

Wisnik, José Miguel. *Sonido y sentido: otra historia de la música*, trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.

El libro del compositor brasileño José Miguel Wisnik *Sonido y sentido: otra historia de la música*, es la primera traducción al español del título publicado originalmente en portugués en el año 1989. Siendo Licenciado en Letras y Doctor en Teoría Literaria y Literatura comparada, Wisnik es también músico y compositor, contando con créditos en diversas producciones discográficas registradas en Brasil. Según el autor, el libro persigue una finalidad clara: “busca simplemente aproximarse a ese espacio liminal en que la música habla al mismo tiempo al horizonte de la sociedad y al vértice subjetivo de cada uno, sin dejarse reducir a otros lenguajes” (12), al tiempo que lo declara de utilidad tanto para el curioso o neófito en música así como también para el músico e investigador ya iniciado en el campo.

La organización interna del libro consta de una presentación escrita por el mismo autor, cinco capítulos (nombradas como “partes” por Wisnik) que conforman el cuerpo del ejemplar, finalizando con la descripción de la banda de sonido que acompaña al libro. En la presente reseña respetaremos esta organización, concluyendo con una síntesis personal sobre el mismo.

La primera parte del libro, titulada “Sonido, ruido y silencio” está segmentada en tres acápites, titulados “Física y metafísica del sonido”, “Antropología del ruido” e “Introducción a la música”. El primero de ellos es uno eminentemente expositivo de cuestiones iniciáticas al sonido. Lo singular de su exposición no está en visitar estos conceptos de los cuales abundan las definiciones técnicas, sino en su explicación. Muchas veces, Wisnik recurre a analogías que exceden la simple explicación física de los fenómenos acústicos, optando por una metafísica, o hasta mística del fenómeno sonoro. Ahora bien, lejos de pretender dar cuenta de esta posición o de brindar alguna ampliación que le aporte mayor fundamento, el autor continúa su exposición sin regresar al punto, lo cual siembra un halo de duda considerable en cuanto a la fundamentación del mismo. “Antropología del ruido” es el segundo apartado de esta primera parte. Aquí, Wisnik expone un breve aunque conciso análisis enfocado en el estudio de la domesticación del entorno sonoro practicada por el ser humano en diferentes culturas y momentos históricos y, asimismo, cómo esta práctica es síntoma de los diferentes estadios y fases que pueden transitar la consolidación de los lazos sociales en el seno de una cultura. Aquí, Wisnik retoma los estudios realizados por Jacques Attali, René Girard y Daniel Charles,

incluyendo aportes esclarecedores de otros pensadores, tales como Gilles Deleuze, por ejemplo. Por último, el tercer acápite propone introducir al lector en conceptos fundantes de la teoría musical occidental, recurriendo siempre a las definiciones aportadas en el primer apartado. Aquí, cabe destacar que los diferentes términos técnicos, además de ser definidos en forma pertinente, están mayoritariamente acompañados por una ejemplificación sonora incluida en el CD que acompaña al libro. Sin embargo, creemos importante señalar que algunas de las explicaciones brindadas por el autor requieren, por la condensación conceptual implicada en el empleo de términos técnicos y la a veces circunloquial explicación, un mínimo de conocimiento teórico por parte del lector, hecho que entendemos como antagónico al lector ideal expuesto por el autor al comienzo del libro.

Al igual que la primera parte, la segunda, cuyo nombre es “Modal”, está dividida en tres acápites que permiten ordenar mejor la exposición de los diferentes tópicos a exponer. En el primero de ellos, titulado “Composición de las escalas”, Wisnik propone un recorrido alternativo, no técnico desde el punto de vista de la teoría musical, para arribar a la definición de modo y de la música modal. Puntualmente, el autor expone aspectos fundantes de ambos conceptos (repertorio, centro y circularidad temporal, principalmente) partiendo de narraciones mitológicas (retomando la metáfora de los delfines de Apolo, elaborada por Lévi-Strauss en su libro *Mito y música*) y estudios sociológicos, combinándolos a su vez con algunas definiciones técnicas que acaban por cristalizar la definición que él propone. Es importante destacar que la elección de los recursos retóricos que el autor realiza para explicar los ejes temáticos del capítulo, además de ser considerablemente singulares, ponen el énfasis en las narraciones de las que luego extrapola sus definiciones teóricas, empleándolas de esta manera como soportes metafóricos que le permiten desarrollar su exposición. A partir del uso de estudios sociológicos para explicar la organización de las alturas en los diferentes modos y sistemas de música modal, y en un claro enfoque panorámico del asunto, en el segundo apartado titulado “Territorios modales” el autor dedica algunas pocas páginas a realizar un breve excursus en torno a diferentes etnias y culturas cuyas músicas son compatibles con la concepción modal de organización de las alturas. Como corolario del desarrollo realizado en esta parte del libro, Wisnik dedica el tercer apartado de esta parte a exponer la teoría platónica de la armonía de las esferas (concepto que, a su vez, titula a este apartado), aportando de manera pertinente elaboraciones y aclaraciones orientadas a ampliar el horizonte de comprensión de la temática. En este sentido, y en línea con el

manifiesto interés por vincular música y sociedad, el autor afirma que “la música es ambivalentemente un poder que congrega, centrípeto, de gran utilidad pedagógica en la formación del ciudadano adecuado a la armonía de la *polis* y, al mismo tiempo, un poder disolvente, que disgrega, centrífugo, capaz de echar a perder el orden social” (108).

