

Finalmente, si bien la fenomenología de la audición ocupa un plano importante, son numerosas las referencias a ejemplos musicales y procesos cognitivos más generales vinculados con la música. La elección de los temas dentro de cada capítulo también está guiada visiblemente por el interés de un músico, lo cual hace que el libro de Gustavo Basso sea un volumen imprescindible en nuestra biblioteca.

Bibliografía

Bregman, Albert S.

1990 *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Fastl, Hugo y Zwicker, Eberhard

2006 *Psychoacoustics, Facts and Models*. 3ra. ed. Berlin-New York: Springer.

Moore, Brian C.

2003 *An Introduction to the Psychology of Hearing*. 5ta ed. London: Academic Press.

Manuel Eguía

Rodríguez Kees, Damián. 2006. *Liliana Herrero, Vanguardia y canción popular*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. ISBN 987-508-710-6. 212 p. Incluye CD mixto, registros sonoros y partituras.

Prefacio de Violeta Hemsy de Gainza. Prólogo e Introducción de Damián Rodríguez Kees. Capítulo 1. La tensión “modernidad-postmodernidad”. Capítulo 2. Liliana Herrero: recorrido profesional. Capítulo 3. Análisis de siete canciones interpretadas por Liliana Herrero. Capítulo 4. La Música de Liliana Herrero. A propósito de la vanguardia en la canción popular argentina. Palabras finales. Reportaje a Liliana Herrero, sobre su pensamiento en torno a la música. Reportaje a Liliana Herrero, sobre su biografía y carrera musical. Liliana Herrero, breve *curriculum vitae*.

“Este libro se basa en un trabajo que presenté como tesis final de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, bajo la dirección de la Dra. Estela Fernández Nadal, filósofa, especialista en pensamiento latinoamericano y la co-dirección del Prof. Jorge Edgar Molina, compositor”..., dice Damián Rodríguez Kees en el prólogo de su ensayo teórico sobre la “Vanguardia en la canción popular argentina”, apoyándose en un estudio de caso sobre la intérprete entrerriana Liliana Herrero.

En el capítulo inicial, que titula “La tensión ‘modernidad-postmodernidad’,” procura establecer un marco de análisis para abordar el concepto de vanguardia para lo cual va tejiendo un entramado conceptual en el que incluye citas de Nicolás Casullo, Jean François Lyotard, Raymond Williams, Zygmunt Bauman, entre otros. A partir de esas referencias construye un discurso donde identifica a la postmodernidad como herramienta ideológica del poder hegemónico de perfil neoconservador. Toma estas ideas como sustento para enunciar uno de los argumentos de su hipótesis sobre la existencia de una vanguardia en la canción popular argentina:

“es una de las características básicas de la Vanguardia en la canción popular argentina, una clara posición política contra hegemónica expresada al interior de la canción, no como proclama o panfleto sino como formas alternativas que se insertan en la sociedad construyendo significados diferentes de los que propone aquel poder.” (28-29)

Seguidamente explica cómo el poder hegemónico se apodera de las diversas manifestaciones del pasado de la cultura popular para convertirlas en lo que llama “tradición selectiva”, un conjunto de bienes culturales estandarizado o globalizado. Recurre a la idea de “emergente”, de Williams, para proponer el concepto de “tradición alternativa” en oposición al de “tradición selectiva”. Esta oposición sería otra de las características de la vanguardia en la canción popular argentina.

En el segundo capítulo realiza una reseña de la formación cultural e intelectual de Liliana Herrero. A tal fin enumera los personajes y los lugares que forman parte de su infancia y adolescencia y las influencias que de ellos recibe. Luego comienza una cronología de su carrera artística mencionando a músicos con los que se relaciona, en general vinculados al movimiento de rock argentino o al ámbito folclórico. Finalmente enumera los fonogramas realizados por la intérprete entre los años 1987 y 2003, describiendo el contexto político y haciendo hincapié en los grupos o eventos relacionados con el rock nacional.

