el estado actual, las decisiones sobre repertorio, el uso de composiciones de miembros del grupo, la factura y rigidez de los arreglos, el funcionamiento en ensayos y grabaciones, y una serie de datos relacionados con el propiospecto de cada uno de los miembros: educación



general y musical, su historial en la música de cuarteto, sus preferencias musicales. Muchos de estos datos son interesantes en sí mismos —por ejemplo la cantidad de músicos cuartetos que preferirían estar tocando jazz o música “clásica”.

Finalizado este proceso, y luego de ordenar a los conjuntos a lo largo de un eje que se puede definir como autoritario ← → participativo, las reflexiones finales son que en los conjuntos participativos hay más miembros que les gusta tocar cuartetos y más satisfacción, por lo que “la cohesión y la satisfacción en los conjuntos de cuarteto son *el resultado* de un estilo de manejo democrático, del poder contribuir y crear dentro del conjunto, y del gusto por tocar música de cuarteto (la cursiva es mía y expresa sorpresa por el determinismo denotado). Debo confesar que las conclusiones me resultan algo decepcionantes: se asemejan demasiado a las recetas de un psicólogo laboral para mejorar la eficiencia del trabajo industrial.

Cuando, hace varios años, abordé en un trabajo breve el estudio del cuarteto<sup>3</sup>, y decidí centrarme en el estilo musical, debí confesar públicamente la insuficiencia del enfoque y apelar a varios otros parámetros. Aquí, en cambio, el tema de la toma de decisiones con relación a la innovación se convierte en centro excluyente del discurso: otros aspectos se mencionan pero no se relacionan. Quizás por mi tradición de musicólogo histórico, me falta por sobre todo establecer relaciones con el hecho sonoro: cómo suena cada banda o cada estilo de toma de decisiones —si falta esto, queja eterna de los histo- contra los etno-, no hay musicología. (En este caso, hay un capítulo de análisis estilístico pero éste no se pone en relación con las decisiones sobre cambio). Pero también falta una visión que abarque las contradicciones de la sociedad global: cada cuarteto parece un mundo propio formado por individuos y nada más; esos individuos sólo traen a él experiencias y habilidades—no intereses ni ideologías. La consideración de los sistemas de participación, al dejar de lado “la política”, corre el riesgo de la ingenuidad. El sistema de la Mona, ¿es democrático o es paternalista? En mi trabajo citado, sin

---

<sup>3</sup> “Tradición, innovación e ideología en el cuarteto cordobés”, *Texto y contexto en la investigación musicológica: Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la AAM*, Buenos Aires, 1993, editado por Irma Ruiz y Miguel Ángel García (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1996), págs. 123-34.

conocer nada del funcionamiento interno de la banda, yo había llegado a la conclusión de que allí funcionaba “una ideología de democracia restringida e individualismo pequeño-burgués”. Creo que no estaba tan errado.

El segundo de los capítulos nucleares, en cambio, me parece ampliamente satisfactorio. A partir de los sucesivos avance (*Raza negra*) y retroceso (*El marginal*) estilísticos de la Mona Jiménez en 1994-95, se pregunta sobre la intencionalidad de las innovaciones. Según los comentarios periodísticos, el primero fue concebido desde el vamos como un homenaje a la raza negra, mientras que el segundo es un regreso intencional a la tradición cuartetera. Para responder esta cuestión, se interna en un examen más detallado del conjunto tal como era en esas fechas, incluyendo pequeñas biografías, perfiles personales y opiniones musicales de cada uno de los miembros. La descripción “externa” de la historia del conjunto de Jiménez, que figura a continuación, debe complementarse con las descripciones estilísticas correspondientes al fin del capítulo 2. Al llegar a los años en cuestión, deriva de sus entrevistas con Jiménez la conclusión de que *Raza negra* no surgió premeditadamente como un disco Afro-cuartetero, sino casi por casualidad –disponibilidad de percussionistas expertos en ritmos afroamericanos, moda del merengue, músicos que Jiménez oyó en sus viajes. La vuelta a la tradición, asegura Florine, sí fue planeada por el líder del grupo. Sólo cabe formular un *caveat*, y es que la entrevista con Jiménez tuvo lugar cuando ya *El marginal* comenzaba a tomar forma como proyecto, y no se debe descontar que la visión retroactiva del cantante haya sido coloreada por su presente. Después de todo, si sus palabras no fueron tergiversadas, él mismo había declarado a los medios que *Raza negra* era un tributo a la musicalidad y luchas de los negros (pág. 209). Dos observaciones al respecto: 1) quizás no sea sabio postular una polaridad irreductible entre lo intencional y lo no intencional y 2) quizás haya un poco de ingenuidad en la actitud de Florine de creer inmediatamente todo lo que se le dice.

La historia de la grabación de “Penita” (parte de *El marginal*) en la que participó la autora como intérprete de *piccolo*, es un verdadero documento. Con la intención de mostrar la activa participación de todos los músicos en el proyecto, se nos ofrece un relato aún más detallado (13 páginas) que todos los precedentes sobre los pormenores de la preparación y la sesión de grabación. La conclusión que extraemos es: para poder

argumentar desde el punto de vista individual que se toma en este libro, es necesario llegar a un grado sumo de minuciosidad, con el riesgo de aburrir al lector. La autora, por su parte, concluye que el método participativo, basado en la comunión de principios guías y en la personalidad “cálida, abierta, intuitiva, simple y afectuosa” del líder, es favorable para la innovación.(p. 260). En términos más generales, formula estas conclusiones:

El acceso a las decisiones por parte de los individuos y las relaciones de poder entre ellos son factores críticos para determinar hasta qué grado se aprovecha la canasta cultural del grupo.

La estimulación interna y externa ocurren simultáneamente.

No todo cambio musical es planeado (a diferencia de lo que afirma Blacking).

Es importante la influencia de personalidades destacadas.

Más allá del interés que puedan tener estas conclusiones, la importancia del capítulo reside en haber tomado una proposición abstracta y haberle dado cuerpo y densidad al aplicarla concienzudamente a un caso concreto. En este sentido, y desde un punto de vista teórico, éste núcleo central de la propuesta de Florine, logra en forma sobresaliente sus objetivos.

