

Federico Monjeau. *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, segunda edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2023, 151 páginas

Publicado originalmente en 2004, *La invención musical* es el primer libro de Federico Monjeau. Las ideas reunidas en él responden, sin embargo, a un largo proceso de elaboración. Muchas páginas encuentran antecedentes inmediatos (más de los que se reconocen en el Prólogo) en los ensayos que el autor publicaba desde 1989 en *Punto de vista*, paralelamente a su trabajo como profesor de la Universidad Nacional de Buenos Aires y como crítico musical de *Clarín* (una biografía intelectual de Monjeau se encuentra en Esteban Buch, “*In Memoriam Federico Monjeau*”, en *Música e investigación* 29, 2021: 13-20). La colaboración con una revista literaria le planteaba a Monjeau un desafío: “cómo hablar de música en un contexto intelectualmente exigente pero no especializado” (12); esta preocupación llega hasta el libro y encuentra en él una solución ejemplar. A su vez, *Punto de vista* había sido sin dudas uno de los modelos de *Lulú*. *Revista de teorías y técnicas musicales*, que Monjeau fundó y dirigió, y cuyos cuatro números se

publicaron entre 1991 y 1992. En la editorial del primero de ellos, Monjeau asegura que “la música no opone resistencia a las ideas” (“Más allá del espectáculo” en *Lulú* 1, 1991: 1). Esta afirmación, además de justificar su rechazo por el esoterismo disciplinar, cifra su proyecto intelectual y expresa una convicción sobre la que se sostienen no solo sus reflexiones sino, ante todo, su modo de escuchar música. Es eso lo que le permite decir, por ejemplo, que de lo que se trata en *Lulu* de Berg es de “la ópera como ensayo” o que las dos versiones de *Eusebius* “constituyen uno de los ensayos más audaces de Gandini; ensayo en un sentido preciso, como puesta a prueba de unos procedimientos completamente originales” (“Partituras” en *Lulú* 1, 1991: 26). El ensayo aparece, entonces, como la estrategia de escritura necesaria para desplegar la sugestiva tensión que existe entre ideas y música, o entre “teorías y técnicas”, tanto por parte del compositor cuanto del crítico. En el libro, Monjeau trabaja de manera simultánea sobre un repertorio de materiales heterogéneos: a un

corpus algo ecléctico, pero para nada arbitrario, de obras musicales, se le agrega como objeto de análisis, y no como mero “marco teórico”, una serie de ideas estético-filosóficas y, por último, algunas obras de literatura. El riesgo ensayístico asumido por el texto radica precisamente en el esfuerzo por mostrar, a través del análisis de obras, que las ideas son inmanentes a la música y que, por lo tanto, no es necesario buscar una síntesis exterior entre ambas. El ensayo es para Monjeau la forma que adquiere esa yuxtaposición entre los niveles de la composición musical, la especulación teórica y la escritura. Desde ya, esto supone entender a la música en un sentido enfático, y cualquier intento de extender esas exigencias a la música tal y como se presenta bajo las condiciones de reproducción que le impone la industria cultural, es decir, a sus modos concretos de existencia en las sociedades contemporáneas, se frustraría; ese problema queda legítimamente por fuera del ámbito de intereses del libro.

La alusión al conflicto que existe entre la negatividad estética y la cultura de masas (a la que, por supuesto, pertenecen

también las experiencias más radicales de la vanguardia musical) no es caprichosa, sin embargo, si se considera que la estética filosófica de Adorno es la principal fuente teórica del pensamiento de Monjeau y su punto de referencia más constante. En ella se establece, precisamente, la posibilidad de pensar la obra de arte en su objetividad y la certeza de que su contenido de verdad puede ser asimilado por una crítica inmanente, con prescindencia de consideraciones psicológicas o sociológicas respecto de sus contextos de producción y de recepción. Monjeau se mantiene tenazmente fiel a esas tesis que, a pesar de volverse cada vez más contraintuitivas y de haber sido en general desestimadas por las corrientes teóricas posteriores (o quizás precisamente por ello), no dejan de ser potentes y fructíferas. Su lectura de Adorno pasa por alto, sin embargo, el hecho de que ese contenido de verdad de las obras con frecuencia se refiere, en última instancia, a las contradicciones latentes en la sociedad y la época que las produce. Es decir, Monjeau permanece bajo el hechizo de la estética de Adorno sin asumir nunca sus compromisos dialéctico-materia-

