

Federico Monjeau. *Viaje al centro de la música moderna. Conversaciones con Francisco Kröpfl*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021, 102 páginas

Siguiendo con la referencia a Julio Verne, Federico Monjeau bien podría haber escogido como título para su libro *La vuelta a la música moderna en 80 páginas*. Sus conversaciones con el compositor Francisco Kröpfl representan un recorrido exquisito por la historia de la música del siglo XX, desde el atonalismo libre de Arnold Schönberg hasta la música electroacústica, de la que el entrevistado ha sido un pionero en Latinoamérica.

Como en cualquier excursión, la pericia del guía es clave para que el viajero pueda apreciar en toda su dimensión lo que está contemplando. Ésta es la suerte del lector del libro: en sus páginas, Kröpfl lo interioriza en sus criterios para el análisis musical, comparte el contenido de sus lecciones de composición y, en general, exhibe la lucidez con la que ha reflexionado sobre la música a lo largo de sus 90 años de vida.

Quien guía e interpela al compositor en sus reflexiones es Federico Monjeau (1957-2021), crítico musical, docente e investigador de una sólida formación y extensa trayectoria. Que integrara hasta su fallecimiento el Comité Académico

del *Boletín de Estética*. Tuve la suerte de asistir a sus clases de Estética Musical en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la lectura de su libro me hizo sentir la misma gratificación que experimentaba en las aulas de la calle Puán. Al igual que Kröpfl, Monjeau fue un maestro lúcido, generoso, que inspiraba a sus estudiantes y les desplegaba nuevos mundos.

Viaje al Centro de la Música Moderna llegó a publicarse casi al mismo tiempo que el fallecimiento de su autor, en enero de este año. En lo personal, experimenté su lectura como una despedida del maestro y me sentí afortunado de que Monjeau hubiera llegado a preparar la obra para la imprenta.

El libro presenta el atractivo de que no se trata de entrevistas sino de conversaciones entre amigos. La intimidad entre Monjeau y Kröpfl se trasluce en las páginas del libro. Por momentos el lector tiene la impresión de que guardan la relación de maestro y discípulo, pero nunca siente la frialdad de una entrevista. No se percibe a un entrevistador con preguntas preparadas, sino que la conversación entre ambos

fluye con naturalidad. De hecho, los encuentros que dieron lugar al libro solían extenderse más horas que las pautadas y terminaban en las mesas de algún bodegón porteño.

A menudo la música contemporánea genera extrañeza e incluso rechazo por parte del público. Se la acusa de antinatural, fría por su racionalidad y dirigida a un auditorio restringido. A pesar de su erudición y tecnicismo (o quizás por estos motivos), la virtud del libro es que produce el efecto contrario en el lector: comprender lo que está detrás de la música del siglo XX, explicado con claridad por un compositor de nuestro medio, la vuelve mucho más cercana y afable.

El libro tiene dos ejes. Una parte está dedicada a la reflexión técnica sobre el arte de la composición y el análisis musical. En palabras de Kröpfl, “el arte es un misterio, pero eso no debe ser un pretexto para no intentar indagar lo más profundamente posible en los detalles del proceso discursivo”. La otra parte del libro está enfocada en la biografía del compositor: su vida, intereses y reflexiones, siempre en relación con la música por supuesto.

Discípulo de Juan Carlos Paz, Francisco Kröpfl inicia su carrera musical en la década de 1950. La

postguerra constituye un momento particularmente difícil para la historia de la música. El gesto de la época consiste en desligarse de la herencia musical del pasado. Ni siquiera quedan exceptuadas figuras como Schönberg, quien, a pesar de su ruptura del sistema tonal, es criticado por seguir utilizando formas clásicas. Entonces aparecen intentos de renovación desde Estados Unidos, con la introducción del azar de la mano de John Cage, así como el serialismo en Europa con Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. A los obstáculos que debía sortear la música en Europa o Estados Unidos, se suma la ubicación periférica de Buenos Aires en la escena musical académica.