El capítulo final comienza como un apéndice, con una puesta al día de la situación cuatro años después de la realización de la investigación. Continúa, sin embargo con una evaluación de la imagen y el poder de atracción de la Mona Jiménez. (No sabemos si ésta formaba parte de la tesis, o es un agregado post 1998.) Para esto aplica los conceptos de “voz” (el paquete entero de la imagen de un artista pop) de Simon Frith, y de “dominio de identificación” (Richard Middleton). Se distinguen tres elementos en la capacidad de los cuarteteros para identificarse con Jiménez: la autenticidad, la *ordinariness* (el parecerse a cualquier vecino) y la venganza. No resulta nítida la separación entre los dos primeros: se trata de que el cantante se considera “un muchacho de barrio”, que no abandona sus antiguas amistades por ser rico, que canta constantemente en bailes en los barrios de Córdoba, que aborda temas de los grupos marginales. El tercero se refiere al triunfo de un “negro” como revancha de todos los “negros”, e incluye desafíos a la cultura dominante como el burlarse de famosos presentadores en televisión, y sobre todo en su presencia escénica, revestida de rutilantes ropajes kitsch, gesticulatoria

ampulosa y desinhibida. El poder de Jiménez reside, entonces, en que él encarna la lucha por la aceptación del género del cuarteto (y con ello, la de los marginales) desde la época de las comunidades rurales de inmigrantes en los años 50 hasta hoy.

El fenómeno de la *Mona da* para un libro entero de comentarios; sobre lo que apunta Florine sólo deseo hacer notar algunas contradicciones y ambigüedades. Hay una contradicción entre el glamour que encarnaría la venganza y la cotidianidad "ordinaria" que representaría el artista; el brutal contraste que se percibe en los bailes entre escenario y pista es una vívida ilustración de esta antítesis. Hay ambigüedad en el término "marginal": los seguidores de Jiménez son caracterizados a veces como "prostitutas, travestis y delincuentes" (pág. 115), otras veces como "el peón que limpia las cloacas, el basurero, el cadete y la sirvienta" (pág. 196)<sup>4</sup>, otras como "clase obrera" (pág. 116). No hay duda de que los seguidores de la *Mona* forman un grupo heterogéneo, pero englobarlos a todos como "marginales" sólo sirve para complicar el problema de definir a quién defiende (si es que defiende a alguien) el cantante. Las culturas y el nivel de bienestar de estos diversos grupos son sumamente distintos—y mucho más lo es el de los inmigrantes campesinos de la pampa gringa, que ya a mediados de siglo gozaban de una envidiable solidez económica.

Hay una contradicción metodológica entre el tratamiento individual y el masivo de las personas objeto de la investigación. Mientras a los miembros de los cuartetos se los entrevista personalmente, y se les cree (o al menos no se expresan dudas) todo lo que dicen, la voz de los seguidores no está presente. Los mecanismos de identificación se desprenden de citas de otros escritores, de observación, de aplicación de teorías ajenas al mundo observado. Si hubo diálogo con los cuarterteros, los lectores no lo sabemos. Esta dificultad no es privativa de los últimos párrafos, sino que se desprende de todo el libro (ver, por ejemplo, el tratamiento de la función ritual, págs. 153-55). Hemos mencionado ya otro problema metodológico general: la imperfecta integración del fenómeno cuartertero dentro del complicado marco socio-cultural, más allá de una historia social a la inglesa. Finalmente, podemos señalar que la preferencia por un sistema participativo en la innovación deja sin examinar las posibilidades en ese mismo sentido de un sistema más verticalista.

---

<sup>4</sup> Esta es en realidad una paráfrasis libre que hace Florine sobre Hepp. (El número de página es dado erróneamente en la cita: debe ser 28, no 128)



Las críticas y señalamientos de ninguna manera quieren desanimar al potencial lector de este trabajo. Si las he formulado, es justamente porque juzgo que el libro merece una lectura atenta, por su magnífico aporte al conocimiento detallado del funcionamiento de la vida cuartera, por ser el resultado de un proyecto serio, que demandó no poco coraje, paciencia y un esfuerzo, y por su válida aplicación de algunos conceptos teóricos a ese mundo que tan importante papel juega en la vida cultural de mi ciudad.

**Leonardo J. Waisman**

**Alan Lomax** (registros de campo), **Luis Costa y Judith R. Cohen** (selección musical y textos). *The Spanish Recordings: Galicia*. Cambridge (USA): Rounder 82161-1761-2. 1 CD + un folleto de 40 páginas. 2001.

1. Toques de chifro; 2. Muíñeira de Carballo; 3. Cuando la niña es casada; 4. Eres una, eres dos; 5. ¿Dónde vai san Xoán?; 6. Alborada de Ourense; 7. Canción de canteiros; 8. A raíz dun toxo verde; 9. Coplas, espadelando el lino; 10. Troupele, troupele; 11. Pasacoredoiras; 12. Coplas a san Pedro; 13. Coplas de Nadal, Aninovo e Reises; 14. O nenño; 15. Vente vindo; 16. Viene cargado de trigo; 17. Jota; 18. Cantar de vendimia; 19. Vengo del lugar de Tella; 20. Ay Rosiña; 21. Eu xungin os meus boiciños; 22. Asubíasme de lonxe; 23. Jota; 24. Cantar do arrieiro; 25. Cantar do arrieiro; 26. Reises; 27. Coplas de desafío; 28. Rapaz que bonito; 29. Carballeiriña oscura; 30. Xa non hai no mundo enteiro.

Una de las características que define a los gallegos es el amor por su música vernácula y el interés que ponen en su estudio y preservación. Tan es así, que es norma que los conjuntos de música y baile tradicional realicen trabajos de campo para incrementar y distinguir su repertorio. Esta labor la denominan *recolleita* (recolección) y, si bien no supera el estatus de aficionado, entre otros motivos por falta de sistematicidad, de fondos, de marcos teóricos y metodológicos adecuados (Cirio 1999 y 2002, Costa 2002), sus publicaciones son muchas veces tomadas como referencia ante la virtual ausencia de trabajos de investigación científicos sobre el tema <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No es mi intención quitarle mérito a esos trabajos, sólo pretendo resaltar que son fruto de una visión atórica del tema y, por lo tanto, no proporcionan mayor información al especialista que el propio producto sonoro.