“El pasaje de lo modal a lo tonal acompaña aquella transición secular del mundo feudal al capitalista y participa, así, de la constitución de la idea moderna de la historia como progreso” (123). Con esta cita, Wisnik da comienzo a la tercera parte del libro (la más amplia de todas por cierto), dedicada a exponer su visión del pasaje del mundo modal hacia el tonal, sus mecanismos de funcionamiento y las prácticas sociales que lo consolidaron durante los siglos XVIII a XIX como el sistema de organización de alturas dentro de la música occidental por antonomasia. En línea con la táctica de escritura empleada en el libro, el autor teje un entramado discursivo que apunta a explicar diferentes facetas de la tonalidad, tales como sus aspectos eminentemente técnicos (como, por ejemplo, la integración del intervalo de tritono, deliberadamente expulsado del sistema modal) y sus posibles relaciones con las dinámicas sociales de cada época, articulando eficientemente narraciones históricas con definiciones técnicas. Luego de desarrollar su relato, en el que también incluye hechos que están íntimamente ligados a la expansión de la tonalidad (tales como el auge de la situación de concierto, por ejemplo), Wisnik arriba a afirmaciones que combinan una prosa elaborada junto a una elevada condensación conceptual. Por ejemplo, puntualizando una definición de la evolución tonal el autor afirma que “si la tonalidad está situada en el interior del cromatismo, podemos definir su evolución como desencadenamiento progresivo, diacrónico, de la tensión que la fundamenta sincrónicamente” (155). Ahora bien, a partir de nuestra lectura encontramos que en el esfuerzo de Wisnik por querer abarcar y exponer un gran número de temáticas y aspectos que en un entramado complementario permitan esbozar una definición más amplia y rica de la tonalidad, muchas veces se compromete la profundidad y el detalle de las referencias tanto históricas como conceptuales que emplea. Al orientar su exposición hacia la condensación de interconexiones muchas veces abreviadas entre diferentes compositores, obras, autores de otras disciplinas artísticas y científicas, momentos históricos y definiciones teóricas, si bien el autor logra ser fiel a su primer objetivo planteado en la introducción del libro, sacrifica la profundidad y el detalle de las referencias, generando una red de relaciones tan arbitraria como ligera, cuya fundamentación y pertinencia no siempre resultan claramente visibles. Ahora bien, debido a las temáticas que el título aborda, entendemos que la subsanación de esta

cualidad requeriría la producción de un texto cuyas dimensiones excederían claramente las perseguidas para la producción de un ejemplar como el presente libro.

En la cuarta parte del libro titulada “Serial”, el recorrido que propone el autor es eminentemente histórico, evitando la inclusión de referencias extramusicales a diferencia de las partes previas. Aquí, Wisnik se centra en las características centrales del atonalismo, de los elementos que lo constituyen y de los diferentes aspectos que rompen con el núcleo del sistema tonal (relaciones de reposo y tensión, teleología, concepto de centro, por ejemplo). Llama la atención la temprana relación que el autor establece entre el serialismo y el minimalismo norteamericano a pesar de su distancia temporal y geográfica en términos de origen, estableciendo un hilo conductor entre ambos estilos a partir de la repetición. Por otra parte, lamentablemente creemos necesario señalar que encontramos un grosero error al referirse por primera vez a Chamber como creador del sistema dodecafónico en 1923 (192), cuando, a las claras, fue Arnold Schönberg quien no sólo exploró por primera vez los confines del atonalismo libre, sino que desarrolló el sistema dodecafónico de organización de alturas. Si bien en las menciones posteriores al tema el autor emplea el nombre del compositor vienés, entendemos que este tipo de *erratum* no debe ser pasado por alto. Asimismo, encontramos que algunas frases esgrimidas por el autor tales como “el dodecafonismo no tiene efectivamente cómo realizar desarrollo” (205), o la definición de *cluster* como una “aglomeración de notas vecinas que forman ruidos” (216), más allá de su tenue rigor teórico, por su superficialidad y hermetismo alejan al lector en lugar de invitarlo en lo que, entendemos, debiera ser una exposición más clara y enriquecida de las diferentes temáticas abordadas. Por último, para completar esta cuarta parte, Wisnik hace un rápido relevamiento de los compositores de las cimas de la primera mitad del siglo XX, citando brevemente obras trascendentes y conceptos que cada uno de ellos aportó al desarrollo de la música occidental de concierto.