El capítulo 3 está dedicado íntegramente al análisis de siete canciones escogidas de registros discográficos realizados por Liliana Herrero en los años 1987, 1989, 1994, 1997 y 2003. No incluye en esta selección canciones de los álbumes que la intérprete grabó entre los años 1998 y 2000, ni consigna el motivo de esta decisión.¹

El capítulo se complementa con un apéndice con las partituras de cada tema incluidas en el CD adjunto. La metodología que el autor aplica consiste en realizar en forma separada el análisis del texto y de la música. Antes de sumergirse en ello hace mención a los músicos que intervienen y realiza una breve síntesis de referencia al o los autores de cada obra. El análisis consiste en la descripción

¹ *El tiempo quizás...* (Universidad Nacional del Litoral, 1998) Recopilación de los dos primeros discos: *Recuerdos de provincia* (Circo Beat, 1999) y *Leguizamón - Castilla*. Liliana Herrero y Juan Falú (Epsa, 2000).

de los elementos musicales y la manera en que intervienen, ejemplificando con transcripciones de fragmentos musicales. No realiza ningún tipo de contextualización de los recursos técnico-musicales utilizados en las composiciones. El análisis de los textos de las canciones apunta al contenido argumental, evitando los aspectos técnicos, poéticos. Las conclusiones sobre el lenguaje de "vanguardia" de las interpretaciones de Liliana Herrero no se explicitan en forma totalmente clara, desde el punto de vista musical. Por último, algo que llama poderosamente la atención en este capítulo, y en el libro en general, es la falta de referencias bibliográficas musicales referidas a cuestiones de estética, poética, semiótica, morfología, armonía, etc. El recurso del autor de privilegiar marcos teóricos generales o ligados de manera más directa con los asuntos tratados, sobre los procedentes de la misma musicología, tal vez sea resultado de una intención no expresada.

En el capítulo 4, el último, el autor se propone demostrar la existencia de un pensamiento de vanguardia en la música de Liliana Herrero y exponer la caracterización de la vanguardia en la canción popular argentina. Utiliza como apoyo y herramienta de análisis la teoría de la vanguardia de Peter Bürger, aclarando que es necesario hacer una adecuación de la misma a la realidad latinoamericana, ya que "fue pensada desde la realidad centroeuropea" (96). De esta manera va hilando los rasgos distintivos que caracterizan a esta nueva tipología de vanguardia de la cual es su creador. El primero que enuncia está relacionado con sus componentes teóricos, indicando que se encuentra, en el caso de Liliana Herrero, "en la misma canción, en su interior." (96)

Es necesario tener presente que el repertorio de la intérprete está compuesto por canciones de diferentes creadores, estilos, épocas y también por expresiones de diferente procedencia geográfica o cultural. Ello haría suponer que el repertorio que selecciona pertenece a distintos movimientos de vanguardia, aunque más adelante el autor aclare que:

"Los manifiestos, como experiencia teórica, no son comunes en la historia de la canción popular argentina, sino excepcionales..." (97)

Esta falta de enunciados teóricos o manifiestos, salvo las excepciones que indica Rodríguez Kees (el del Nuevo Cancionero de los años 60 y el de Luis A. Spinetta de los 70), constituye una de las características de la vanguardia en la canción popular argentina. En el caso de Liliana Herrero informa que:

"Liliana Herrero no escribió ningún manifiesto ni adhiere directamente a ninguno de ellos, quizás porque considera que una de sus características es cerrar conceptos y no abrirlos. Es por eso que, repetimos, cada canción en el caso de LH puede ser tomada como un manifiesto sonoro, básico y primordial, conceptualmente sólido y con su espacio para la autorreflexión y puesta en duda de su propio enunciado, haciendo inter-

venir al oyente en la búsqueda de una verdad abierta, sin dogmatismos que imponen barrotes...” (99)

Pareciera que el autor, haciéndose eco de las ideas filosóficas de la intérprete, trasladara el sentido paradójico y abierto de sus concepciones musicales al texto de su tesis de maestría. Pareciera haber, más que una voluntad por producir conocimiento para una nueva teoría de la vanguardia, una negativa a tomar distancia de las ideas de Herrero y demostrando, por el contrario, su adhesión a éstas.