En efecto, hasta la edición de este CD, las publicaciones de grabaciones de música tradicional gallega enmarcadas dentro de investigaciones sistemáticas se reducían a un solo caso, el de los 7 casetes que acompañan al *Cancioneiro popular galego* (8 vol.), de Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, editados entre 1984 y 1994. El presente CD se puso en venta en octubre del 2001 y es el primero de la serie *The Spanish Recordings* (aprox. 12 CDs), de las grabaciones efectuadas por Alan Lomax en España, ordenadas por regiones<sup>2</sup>.

Como es habitual en toda reseña, intentaré dar mi visión de los logros de este trabajo, así como de los defectos o falencias que, como toda obra humana, posee. Comenzaré por los logros. Los registros datan de entre junio y diciembre de 1952. Desde una perspectiva temporal, el medio siglo transcurrido contribuyó a aquilatar doblemente este trabajo. Por un lado, es el documento sonoro realizado con criterio musicológico más antiguo que disponemos de la música tradicional de Galicia. Por otro, dada la profunda crisis migratoria que golpeó a esta región a raíz de la Guerra Civil Española, el hambre y la dictadura de Francisco Franco, ilustra uno de los años más álgidos, dando cuenta de qué sucedía con la música tradicional al quedar grandes áreas rurales despobladas.

La investigación de Lomax, por lo menos en Galicia, fue realizada siguiendo un criterio amplio, considerando a lo "popular" en todo su sentido, no buscando, como es norte en la *recolleta*, los ejemplos más exóticos y antiguos. Por ello, para quienes están familiarizados con esta música y/o adscriben a los principios de la *recolleta*, posiblemente el CD no aporte mayores contribuciones, pues la selección les resultará más bien obvia.

La mayoría de los ejemplos fueron tomados en Galicia y su ejecución fue espontánea. Las excepciones son los *tracks* 2, 17 y 23, grabados en las islas Baleares (concretamente en la de Mallorca) a un conjunto de música profesional, el Cuarteto de Coruña. El criterio amplio al momento de realizar los registros queda plasmado en la inclusión de cinco ejemplos vocales (*tracks* 4, 13, 15, 18 y 19), que si bien fueron tomados de manera espontánea, dan cuenta del influjo de los coros

---

<sup>2</sup> En realidad, solo una parte de estos registros son inéditos, ya que Lomax publicó en 1953 el LP *Galicia*, vol. 8 de la serie *Folk Songs of Spain*, sello Westminster WF 12020.

populares, una práctica de fuerte presencia en Galicia, que data de mediados del s. XIX.

Contrariamente a lo que sucede en muchos CDs trazados con criterios musicológicos, Lomax no descuidó el aspecto estético, es decir, el sentimiento que estructura y define a la música y a sus hacedores. Muchos ejemplos dan cuenta de gran belleza como, por ejemplo, la *Canción de canteiros* (track 7), tomado en Faramontaos (Ourense) en un día de lluvia, cuando los canteros colocaban una piedra en una edificación, y en el que se aprecian, inclusive, los diálogos de los operarios antes y después del canto, ya que éste tenía lugar de acuerdo a las indicaciones que se iban impartiendo para el desarrollo de la labor <sup>3</sup>.

Los problemas que he podido advertir son, en líneas generales, menores, y tienen que ver con la edición del CD, no con el trabajo de Lomax. El mapa en el que se señalan las localidades de donde proceden los ejemplos (p. 2) tiene tres falencias: no están los nombres, ni de las provincias gallegas ni de las tierras y mares limítrofes; la provincia de Ourense está señalada como no perteneciente a Galicia (pues tiene el mismo color que las regiones terrestres limítrofes); y falta señalar algunas localidades, como la mencionada Faramontaos.

La lectura de los textos de los ejemplos resulta confusa, dado que algunos están íntegramente escritos en redonda, otros íntegramente en cursiva y, en otros, se alternan párrafos en una y otra tipografía. Si bien el folleto aclara que lo escrito en redonda pertenece a Costa y que lo que está en cursiva proviene de Cohen, al escribirme con estos autores, me explicaron que tal sutileza tipográfica se debió a que el sello editor, le encargó en principio la selección y textos a Costa, en 1997. Cuatro años más tarde, en 2001, al encomendarle a Cohen la supervisión de la edición de la serie -dado que no resultaba práctico que lo hicieran los editores de cada uno de los CDs-, éste interfirió en el trabajo hecho por Costa, incluyendo siete ejemplos más con sus respectivos comentarios (tracks 1, 16, 19, 20, 21, 28 y 30), intercalando oraciones a los textos de dicho autor y agregando un prefacio y un texto final sobre las grabaciones de Lomax en España. Como resultado de tantas manos en un plato, el folleto resulta

---

<sup>3</sup> Acerca de la recreación musical profesional de las grabaciones documentales, en el CD *Caloeirina das Bouzas*, del conjunto gallego Pallamallada, puede apreciarse en el track 13, una interpretación de este canto cuya prolijidad raya en el calco.

un pastiche. Estimo que la empresa debió ser más cuidadosa en la concepción del CD y no transferir sus problemas a un lector que no tiene por qué leer secciones en una tipografía y secciones en otra.

Si bien en el folleto se incluyen cinco fotos de Galicia, a excepción de la foto de la portada <sup>4</sup>, los epígrafes indican que no fueron tomadas por Lomax sino por otras personas, en años muy posteriores a 1952. Intriga saber por qué no se han incluido fotos tomadas por Lomax, dando por sentado que existen. Esta desprolijidad no es concebible en un trabajo de pretensiones científicas. Si bien, en las publicaciones de CDs, la inclusión de fotografías tiene sólo valor ilustrativo, todos sabemos las diferencias que pueden haber en personas y lugares vistos con 30 años de diferencia, en promedio.