listas. Por el contrario, su adornismo parece absolutizar el carácter asocial del arte, es decir, el momento, tan importante como aquel otro, en que el arte le da la espalda al mundo externo. Ese momento puede ser suficiente para entender la tarea de la crítica musical, tal como la determina el propio Adorno y como parece haberla asumido Monjeau. Para Adorno, la crítica debe ser “algo que en cierto sentido la propia música demanda, no solo sus receptores”. Toda apariencia de arbitrariedad “se desvanece cuando el crítico se abisma en el objeto de su crítica”, y esta se convierte, entonces, en el medio para el despliegue del contenido de verdad de la obra (Theodor W. Adorno, “Reflexiones sobre la crítica musical”, en *Escritos musicales VI*, Madrid: Akal, 2014: 549-550). Por otra parte, esto significa que la crítica no aplica modelos apriorísticos, sino que se juega en el terreno de la forma, lo que explica el interés de Monjeau por la composición del texto adorniano: “Habría, entonces, que situar lo atonal en el corazón mismo de su estrategia filosófica o, mejor, de su escritura, intentando rescatar un movimiento particular del pensamiento; casi

podría hablarse de un movimiento puro, que resiste a las resoluciones con la misma fuerza con que la música más seria de su época resistió a los recorridos tonales propios de un sistema pretendidamente universal” (“La prohibición de lo superfluo”, en *Punto de vista* 35, 1989: 7-10). No es difícil darse cuenta de que Monjeau describe en esas líneas un modelo para su propio trabajo. Ese movimiento reacio a la sobrecarga retórica, a la conclusión enfática, a la ampulosidad, la redundancia y el subrayado, se encuentra también en casi todas las músicas estudiadas en el libro y se proyecta sobre la propia escritura de Monjeau.

La idea de un texto que sigue el movimiento del pensamiento explica que el programa del libro no se pueda establecer con anterioridad a su propio desarrollo. No hay algo así como postulados teóricos que vayan a defenderse a través de un trabajo sistemático sobre el corpus; no hay una introducción ni una conclusión que fijen los parámetros, los alcances o los logros de la investigación. Las secciones del ensayo se encadenan por medio de transiciones mínimas y los motivos solo recorren a través de la variación. Por

su parte, la propia idea de “invención”, que da título al libro aunque de por sí no es frecuente en las discusiones estéticas a las que se remite Monjeau, se recupera una sola vez en el interior del texto, precisamente para tratar de señalar la continuidad de una línea argumental. “El concepto de invención musical se despliega en un arco amplio: de la invención en términos de progreso histórico a la invención en tanto forma metafórica” (11). Por fuera del Prólogo, en el que se encuentra esta indicación, el libro se compone de tres capítulos: “Progreso”, “Forma” y “Metáfora” (que corresponden, aunque con dos evidentes desplazamientos, a las tres “ideas” mencionadas en el subtítulo). El primer capítulo pone en cuestión la posibilidad de determinar el progreso en la música con un argumento cuyo epicentro parece estar en la consideración del tránsito del atonalismo libre al dodecafonismo en la obra de Schönberg, pero también incluye, sorprendentemente, una propuesta para pensar la historia de la música a través de la noción de paradigma de Kuhn y un intento de determinar el estatus ontológico de las obras de arte inspirado por la epistemología de Popper. El segundo, se