En este contexto recibe su educación musical y busca abrirse camino el joven Kröpfl. El libro relata este proceso: su amor por el jazz, sus estudios con Juan Carlos Paz, la rivalidad de su maestro con Alberto Ginastera (quien sin embargo fue generoso con él y le abrió puertas), su apertura de una galería de arte moderno en la que expusieron figuras como Emilio Pettoruti, su colaboración con artistas de otros géneros, su encuentro con Pierre Boulez en Buenos Aires, la dificultad para acceder a las obras contemporáneas (cuyas esquivas partituras debían ser copiadas a

mano) y su pequeño acto de vandalismo al violentar las cerraduras de una vitrina para acceder a una partitura de Schönberg.

Después vendrán su acercamiento a la música electroacústica. Según nos explica, “música electroacústica” es la denominación que recibe la fusión de dos estéticas antagónicas que surgen a fines de los 40’ y principios de los 50’. Por un lado, la música concreta, que realiza montajes a partir de sonidos grabados por micrófonos del ámbito natural; por el otro, la música electrónica, que utiliza sonidos generados electrónicamente. Kröpfl acuña el término “poéticas sonoras” para referirse a estas innovaciones artísticas. Desde su concepción, la música sería la más antigua de estas poéticas sonoras.

Kröpfl funda una tradición en música electroacústica en la Argentina y la desarrolla a través de su trabajo en diversas instituciones. En 1958 funda el Estudio de Fonoología Musical en la Universidad de Buenos Aires. Para llevarlo a cabo, convence a las autoridades académicas del proyecto, así como consigue equipamiento y diseña dispositivos que no existían comercialmente, necesarios para la composición de música electrónica. Más tarde, en la década de 1970, dirige el laboratorio de música electró-

nica del Instituto Di Tella hasta que el hostigamiento militar y la crisis económica provocan el cierre de la institución. Sin embargo, logra rescatar los equipos para continuar su actividad en el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Artes y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires. Ya en la década de 1980 está al frente del Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta. Desde estas instituciones desarrolla una prolífica carrera compositiva y sus obras recorren los escenarios del mundo. En paralelo se dedica a la docencia, convirtiéndose en maestro de músicos y compositores.

Las vidas de los grandes artistas en general y de los compositores en particular, han estado cubiertas de un halo de misterio y han generado fascinación en los melómanos a lo largo de la historia. Escudriñar en la biografía de Kröpfl, narrada en primera persona e interpelada por Monjeau, es un placer que recomiendo. Por su brevedad y carácter oral, *Viaje al Centro de la Música Moderna* puede ser degustado de un bocado, así como saboreado largamente en el paladar.

Pablo Fidanza
UBA

Lucía Stubrin. *Bioarte. Poéticas de lo viviente*. Santa Fe: Ediciones UNL; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2020, 160 páginas

Este libro es el resultado del trabajo de investigación que Lucía Stubrin ha desarrollado durante su beca doctoral y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET); beca doctoral de la European Commission Erasmus Mundus en la Université de Strasbourg; beca posdoctoral de la Fundación Carolina en la Universidad de Salamanca; y como integrante del colectivo Ludión: Exploratorio Latinoamericano de Poéticas/Políticas Tecnológicas, dirigido por Claudia Kozak, en el Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires.

En este recorrido, la autora ha estado en contacto con los actores y las instituciones partícipes del bioarte con el objetivo de configurar un panorama acerca de este género artístico en cruce con la ciencia y la tecnología. El libro es una interesante propuesta que invita a reflexionar sobre las relaciones y las tensiones que se producen en el interior de esta práctica a nivel local y global.

El bioarte es un género híbrido e interdisciplinario que requiere conocer diversos conceptos, léxi-

cos y procedimientos de áreas que, alguna vez, han sido definidas como antagónicas. Quienes provienen del mundo del arte deben interiorizarse en métodos, protocolos y experimentos vinculados a la Biología y a la Biotecnología; quienes provienen del área de la ciencia, ya sea como productores o colaboradores en proyectos artísticos, deben ingresar en un mundo poético en el que el criterio de *verdad* puede ser distinto del que ellos conocen; y aquellos que provienen del campo de la investigación teórica, como Lucía, deben sumergirse en ambos mundos. Es por esta razón que este libro se propone como una *inmersión* en el mundo del bioarte.