Por último, no hay ejemplos de la provincia más grande de Galicia, Lugo, una provincia con interesantes manifestaciones musicales, dada su vecindad con el principado de Asturias y el aislamiento en que se mantuvieron ciertas regiones de la misma hasta hace relativamente poco, debido a lo escarpado de su terreno. Lamentablemente, en el folleto no se da cuenta de si esta falencia es producto de una decisión de quienes hicieron la selección, o si es porque Lomax realmente no trabajó allí <sup>5</sup>.

La publicación de grabaciones documentales tan antiguas como las que contiene este CD, sobre todo si consideramos que para esta región española *son* las más antiguas que se conocen, nos brinda la posibilidad, no sólo de poder emplearlas como pruebas sonoras para el análisis del proceso de cambio de la música tradicional, sino la de acercarnos a un mundo tan distante en el tiempo como en lo social, dado que la Galicia contemporánea ha devenido en algo bien diferente de aquella región que conoció Lomax a comienzos de los '50. Del mismo modo, para el público en general, el CD atesora interpretaciones de gran belleza y espontaneidad que, complementadas con las generosas explicaciones de su folleto, ofrece una muestra bastante completa de cómo se divertían, rezaban y trabajaban

---

<sup>4</sup> En realidad la foto de la portada no lleva epígrafe, pero como también está reproducida en el CD de Lomax (1999), pude saber que había sido tomada por él.

<sup>5</sup> Dado que, según Cohen (comunicación personal), este CD incluye prácticamente todos los registros efectuados por Lomax en Galicia, y si a ello sumamos dos ejemplos que figuran en el CD de Lomax (1999) (*tracks* 4 y 5), ambos tomados en Ourense, que no están en éste, lo más probable es que Lomax no haya trabajado en Lugo.

los gallegos en uno de los momentos más dramáticos de su historia, como lo fue la migración masiva de sus habitantes.

### **Bibliografía y discografía**

Cirio, Norberto Pablo.

1999 Manuel Castro Cambeiro. A investigación no límite do inverosímil. *Na Galts* 9: 36-39. Vigo.

2002 El mito de la eterna partida. "Los viejos" y la muerte de la música de tradición oral en la etnomusicología. *Actas del V Simpósio Latino-Americano de Musicología*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba (en prensa).

Costa, Luis

2002 Algunhas cuestións de teoría e de método verbo da investigación da música de tradición oral en Galicia. En *Boletín Auriense*. Ourense (en prensa).

García Matos, Manuel

1960 *Antología del folklore musical de España. Interpretada por el pueblo español. Primera selección antológica*. Madrid: Hispavox HH 10107/8/9/10.

Lomax, Alan

1999 *Spain*. Vol. IV de *The Alan Lomax Collection*. Cambridge (USA): Rounder 11661 1744-2.

Pallamallada

s/f *Caloeiriña das Bouzas*. Vigo: Edicions do Cumio 3-1049.

Ruiz, Irma

1979 Las deficiencias de las investigaciones de campo: resultados, causas y posibles soluciones. En *Congreso Nacional de Folklore*. Laguna Blanca, p. 72-74.

Schubarth, Dorothé y Antón Santamarina

1984- *Cancioneiro popular galego*. A Coruña: Fundación Pedro  
94 Barrie de la Maza Conde de Fenosa. 8 vol. + 7 casetes.

**Norberto Pablo Cirio**

## **IV Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA**

La Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA, celebró su IV Congreso bianual en Ciudad de México entre el 2 y el 6 de abril de 2002. En medio de las monumentales instalaciones del Centro Nacional de las Artes, CENART, construidas en lo que fuera el terreno de los legendarios estudios de cine Churrubusco, el congreso pudo desarrollarse en excelentes condiciones. El apoyo del CENEDIM con su director José Antonio Robles, fue fundamental en este sentido.

El IV Congreso estuvo organizado en cuatro sesiones plenarias realizadas por las mañanas y en ocho grupos de trabajo realizados por las tardes. Esto permitía multiplicar y profundizar a la vez las temáticas tratadas, recogiendo los múltiples caminos y enfoques disciplinarios que convergen en los estudios de música popular. Las sesiones plenarias abordaron los siguientes temas: Música y medios; Centro y periferia; Música e identidad; y Metodologías de estudio. Los grupos de trabajo se constituyeron alrededor de los temas Análisis musical; Cambio social; Música popular y Educación; Tradición y Modernidad; y los géneros cumbia, tango, bolero, rock; jazz y fusión.

Este congreso marcó la aparición de una nueva camada de investigadores en música popular, muchos de ellos con estudios de postgrado en América Latina o Estados Unidos en distintas disciplinas. Se trata de investigadores serios y creativos, cuya labor es respaldada por veinte años de investigación previa en el área y por la legitimidad que han alcanzado los estudios de música popular en el ámbito académico internacional. Además, sus textos fueron los que mejor se enmarcaron en los clásicos veinte minutos de la ponencia de congreso.

Se observó un claro avance en la capacidad investigadora y comunicativa de los participantes respecto al congreso anterior, lo que nos lleva a destacar la labor formadora que poseen los congresos, especialmente en un medio como el nuestro que adolece de programas de formación para investigadores en música. Así mismo, México sorprendió con la participación de músicos populares de cierta trayectoria que, sobre la base de su propia experiencia musical y de su formación en alguna otra disciplina, articularon discursos interesantes sobre su práctica y la que les



rodea. Varios músicos colombianos realizaron también aportes en este sentido.

La modalidad de los grupos de trabajo, que se incluía por primera vez en un congreso IASPM, no rindió todos los frutos esperados. Esta práctica, ampliamente desarrollada en Brasil, requiere que todos los participantes del grupo reciban con anticipación las ponencias de sus compañeros, las lean y elaboren preguntas según un orden propuesto por el coordinador de cada grupo. Más aún, algunos conferencistas propusieron que estos grupos fueran cerrados, sin público asistente que pueda desviar el debate o llevarlo a aspectos generales e introductorios. Un buen grupo de trabajo entonces, permitiría profundizar en un determinado tema sobre la base del aporte y la discusión informada de todos sus participantes.