concentra en la dialéctica de forma y estructura que subyace a las experiencias del serialismo integral en Boulez y Stockhausen, aunque también estudia la cuestión de la forma en la micropolifonía de Ligeti o en la poética de citas de Gandini. El tercero, explora la relación entre música y literatura a través de las figuras de la metáfora, la alegoría y la mimesis, avanzando desde el tratamiento de la poesía en un *Lied* de Schubert hasta la abstracción de los paisajes desérticos de Etkin o de los grandes lienzos de tiempo de Feldman, pasando por un análisis de la musicalidad de las novelas de Proust o de Bernhard. Es evidente que la diversidad de los materiales y la sutileza con la que es tratado cada uno de ellos hace que cualquier intento de parafrasear el texto sea en vano. No obstante, sí es posible destacar una idea que parece ser transversal a los tres capítulos. Esta es la de la no referencialidad o, quizás mejor, la autorreferencialidad de la música, es decir, su tendencia a volverse sobre sí misma y susstraerse a toda forma de comunicación inmediata con la realidad extramusical. Monjeau la enfatiza cuando señala que “la música presenta una idea de historia particularmente fuerte. Sin duda así

lo ha dictado su naturaleza no referencial: el objeto de la música generalmente permanece dentro de sí misma, lo que no excluye la posibilidad de algún tipo de dimensión representacional. Ese particular sentimiento histórico de la música no será difícil de captar si pensamos que los compositores deben todo su material a otros compositores. Si la música no tiene mayores objetos fuera de sí misma, las obras musicales configuran todo el ‘paisaje’ de la música” (29). En el libro, esa recursividad irreductible de las formas no solo explica el desarrollo de la historia de la música a lo largo de los siglos, sino

que también subyace a los procedimientos compositivos analizados en cada obra y se hace evidente incluso cuando de lo que se trata es de la posibilidad de la representación o de la relación con otras artes. Adorno encontraba en ese extraño modo de comportarse de las obras de arte, en el tipo de relaciones al que ellas dan lugar, un modelo de una utopía que trágicamente se rompe al momento de realizarse. Monjeau sigue esas intuiciones y se abisma en el carácter enigmático de la música, pero mantiene intacta la promesa de felicidad.

Álvaro Arroyo
IHUCSO Litoral (CONICET-UNL)

Pablo Palomino. *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*, traducción de Laura Palomino e Ignacio de Cousandier. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021, 287 páginas

Pablo Palomino es un historiador cultural, cuya hipótesis en este libro es que “América Latina” es una construcción cultural, a la cual se llega a través de la diplomacia, la educación y la política, pero sobre todo la música.

Palomino reconoce la heterogeneidad lingüística, étnica, geo-

gráfica y musical de América Latina. A través de la historia del concepto de *música latinoamericana*, Palomino pretende llegar a desentrañar la idea misma de América Latina.

La idea de una música *latinoamericana* prevaleció sobre adjetivos como *panamericana*, *iberoamericana* o *nacional* y por

sobre el concepto de *world music* que se refiere a música no europea ni estadounidense. América Latina es ahora un marco aceptado, gracias a una serie de proyectos. El musical consistió en una serie de prácticas musicales entre 1920 y 1960 en la educación, la musicología, la industria del entretenimiento, los gremios, las relaciones internacionales y las disciplinas académicas.

Palomino consigna como primeros hitos en la idea de una música latinoamericana al boletín francés *Bulletin Musical. Revue Mensuelle Franco-Latino-Américaine* de 1918, y a la primera historia de la música latinoamericana escrita por Lucas Cortijo Alahija en Barcelona en 1919, llamada *Musicología latino-americana. La música popular y los músicos célebres de América Latina*.

Palomino se enfoca en las corrientes de la época más nacionalista y populista, desde la década de 1920 a la de 1950. Cada capítulo del libro aborda un aspecto de la categoría estética “música latinoamericana”.

El capítulo 1 muestra cómo se empieza a registrar un género regional de música latinoamericana. Hasta la década de 1930, la música que se practicaba en Lati-

noamérica no era considerada latinoamericana sino argentina, mexicana o cubana. Palomino compara el sistema organizado de la industria de espectáculos de Estados Unidos con el mosaico de circuitos regionales, locales y transnacionales sin conexión entre sí de América Latina. En la década de 1930 el desarrollo económico y demográfico y el mundo de la música comercial empezaron a tener influencia en la vida musical. La cultura europeísta transnacional servía para asegurar la formación de profesionales. La música nacionalista era el ideal de un pequeño círculo de compositores, y la investigación folclórica afirmaba la singularidad cultural, pero aplicando marcos europeos.