La quinta parte del libro, titulada “Simultaneidades” está redactada recuperando el tono claramente ensayístico empleado en la presentación del libro, mediante el que Wisnik articula, en un ejercicio conclusivo, la gran mayoría de los conceptos y temáticas abordadas en el libro, aunque con un viso marcadamente contemporáneo. Como lo indica el título, el foco está puesto en la superposición y convivencia de una multiplicidad aparentemente inconexa de géneros. En sus palabras, “la entrada en este otro espacio-tiempo es un salto, pero su ocupación supone un lento trabajo sobre las resistencias de la materia y de la forma” (238). A nuestro entender, el aspecto más destacable que

encontramos en esta última parte es la referencia recurrente a la figura del oyente. En su recorrido por una vasta cantidad de géneros musicales, Wisnik pone el énfasis en los diferentes oyentes que la multiplicidad de músicas puede demandar en la actualidad. En este sentido, destaca la imposibilidad posmoderna de unificar todas las músicas existentes hoy en día dentro de un mismo título aglutinador y homogeneizante, al tiempo que destaca la creciente importancia que el rol de la moda y las tácticas de mercado comienzan a cobrar desde comienzo del siglo XX en adelante. En este sentido, Wisnik afirma categóricamente que “ante la ausencia de una tonalidad en esta época, la moda impone el tono” (242).

Como conclusiones de la lectura de *Sonido y sentido*, queremos ofrecer algunas consideraciones finales que creemos importante señalar. En cuanto a las definiciones que aporta, el autor deriva entre definiciones idiosincráticas, irrefutables por su hermetismo y subjetivismo, y otras que por ser definidas mediante el empleo de tecnicismos propios de otros campos del conocimiento construyen una explicación de poca utilidad para el músico o aquel que pretende iniciarse en la música. Consideramos que la lectura de este ejemplar por parte de un neófito en la materia debería estar acompañada indispensablemente de otros materiales bibliográficos, tanto teóricos como históricos, con los que cotejar y complementar las definiciones y narraciones aquí expuestas. Entendemos que la univocidad y consiguiente irrefutabilidad de determinadas definiciones, aunque puedan constituirse como giros retóricos orientados a embellecer la exposición escrita, son potenciales trampas hacia las que el lector desprevenido puede encontrarse fácilmente atraído. En este sentido, es nuestra personalísima convicción ver en la primacía de este tipo de definiciones el fracaso del proyecto de comunión didáctico ensayístico original del libro que, más allá de la nobleza que tal intención implica, resulta muy dificultoso de concretar en un ejemplar de esta extensión. Por otra parte, la ensayística aspirada por Wisnik, encarnada en una prosa muchas veces hartamente elaborada, logra definiciones elípticas y circunloquiales que dificultan la correcta comprensión de los conceptos expuestos. Por su transversalidad a todo el texto, entendemos que esta táctica de exposición acaba por minar los argumentos esgrimidos por el autor, ya que en reiteradas oportunidades aseveraciones radicales son expuestas sin un fundamento que pueda respaldarlas, aunque sea de forma concentrada en una exposición mínima e imprescindible.

Sin embargo, y a pesar de los señalamientos negativos, como conclusión general de nuestra lectura consideramos que *Sonido y Sentido: otra historia de la música* aporta

una visión y un posicionamiento singular sobre diferentes épocas, aspectos y dimensiones constitutivas de la música occidental, junto a las diferentes proyecciones e interpenetraciones con otras áreas del conocimiento que pueden darse entre ellas. Por su carácter enciclopédico e idiosincrático, este libro contribuye a la movilización y puesta en cuestión de diferentes aspectos de la música occidental, ofreciendo conexiones y reflexiones singulares por su idiosincrasia y novedad.

**Cristian Villafañe**

Breuer, Mario. *Rec & Roll. Una vida grabando el rock nacional*. Buenos Aires: Aguilar, 2017.

Este libro —narrado en primera persona y realizado a partir de la propuesta de tres mujeres quienes entrevistaron al autor durante más de tres años— podría ser catalogado como una autobiografía y anecdotario del proceso de grabación de alguno de los discos de rock más emblemáticos de la Argentina. Con prólogo de Andrés Calamaro, se organiza en ocho capítulos, un epílogo y varios anexos que incluyen instrucciones simples para hacer un disco, comentarios sobre sus discos favoritos, un glosario de términos técnicos y el listado de producciones en las que formó parte, ordenado cronológicamente desde 1978 hasta 2015.

Al final se agrega una larga lista de agradecimientos a maestros, socios, asistentes, músicos y amigos quienes, según palabras del propio Breuer, confiaron en su “*huella sonora*” (187).

Este singular concepto titula el segundo capítulo y es una de las cuestiones más interesantes para introducir una breve reflexión al respecto. La sección se abre con la siguiente pregunta: “¿Por qué los músicos venían a grabar conmigo?”, o bien qué es lo que hace a un ingeniero de sonido especial frente a tantos otros. Breuer pasa lista a una cantidad de motivos posibles vinculados, por un lado, con algunas cualidades humanas, tales como su capacidad de asumir riesgos y salirse del modelo establecido, su mayor compromiso con la música que con la técnica, el impacto vivencial de algunas experiencias adolescentes y sus referentes profesionales, pero también, su decisión de grabar siempre con todos los músicos juntos, su preferencia por los sonidos graves y separados pero con un resultado “orgánico” y aquello que denomina sus “agregados de magia” o “picos de atención”. No obstante, el concepto de “huella sonora” permanece