En varios grupos de trabajo quedó en evidencia el interés múltiple que pueden generar los estudios en música popular, al considerar sus relaciones con la música de tradición escrita y la música de tradición oral. El grupo de Análisis, por ejemplo, demostró que los fenómenos de crisis y las necesidades de innovación metodológica no sólo afectan al campo de la música escrita, sino que también al de la música popular. Así mismo, los grupos Tradición y modernidad, y Cumbia, abordan el encuentro de músicas orales y mediatizadas, enriqueciendo los enfoques y las propias concepciones con las que se trabaja autónomamente en ambos repertorios. Esta confluencia de miradas y de fenómenos fue menos evidente en el caso del grupo Rock, que pareció avanzar en una suerte de *rockología* un tanto aislada de los demás discursos.

Las ponencias presentadas en este congreso estarán disponibles en la página web de la Rama Latinoamericana a partir de septiembre de 2002, donde ya se pueden consultar las del congreso anterior. La dirección de la página es: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>.

Durante el IV Congreso, se realizó la II Asamblea de la Rama Latinoamericana, resultando re-elegida la actual directiva formada por Juan Pablo González (Chile), Presidente; Martha Uilhôa (Brasil), Vicepresidente; Ana María Ochoa (Colombia), Editora; y Adrián de Garay (México), Secretario. Así mismo, se aceptó el ofrecimiento para realizar el V Congreso IASPM-LA en La Universidad de Río de Janeiro en junio de 2004.

**Juan Pablo González**

#### **IV Encuentro Científico, Simposio Internacional de Musicología** *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana*

Los días 23 y 24 de abril de 2002 se realizó en Santa Cruz de la Sierra -Bolivia- el *IV Simposio Internacional de Musicología*, bajo la coordinación de Víctor Rondón (Chile) siendo la primera actividad del *IV Festival de Música Barroca y Renacentista y Barroca Americana Misiones de Chiquitos*. Las conferencias, que tuvieron lugar en la sede de la Agencia Española de Cooperación Internacional, contaron con la presencia de investigadores de América Latina, Estados Unidos y Europa.

En las tres ediciones anteriores de este Simposio el tema de las ponencias estuvo referido casi exclusivamente a la actividad musical en las misiones de Chiquitos y Mojos. En esta oportunidad el panorama fue ampliado a otros aspectos y otros actores de la sociedad colonial iberoamericana -mujeres, negros y niños-, personajes marginales en su tiempo y generalmente olvidados en el momento de escribir la historia. Los trabajos presentados (y que se encuentran en proceso de edición) fueron los siguientes: Rogerio Budasz (Brasil): *Negros e violas (guitarras) nos séculos XVII e XVIII: a conexao baiana*; Viana Cadenas García (Venezuela): *Música, ceremonias y fiestas en el convento femenino de la Inmaculada Concepción de Caracas (s. XVII y XVIII)*; Norberto Pablo Cirio (Argentina): *¿Rezan o bailan? Disputas en torno a la devoción a San Baltazar por los negros en el Buenos Aires colonial*; Luis A. Di Nucci (Argentina): *Litoral Argentino: descubrimiento de un escenario trascendente por la presencia de negros, niños e indios en su vida musical*; Sieglinde Falkinger (Austria): *Porque somos cristianos, no somos salvajes. La escritura entre los Chiquitanos*; Luis Lledias (Méjico): *El colegio de San Miguel de Bethlem, un conservatorio femenino novohispano*; Guillelmo Marchant (Chile): *Una negra llamada María Antonia*; W. Javier Matienzo C. (Bolivia): *La capilla musical del colegio jesuita de Tarija*; Gabriel Menéndez (España): *La presencia de la mujer y los negros en el Fandango de la Iberoamérica colonial: coreografía, baile popular y fenómeno social*; Cynthia Radding (E.E.U.U.): *Al son de la flauta: género y los ritmos de trabajo en las misiones de chiquitos*; Aurelio Tello (México): *La Capilla musical del convento de la Santísima Trinidad de Puebla, en los siglos XVII y XVIII* y Susana Antón Priasco (Argentina):

*El papel de las mujeres en el teatro musical de América colonial entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII.* Como cierre de este simposio, la Prof. María Teresa Gisbert y el musicólogo Piotr Nawrot presentaron dos ponencias especiales, la segunda de ellas referida a últimos hallazgos en el Archivo Musical de San Ignacio de Mojos.

Creemos importante destacar que la presencia, en un mismo ámbito, de investigadores con una larga trayectoria junto con otros que recién se inician, resultó sumamente positiva. Este hecho, junto con la apertura del Simposio hacia otras áreas de las humanidades, no sólo enriqueció el encuentro, sino que permitió comprobar una vez más la utilidad del trabajo interdisciplinario para la musicología. Asimismo, no podemos dejar de señalar la muy buena organización con que contó el encuentro y la excelente disposición de la comisión que lleva adelante el Festival de Música de Chiquitos.

**Susana Antón Priasco**

#### **CRONOGRAMA PARA LA PRESENTACION DE COLABORACIONES**

Boletín nº	Cierre de recepción
1	15 de mayo
2	15 de octubre

## **Inauguración del *Archivo Misional de Concepción* y apertura a los investigadores del *Archivo Musical de Chiquitos***

El pasado 27 de abril, dentro del marco del *IV Festival de Música Barroca y Renacentista y Barroca Americana Misiones de Chiquitos*, se inauguraron las nuevas instalaciones del Archivo Misional de Concepción, Bolivia, constituido por las colecciones documentales del *Archivo Musical de Chiquitos*, el *Archivo Histórico de Chiquitos y Guarayos*, el *Archivo de obras del Arquitecto Hans Roth* y el *Depósito del Museo Misional* (formado por obras de arte, herramientas y objetos etnográficos de la Chiquitanía).