La música latinoamericana era una categoría que utilizaban los diplomáticos y políticos. Se fue extendiendo por medio de la musicología, y la popularidad de la música latinoamericana en Europa y en Estados Unidos dio validez al concepto. Esta era la cara visible de un proceso profundo de valorización de la música de la región.

El capítulo 2 ilustra cómo, a principios del siglo XX, en el comercio musical mundial no exis-

tía la categoría de música latinoamericana, y para ello se examinan tres casos. El primer caso es el de la vida musical de Manila en la década de 1920, donde se practicaban géneros estadounidenses, asiáticos, españoles y latinoamericanos, pero este último término no era utilizado.

El segundo caso es el de la cantante ucraniana-judía-argentina Isa Kremer, quien cantaba canciones populares de todo el mundo y de todas las culturas, saltando por sobre barreras de tipos de música, idiomas y géneros. Su cosmopolitismo hacía innecesario el uso de una categoría específica latinoamericana.

El tercer caso es el de las asociaciones de compositores de tango de Buenos Aires, quienes defendían sus derechos laborales y económicos. Siendo el tango un género popular internacionalmente, sus intereses no eran regionales sino globales. Su labor impulsó la legislación para los derechos de autor y negociaron con asociaciones equivalentes en otros países y con emisoras y disqueras. La identidad latinoamericana no era relevante para ellos.

El cuarto caso es el de la radio mexicana XEW, que creó una plataforma comercial regional explícitamente latinoamericana.

Desde la década de 1930, el sistema de radio en México incluyó inversiones estadounidenses mediadas por el empresario local Emilio Azcárraga. La XEW fue pionera en organizar sistemáticamente un repertorio articulado por temas, instrumentación, estilo y público, y se definía como “la Voz de América Latina”.

El capítulo 3 enfoca el latinoamericanismo como un elemento esencial en los nacionalismos de la región. Los niveles subnacionales, nacionales y supranacionales proveyeron material para el desafío pedagógico modernizador. La programación musical estatal se expandió, y los conciertos educativos combinaban música clásica con música popular. El doble movimiento de valorización de la cultura campesina regional y del europeísmo civilizatorio emergió en parte como reacción contra lo que los pedagogos consideraban “vulgar” o comercial.

En Brasil, la era populista de 1930 a 1964 expandió los derechos sociales y económicos en las ciudades, pero la influencia de las políticas musicales fue limitada. En la década de 1930 la música pasó a ser una vía de identificación popular y nacional, con el samba como el género musical

más popular en la radio, el carnaval, el periodismo y la venta de discos; al mismo tiempo, el samba se volvió global. La música artística se organizó en torno a salas de conciertos y orquestas públicas y redes y asociaciones privadas. En ese contexto, el proyecto estatal de masas corales liderado por Villa-Lobos fue política y musicalmente notable. Las colecciones de canciones reunidas por Villa-Lobos generaron un canon nacional. También los registros de material folclórico sirvieron para el mismo proyecto.

En México, la música nacional fue promovida por el gobierno revolucionario y un fuerte activismo civil desde la década de 1920. La valorización folclórica fue fundamental para el currículum del Conservatorio Nacional y para la radio comercial que transmitía música mexicana típica. Se crearon Misiones Culturales y escuelas nocturnas de música. Los orfeones militares en las escuelas son un ejemplo de cómo la Revolución moldeó la educación musical mexicana. En 1918 se convirtieron en orfeones populares, luego en el Departamento Nocturno del Conservatorio Nacional de Música y final-

mente en la Escuela Popular Nocturna de Música dirigida a los jóvenes de la clase trabajadora.