En lo que resta del capítulo, Rodríguez Kees pareciera poner en práctica una suerte de polifonía teórica, donde superpone las ideas y conceptos de Bürger a otras procedentes de Álvaro de Sá, Gianni Vattimo, Raymond Williams, Arturo Roig, Omar Corrado, etc. Se explaya ahora sobre variados tópicos tales como imprevisibilidad, atemporalidad, excepcionalidad, no quedando debidamente explicadas las razones de su inclusión en el marco de este capítulo conclusivo. Tampoco queda claro el concepto de obra que maneja ni las referencias al montaje como procedimiento formal, la posición política contrahegemónica, la posición crítica al postmodernismo, la identidad y el debate tradición-modernidad, la función utópica o la actitud vanguardista. El espectro teórico resulta en definitiva demasiado amplio para ser englobado en el capítulo dedicado a las conclusiones.

A manera de apéndice se incluyen dos entrevistas a Liliana Herrero, realizadas con un intervalo de un año aproximadamente, centradas, la primera, en su pensamiento en torno a la música, y la segunda, en su vida y su carrera musical. En las últimas páginas, se añade un breve *curriculum vitae* de la intérprete.

Como conclusión de esta reseña puedo agregar que, después de una lectura inicial, tuve la impresión de un orden no apropiado en los capítulos y temas presentados en este libro. Con el correr de la lectura, noté cierta repetición de ideas, ciertas recurrencias más o menos ya establecidas con anterioridad. Me tomo ahora el atrevimiento, despojado de toda soberbia, de sugerir algunas ideas que podrían aportar quizá pequeñas vías de solución en función de una futura re-edición de la obra.

Leyendo y releiendo, (el estilo de escritura de Rodríguez Kees resulta de difícil abordaje en primera instancia) advertí que, en realidad, no sólo se trata de una cuestión de reordenamiento de ideas y temáticas lo que puede aconsejarse, sino de una fusión de capítulos. Considero que el intento de ampliación de la comunidad de lectores que el autor propone, al sugerir una posible lectura fragmentada que evite a los no músicos el choque con las secciones profusas en lenguaje y análisis técnicos, no es una propuesta conveniente, siendo la obra el resultado de estudios universitarios sistemáticos, frutos de una tesis de maestría. Un libro, entiendo, debería ser concebido básicamente como una unidad que, si bien está compuesta por partes, cobra un sentido global, determinado, el cual guarda cierta coherencia discursiva. Al plantear el autor la posibilidad de que algunos lectores pasen por alto el capítulo tercero, implícitamente pareciera desmerecerse los aspectos técnicos allí contenidos.

No obstante, no es en el tercer capítulo donde se realiza el “duro análisis” que el autor considera obvia a la lectura, sino que la mayor concentración de tópicos “duros” importados desde diferentes disciplinas humanísticas y expuestos con no demasiada claridad se encuentran en los capítulos primero y cuarto. Allí sí sería esperable una posible fusión de contenidos. Los conceptos de vanguardia, la relación entre la vanguardia y la post-modernidad, la posibilidad de una vanguardia en la música popular argentina, podrían estar resumidos al comienzo, advirtiendo al lector que estos contenidos se retoman en el último capítulo, donde se vuelven a tratar efectivamente desde el contexto de la música e ideas de Liliana Herrero. Se evitaría así cierta redundancia en el desarrollo de la argumentación, de por sí engorrosa.