En el primer capítulo, se plantea una trayectoria por la configuración del campo científico en el que se reconstruyen las derivas que han tenido las ciencias de la vida durante el siglo xx, hasta la llegada y consolidación de las ciencias biotecnológicas. El primer hito en este camino lo constituye el modelo helicoidal propuesto por James D. Watson y Francis Crick en 1953, conocido como ADN, que permitió la unificación del campo de investi-

gación de la Biología molecular. El ADN recombinante, el Proyecto Genoma Humano y la oveja Dolly son algunos de los proyectos más conocidos que se mencionan y que intentan circunscribir los límites de la Biotecnología, una disciplina interdisciplinaria –o como sostiene la autora– una *disciplina indisciplinada*, por la dificultad de encasillarla como disciplina en sí misma, dado que se nutre de varias otras como la Biología molecular y la Ingeniería genética.

En este sentido, el problema de establecer una definición de la biotecnología es comparable con la dificultad de definir el bioarte, debido a la combinación de procedimientos, recursos y técnicas implicados, así como por la variedad de propuestas estéticas que resultan de estos cruces.

De aquí se desprende la pregunta que da inicio al segundo capítulo: “¿Qué tienen en común una coneja transgénica, un cuadro pintado con bacterias y un planisferio de ADN?”. A partir de estos tres ejemplos se da cuenta de la pluralidad de técnicas, formatos y soportes que manifiestan las producciones de arte y biotecnología, ya sea que se trate de obras vivas, obras estáticas u obras interactivas.

Pese a las diferencias que se distinguen, en realidad, en este apar-

tado se intenta encontrar aquello que las obras tienen en común y que permite unificarlas bajo una misma categoría. En esta búsqueda, Stubrin advierte una *obsesión por definir* que rodea al campo de los productores, teóricos y gestores culturales del bioarte. A un profundo análisis de los aportes de especialistas del ámbito internacional como Eduardo Kac, Robert Mitchell y Jens Hauser, la autora le suma la mirada local de estudiosos argentinos que contribuyen al debate sobre la sistematización de este concepto *en construcción*.

Si en el primer capítulo se aborda el aspecto científico y en el segundo se analiza la dimensión artística, en el tercero se expone el rasgo más destacado y característico del bioarte: su interdisciplinabilidad. El rol de las instituciones que posibilitan el trabajo conjunto de artistas, técnicos, científicos, ingenieros, teóricos y curadores, entre otros, es fundamental para legitimación y la consolidación de esta práctica híbrida. Entre los espacios mencionados, aparecen el festival Ars Electronica, el festival Ars Futura y el Concurso VIDA de la Fundación Telefónica como tres entidades internacionales que dieron impulso a la producción de bioarte. En el ámbito regional, se despliegan el Festival Artmedia, el en-

cuentro FASE y la Bienal Kosice como lugares para la experimentación y la investigación interdisciplinaria.

Otro aspecto para destacar en este tercer capítulo son los laboratorios y los centros especializados en la investigación y la producción de proyectos de bioarte. Stubrin realiza un riguroso análisis comparativo entre el laboratorio Symbiotica de la Universidad de Western Australia, en Perth, Australia – considerado el primer laboratorio del mundo de esta especialidad–, y la propuesta local de la mano del Laboratorio Argentino de Bioarte (BIOLAB) de la Universidad Maimónides, en Buenos Aires, Argentina.

En esta descripción de las instituciones figuran, también, Incubator, Fluxmedia, la Asociación Finlandesa de Bioarte y una larga lista de programas y residencias en arte, ciencia y tecnología que ilustran la variedad, los imaginarios y la tensión de la actual escena bioartística.

El ejercicio de pensamiento crítico que Stubrin asume a lo largo del volumen culmina con un epílogo en el que expone el valor que tiene el bioarte para las ciencias sociales y humanas por su contribución a la reflexión política, ética y técnica; el poder de transformación que implica el trabajo colaborativo interdisciplinario; y las nuevas posibilidades de construcción del conocimiento.

Con una mirada aguda sobre el fenómeno, *Bioarte. Poéticas de lo viviente* brinda valiosos aportes que, desde la Epistemología, la Estética, la Historia de la Biología y la Filosofía, abordan tanto las condiciones de producción de este género como las consecuencias de la práctica bioartística en el mundo y en la región.

Natalia Matewecki

UNLP-IHAAA/UNA-IIAA