De acuerdo con la información brindada por el musicólogo Piotr Nawrot, se transformó una parte del antiguo edificio jesuítico adaptándolo a las necesidades de los investigadores, por lo que actualmente se cuenta con una sala especial de lectura y trabajo separada de los cuartos donde se encuentran los documentos. A la vez, se ha establecido un reglamento bastante estricto para su uso, que creemos que es útil dar a conocer. Todos los investigadores que quieran acceder al archivo deben solicitar un permiso al Arq. Javier Mendoza -coordinador del archivo-, junto con el cual se debe presentar un plan de trabajo y referencias personales. A tal efecto, los datos son los siguientes: por correo tradicional, Archivo Misional de Concepción, Casilla 337 Santa Cruz -Bolivia-. El número de fax es: 491-3-964 3011 y las dos direcciones de e-mail son: [par\\_cep@hotmail.com](mailto:par_cep@hotmail.com) y [chapye@hotmail.com](mailto:chapye@hotmail.com) (Javier Mendoza).

Asimismo, se ha determinado que las investigaciones sobre material inédito del Archivo Musical deben coordinarse de antemano con Piotr Nawrot, "para evitar conflictos entre investigadores" ([nawrotpi@ceibo.entelnet.bo](mailto:nawrotpi@ceibo.entelnet.bo)).

Este Archivo Misional posee, como ya es sabido, uno de las colecciones musicales más importantes de Música Barroca en América, formada por más de 5000 folios de música de época jesuítica y post jesuítica. Cabe agregar que, a través de algunos subsidios otorgados a investigadores argentinos, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) ha colaborado indirectamente en la clasificación del Archivo.

**Susana Antón Priasco**

## **Ier. Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica**

*Gourmet Musical* es una organización dedicada a la investigación, documentación y distribución de Música y Musicología argentina y latinoamericana.

GM reúne, ordena y brinda información confiable y autorizada sobre la bibliografía y discografía existente sobre el tema y su objetivo principal es el de ofrecer una herramienta para mejorar las condiciones de trabajo en el campo de la investigación musical, estimular el intercambio entre investigadores y artistas e incentivar la investigación y la producción musical contemporánea, sobre todo aquella que tiene menos difusión a través de los canales tradicionales.

En celebración de su tercer aniversario, Gourmet Musical convoca a los investigadores interesados a participar del Iº Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación, dedicado a trabajos sobre Música Latinoamericana.

1- Podrán participar investigadores de cualquier nacionalidad y edad, con trabajos de investigación originales e inéditos sobre historia, análisis, crítica, teoría, bibliografía o discografía de la música latinoamericana de cualquier género y período.

2- Se aceptarán artículos originales e inéditos de hasta 40 págs. de extensión, contados en hojas tamaño A4 a doble espacio.

3- Los trabajos deberán ser entregados en diskette o en CD, en archivos para PC en formato . doc, .txt. o .rtf . Los mismos deberán estar acompañados por una copia impresa en formato A4 (o carta en su defecto).

4- Todas las copias deberán estar firmadas con seudónimo y el envío deberá estar acompañado por un sobre cerrado con el nombre, dirección, teléfono, e-mail y curriculum del autor.

En el exterior del sobre deberá mencionarse el seudónimo y el título del trabajo presentado. Se aceptarán trabajos de más de un autor, debiendo figurar como un único seudónimo y recibiendo un solo premio.

5- Se aceptarán trabajos en castellano, portugués e inglés. Los editores podrán solicitar que el autor se encargue de realizar una traducción al castellano en caso de ser seleccionados para su publicación.

6- Los trabajos deberán enviarse por correo antes del 1 de noviembre de 2002 a: Concurso Gourmet Musical. Ruggieri 2733 3º C. C1425DLA, Buenos Aires, Argentina



7- Los ganadores de los premios serán seleccionados por un jurado integrado por: Peter Manuel (CUNY, USA); Victoria Eli Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid, España); Leonardo Waisman (CONICET, Argentina).

8- En la evaluación de los trabajos se valorará particularmente la originalidad del tema elegido, los aportes de la investigación en relación con el estado actual de la bibliografía sobre el tema, claridad expositiva.

9- Se seleccionarán 3 artículos que recibirán cada uno \$300 (pesos argentinos) y serán publicados en las revistas *Música e Investigación* (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"), *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (Universidad Católica Argentina) y *Revista del Instituto Superior de Música* (Universidad Nacional del Litoral).

Se otorgarán dos menciones especiales para trabajos relacionados con bibliografía, hemerografía y discografía, los que serán publicados en el sitio web de Gourmet Musical.

Cualquiera de los premios o menciones podrá ser declarado desierto.

10- Las decisiones del jurado serán inapelables. La presentación al concurso implica la aceptación de las bases. Cualquier situación imprevista será resuelta por Gourmet Musical y su decisión será inapelable.

11- El premio será entregado en fecha a confirmar. Gourmet Musical se reserva el derecho de decidir editar en su sitio en internet - previa comunicación al autor- cualquier artículo participante, aún cuando no haya sido seleccionado por el jurado

12- Los trabajos que no obtengan el premio podrán ser retirados hasta un plazo de 30 días, luego del cual Gourmet Musical no se responsabiliza de su devolución.

13- Cualquier información o novedad adicional sobre el Premio, será publicada en la sección del sitio Gourmet Musical dedicada al mismo, en [www.gourmetmusical.com/concurso.asp](http://www.gourmetmusical.com/concurso.asp).

Para mayor información o consultas dirigirse a [concurso@gourmetmusical.com](mailto:concurso@gourmetmusical.com)

AUSPICIA: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes

**Cursos de Invierno 2002**  
**Universidad de Valladolid. Centro Buendía**

Curso: "Los últimos diez años de la investigación musical"

Entre el 20 y el 23 de marzo tuvo lugar en Valladolid, el ciclo de conferencias en torno a Los diez últimos años de la Investigación Musical que contó con la presencia de las figuras más destacadas del panorama internacional.

La idea de plantear un tema tan amplio sirvió para reunir un auditorio y unos ponentes procedentes de todos los ámbitos de la musicología. De esta manera, pudimos escuchar a Leo Traitler y Gary Tomlinson debatir los postulados de la nueva musicología en un discurso filosófico abstracto o a Fred Lerdahl defender un discurso más científico sobre el efecto que la tensión tonal ejerce sobre el sujeto. También se presentaron ponencias en áreas más restringidas como el trabajo de Nadja Wallaszkovits sobre la conservación del material audiovisual o la visión dinámica de Peter Wicke de la música popular urbana y los problemas teóricos que plantea.