En Argentina, el canto colectivo empezó en las asociaciones de inmigrantes. El Estado lo adoptó para el sistema educativo público e impuso un repertorio único para las escuelas. La combinación de buenos profesores de música, patrocinio estatal, inspiración folclórica y compositores nacionales aplicados al canto colectivo lograron muy buenos resultados. También el folclore se promovió y coleccionó y la figura del gaucho ganó simbolismo, al igual que el indigenismo andino.

En la siguiente década el nacionalismo y los gobiernos conservadores dominaron las agencias estatales argentinas y se opusieron a la música popular urbana, pero ésta fue ganando prestigio entre los nacionalistas.

Las políticas musicales estatales compartían un interés por el canto colectivo, las tradiciones folclóricas y una valorización selectiva de los estilos populares modernos y urbanos. Pero su implementación y sus efectos variaron ampliamente debido a diferencias estructurales. En los tres casos, la dimensión transnacional fue central.

El capítulo 4 refiere la concepción de la música latinoamericana como un proyecto musicológico. En el período entre guerras, algunos intelectuales latinoamericanos empezaron a producir una retórica regionalista.

El musicólogo alemán Francisco Curt Lange escribió en Montevideo el texto *Americanismo Musical* (1934) enfocando a América Latina como entidad histórica, racial, cultural y musical.

Para superar el aislamiento artístico, Lange sugería crear instituciones continentales. Pronto consiguió muchos colaboradores entre musicólogos, compositores y directores institucionales. El *Boletín Latino-Americano de Música* (BLAM) se publicó de 1935 a 1946. Desde 1935 comenzaron a aparecer festivales, editoriales, revistas e institutos que estudiaban la música latinoamericana en Estados Unidos, Uruguay y Brasil. Lange entró en contacto con otros colegas, como Nicolas Slonimsky y Otto Mayer-Serra.

A partir de la posguerra, una serie de iniciativas en diferentes universidades y la financiación de la UNESCO suplantaron al Boletín y al instituto de Lange. Lange se trasladó a una posición académica y publicó muchas obras sobre diversos temas musicales. Su

labor influyó en los congresos sobre música latinoamericana y en las publicaciones musicológicas, en el descubrimiento de la música barroca brasileña y en el desarrollo de una investigación en torno a la música del siglo XVIII.

El capítulo 5 trata sobre el panamericanismo estadounidense. La Segunda Guerra Mundial convirtió el impulso latinoamericanista de Lange en una herramienta para la política exterior estadounidense. Carleton Sprague incentivó la fundación de la división de Música (DM) de la Pan American Union (PAU) dirigida por Charles Seeger. Esta oficina, patrocinada por el Departamento de Estados Unidos y administrada por musicólogos estadounidenses, promovió la circulación y el conocimiento de la música latinoamericana, como parte de un discurso panamericanista. El Departamento de Estado promovía políticas panamericanas, pero en realidad apuntaba a crear instituciones globales. La DM legitimó a los expertos latinoamericanos y alimentó una ideología estadounidense de la música y cultura latinas.

La consolidación de América Latina como región musical desde los años cincuenta conti-

nuó a través de prácticas comerciales, diplomáticas, musicológicas y políticas.

La música latinoamericana se convirtió en un símbolo estético adoptado por todo tipo de proyectos y organizaciones. La idea de América Latina se convirtió en una herramienta para el reformismo económico y en un espacio de intervención económico, diplomático y militar de Estados Unidos.

Alrededor de 1950, la región pasó a producir migraciones domésticas y emigración a Estados Unidos, España y otras partes de Europa, y entre los países latinoamericanos. La música popular latinoamericana fue parte inseparable de la experiencia de las generaciones de posguerra. En los

años sesenta, la Nueva Ola inicia una cultura musical juvenil que en la década de 1980 adoptó la música rock en castellano. Otros géneros populares fueron las baladas románticas, la Nueva Trova Cubana, la canción de protesta y la Nueva Canción. Proyectos latinoamericanistas nacieron, tales como festivales, grupos artísticos, premios musicales y asociaciones musicológicas. Los movimientos de integración han resurgido constantemente, ya que, como una región de proyectos culturales, América Latina definitivamente existe.

Clara Petrozzi

Universidad de Helsinki