Más allá de lo expuesto, resulta de interés señalar que la hipótesis sobre el concepto de vanguardia en la canción popular que plantea Rodríguez Kees puede resultar fértil para un amplio debate en futuras jornadas de investigación musicológica. Algunos fragmentos pueden servir de síntesis de sus ideas:

“Pensamos a la vanguardia en la canción popular argentina como [...] un recorrido a través de un mapa temporal y espacial de grueso espesor y múltiples interacciones, donde existen muchas expresiones de corte vanguardista en diferentes géneros dentro del campo de estudio y que, en apariencia, se observan como aisladas. [...] En general las vanguardias en Latinoamérica están relacionadas con movimientos políticos de liberación, pero no toda canción popular que implique una posición política de este tipo es vanguardista. [...] en Latinoamérica toda canción popular con rasgos de vanguardia se posiciona fuertemente como expresión contra hegemónica, y también lo hace, de manera crítica, al interior de su propio campo y al interior del lenguaje.” (16)

La idea de incluir un CD de la música que se analiza, resulta muy acertada. La muestra que aquí se presenta resulta efectiva y sumamente ilustrativa a los fines del libro. Queremos señalar sin embargo que la selección no es representativa de la totalidad de los trabajos que fue realizando la cantante a lo largo de su carrera (o por lo menos desde que comenzó a registrar sus trabajos personales en el año 1987), puesto que sólo se incluyen las interpretaciones-arreglo que responden a un mismo estilo, a pesar de proceder de distintas épocas. Existe otro grupo de canciones, diseminado en varios discos, que responde a ideas musicales muy diferentes a las que aquí se analizan. Hubiera sido muy interesante haberlas tenido en cuenta para el trabajo o al menos, fundamentar debidamente su exclusión.

Finalmente, lamentamos otra omisión como la de no haber realizado entrevistas a los músicos que participaron junto a Liliana Herrero en las grabaciones de los temas, cuando el mismo autor reconoce “fundamental y decisiva [la] participación de los músicos en los arreglos de las canciones que intervienen,” (57) y siendo el resultado artístico final, una conjunción que combina “una sonoridad

propia de la intérprete, basada y enriquecida por [la de] todos sus compañeros de proyecto, circunstanciales, esporádicos o con continuidad de años"... (58).²

Rubén Traverso

Espinosa, Susana (Comp.). 2005. *Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*. Libro I. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús. ISBN 987-22022-0-6. 132 p.

Espinosa, Susana (Comp.). 2006. *Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías producciones*. Libro II. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús. ISBN 987-1326-00-9. 144 p.

Transcurridos ocho años desde la primera cohorte de la Licenciatura en Audiovisión, dependiente del Departamento de Humanidades y Artes, la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) editó el primer libro de una serie bibliográfica cuyo objetivo principal fue el de concentrar una porción representativa de conocimientos sobre tecnologías, lenguajes y producciones en los campos del sonido y la imagen que dieran cuenta de las tendencias, usos y estéticas actuales. El segundo libro de la serie fue editado un año más tarde con la intención de ofrecer diversas propuestas sobre la aplicación de los medios audiovisuales en la educación. Para tal fin fueron convocados docentes, profesionales y artistas, locales y extranjeros, quienes aportaron su perspectiva en cada una de sus especialidades.

El primer libro comienza con un artículo de Susana Espinosa que reproduce fragmentos tomados del contenido del seminario que Michel Chion ofreció en la UNLa el 5 de agosto de 1998 con algunos datos sobresalientes de su biografía. Las citas refieren a cuestiones que hacen a la tarea del diseñador sonoro, tales como la posibilidad de que el sonido sea concebido antes o después de la realización de la película, o sobre la necesidad de tener en cuenta el contexto histórico de producción y realización de cada película, con el andamiaje que supone el análisis de algunas secuencias de público conocimiento.

Siguiendo la misma orientación, el productor de video y televisión Eduardo Abbate, en un artículo titulado "La banda sonora en los productos audiovisuales" (69-82) analiza separadamente los elementos que componen la banda sonora y propone una clasificación de cada uno de ellos sintetizando sus características en ocho gráficos. Según el autor, la identificación, entendida básicamente como un "proceso en el cual se produce un enlace metafórico", es un factor clave a tener en cuenta en todo producto audiovisual. Por lo tanto, el diseño de la banda sonora

² Agradezco a Silvina L. Mansilla y Miguel Á. García por sus atentas lecturas y sugerencias de estilo.