Tim Rice fue uno de los ponentes más aplaudidos por la claridad y nitidez con que expuso su método de análisis del fenómeno musical basado en el tiempo, el espacio y la metáfora. Por último, Simha Arom enriqueció sus famosas teorías del trabajo de campo con ejemplos de sus últimos trabajos.

Cabe destacar la magnífica labor de organización de la Universidad de Valladolid y las numerosas actividades extraordinarias como son los ciclos de música contemporánea o la presentación del Stabat Mater de Ledesma que sirvieron de marco para el curso.

**Laura de Miguel y Federico Hernández**

Alumnos de la Universidad Complutense de Madrid-España

## XV CONFERENCIA DE LA ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

### "Géneros Musicales: (in)definiciones y (con)fusiones"

Buenos Aires, 15 al 18 de agosto de 2002

A realizarse en la Casa José Hernández de la SADE, México 524

La Asociación Argentina de Musicología invita a investigadores de la Argentina y del exterior a participar en su XV Conferencia, que tendrá lugar en la ciudad de Buenos Aires del 15 al 18 de agosto de 2002. El tema convocante está dirigido a reflexionar acerca de la aplicabilidad del concepto de género musical en la investigación musicológica actual, habida cuenta de los procesos de apropiación, fusión, (dis)continuidad, revitalización o reformulación de géneros en los diferentes ámbitos musicales.

#### PROGRAMA DE ACTIVIDADES

##### *JUEVES 15*

#### 9.30 INSCRIPCION

#### 11.00 APERTURA

A cargo de la Presidenta de la Asociación Argentina de Musicología, **Irma Ruiz** y del Director General de la Casa José Hernández de la SADE, **Juan Arturo Sapia**.

#### 11.30 PANEL

##### **Música y Política**

*Coordinador: Omar Corrado*

*Panelistas: Liliana Herrero, Graciela Paraskevaïdis e Irma Ruiz*

#### 13.00 BRINDIS DE BIENVENIDA

#### 15.00 PRIMERA SESION

*Moderador: Oscar Olmello*

**Mónica Opanski - Gustavo Basso.** Eduardo Bértola y el origen del espectralismo.

**Martín Liut.** Speculorum memoria, la aplicación de los recursos compositivos de la escuela espectral en la obra para orquesta del compositor argentino Luis Naón.

**Gustavo Basso.** Fractales y estructuras musicales autosemejantes.

#### 17.00 SEGUNDA SESION

*Moderadora: Graciela Restelli*

**Edgardo Rodríguez.** Ramón Ayala y el gualambao.

**Damián Rodríguez Kees.** Función utópica y vanguardia en *Doideca* de Caetano Veloso.

**Héctor Rubio.** Cuestiones estructurales en *Ramifications* de György Ligeti.

### VIERNES 16

#### 9.30 TERCERA SESION

*Moderador: Leandro Donozo*

**Talia Jiménez Ramírez.** Revueltas y sus géneros en la teoría de la receptividad.

**Silvina Mansilla.** La (di) fusión de la producción musical de Carlos Guastavino por parte de Eduardo Falú. Una aproximación desde la historia de su recepción.

#### 11.00 CUARTA SESION

*Moderadora: Irma Ruiz*

**Neris González Bello - Liliana Casanella Cué.** La guaracha cubana: ¿canción, tipo genérico sonero o intergénero?

**Diego Madoery.** Género - especie - estilo. Algunos aportes para la musicología en el campo de la música popular.

**Juan Pablo González.** "No estaba muerto, andaba de parranda": reflexiones sobre género musical y sentido en el siglo XX.

#### 15.00 PANEL

**La inserción de los jóvenes en la investigación**

*Coordinador: Germán Rossi*

*Panelistas: Graciela Albino, Marta Andreoli, Fabián Beltramino, Leandro Donozo y Mariana Speroni*

#### 17.30 QUINTA SESION

*Moderador: Héctor Goyena*

**Graciela Albino.** Funciones gremiales en el Teatro Colón en la primera presidencia peronista: "El porvenir de una ilusión" o "L'illusion comique".

**Graciela Restelli.** Destrencen las trenzas: una relectura de la adoración de las cintas durante la Navidad jujeña.

**Susana Antón Priasco.** Del corral a la corte. La transformación de entremeses y bailes dramáticos populares en géneros dramático-musicales cortesanos.

### SABADO 17

#### 10.30 SEXTA SESION

*Moderadora: Yolanda M. Velo*

**Norberto Pablo Cirio.** Perspectivas generacionales en la construcción de la identidad musical en la colectividad gallega de la Argentina.

**Silvia Benza Solari.** Transmisión de géneros dancísticos en la migración: nuevos criterios de demarcación identitaria frente a la dilución del contexto territorial nacional peruano.

**Silvia Citro.** Entre los coritos y las canciones: ritualidad y espectáculo en la música toba.



15:00 SEPTIMA SESION: Jóvenes investigadores

*Moderador: Miguel Angel García*

1ª parte

**Juan Carlos Biglia - David Lifschitz.** La censura en la música argentina: Bomarzo.

**Adriana Cerletti.** La cooperación semiológica en la música de Alberto Williams: el uso de la referencialidad y del género como estrategia política.

**Martín Virgili.** Silencio y metáfora en la música de Gabriel Valverde.

16.45 2ª parte

**Ofelia Plantade - Ana Romaniuk.** La copla en la construcción de la identidad de la comunidad de Santa Victoria Oeste (Provincia de Salta, Argentina).

**Germán Pablo Rossi.** Del playback a la ejecución. Mercado, audiencia y simulación en la "bailanta".

18.00 ASAMBLEA ANUAL ORDINARIA DE LA AAM

*DOMINGO 18*

10.30 PANEL

**Género Musicales: (in)definiciones y (con)fusiones**

*Coordinador: Pablo Kohan*

*Panelistas: Miguel Angel García, María Ester Grebe, Pablo Kohan y Ricardo Saltón*

12.00 SESION DE CLAUSURA

*Comisión Organizadora*

Irma Ruiz (coordinadora)

Miguel A. García

María Teresa Melfi

Susana Antón

Germán Rossi

Pablo Cirio

Silvia Citro

Leandro Donozo

*Comisión de Apoyo*

Adriana Cerletti

Camila Juárez

Rubén Traverso

*Comité de Lectura*

Bernardo Illari

Héctor Rubio

Leonardo Waisman

INSCRIPCION

Expositores \$ 30; asistentes \$ 15.

Estudiantes (con credencial): expositores \$ 15, asistentes \$ 10.

Los miembros de la AAM que tengan el pago de la cuota al día se verán beneficiados con una reducción de \$ 10 en todas las categorías.

Visite la web de Asociación Argentina de Musicología en :

[www.aamusicologia.cjb.net](http://www.aamusicologia.cjb.net)

Para más información, comunicarse con: [iruiz@sinectis.com.ar](mailto:iruiz@sinectis.com.ar) o [donozo@dynamo.com.ar](mailto:donozo@dynamo.com.ar)

## DIRECCIONES ELECTRONICAS

Los miembros y amigos de la AAM que quieran dar a conocer su dirección de e-mail en el próximo Boletín, sólo tienen que enviárnosla.

AAM	iruiz@sinectis.com.ar
Antón, Susana	suanton@arnet.com.ar
Baquadano, Miguel Angel	mike33ar@yahoo.com
Basso, Gustavo	basso@isis.unlp.edu.ar
Béhague, Gerard	gbehague@mail.utexas.edu
Bosquet, Diego	dbosquet@hotmail.com
Cal, Julieta	julical@hotmail.com
Camara, Enrique	camara@fyl.uva.es
Cerletti, Adriana	avcerletti@ciudad.com.ar
Cirio, Norberto Pablo	pcirio@sinectis.com.ar
Citro, Silvia Viviana	scitro_ar@yahoo.com.ar
Cragnolini, Alejandra	acrag@infovia.com.ar
Donozo, Leandro	donozo@dynamo.com.ar
Fernández Calvo, Diana	dcalvo@fibertel.com.ar
García, Miguel Angel	miguelag@infovia.com.ar
García de Poppi, María I.	poppigarcia@ciudad.com.ar
Giuliani, Alicia	agiuliani@impsat1.com
González, Juan Pablo	jgonzaro@puc.cl
Goyena, Héctor	hgoyena@infovia.com.ar
Igor, Florencia	floniogor@hotmail.com
Illari, Bernardo	beillari@midway.uchicago.edu
Juárez, Camila	camilajuarez@hotmail.com
Kitroser, Myriam	kitroser@ns.psi.unc.edu.ar
Kohan, Pablo	pablokohan@ciudad.com.ar

Mansilla, Silvina Luz	silman@filo.uba.ar
Martínez Ulloa, Jorge	jomaru@rdc.cl
Melfi, María Teresa	mtmelfi@infovia.com.ar
Mendivil, Julio	a2506394@smail.Uni-Koeln.de
Mondolo, Ana María	mondolo@interar.com.ar
Musri, Graciela	musri@sinectis.com.ar
Olmello, Oscar	boecio@infovia.com.ar
Pedrotti, Clarisa	clariluna_ar@yahoo.com
Peña Fuenzalida, Carmen	cpenaf@puc.cl
Portorrico, Emilio	emiporto@topmail.com.ar
Rabbiosi, Patricia	gadatipe@cablenet.com.ar
Restelli, Graciela	grestelli@infovia.com.ar
Rodríguez, Edgardo	erodrige@infovia.com.ar
Rossi, Germán	euterpe@perseus.com.ar
Rubio, Héctor	hrubio01@yahoo.com
Ruiz, Irma	iruiz@sinectis.com.ar
Sacchi, María Antonieta	antonietasacchi@arnet.com.ar
Saltón, Ricardo	ricardosalton@sinectis.com.ar
Sánchez, Walter	alewalt@albatros.cnb.net
Seeger, Anthony	aseeger@ucla.edu
Torp, Jorge	JTorp@t-online.de
Travassos, Elizabeth	etravas@cybernet.com.br
Traverso, Ruben Félix	rtraverso@ciudad.com.ar
Vázquez, Hernán	hevazque@fhumyar.unr.edu.ar
Velo, Yolanda	yvelo@fibertel.com.ar
Vignati, María Emilia	marzano14@interfree.it
Waisman, Leonardo	ljwaisman@yahoo.com
Wilde, Guillermo	gwilde@mail.retina.ar

## **NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACION DE ARTICULOS EN LA REVISTA ARGENTINA DE MUSICOLOGIA DE LA AAM**

Deben ser trabajos inéditos, con una extensión máxima de 50 páginas (incluyendo texto, bibliografía, mapas, pautaciones, figuras, fotos, etc.) tamaño A4, letra cuerpo 12, escritas a doble espacio, en hojas numeradas, con los márgenes izquierdo y derecho de 3 cm y los márgenes superior e inferior de 2.5 cm.

Las notas y la bibliografía se ubicarán al final del artículo, conteniendo esta última todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo los criterios adoptados en el Número 1 de nuestra Revista.

Las citas de referencias bibliográficas irán en el texto siguiendo el sistema autor, año, páginas.

Los ejemplos musicales deberán adjuntarse en hojas separadas del artículo indicando el lugar donde deben ser insertados.

Los trabajos se presentarán en dos copias impresas en papel y un disquete con indicación del procesador de textos utilizado.

Se debe adjuntar un resumen del artículo, en castellano y en inglés, no mayor de 10 líneas.

Deberán remitirse también los nombres completos y dirección de los autores, como así su pertenencia institucional. Los envíos deben dirigirse a los editores en su versión definitiva a la dirección postal: Bolívar 553, 4° J, (1066) Buenos Aires, Argentina.





**ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA**  
**Bolívar 553, 4° J**  
**1066 Buenos Aires**  
**Argentina**