

El libro se lee con el interés y la tensión propia de una buena novela policial, la intriga por el error o el malentendido deslizado por Lévi-Strauss confundiendo la superposición armónica, vertical de los elementos musicales con el nivel paradigmático, es comparable al modo en que Kepler descubre la órbita elíptica de la tierra. Arreglando resultados, disimulando cálculos erróneos, en función de una idea. ¿No será este el comienzo y el fin de toda empresa semiológica?

No tenemos la seguridad, pero sin dudas la escritura de Jean-Jacques Nattiez nos remite a ese momento mágico del pensamiento que es la interrogación.

Jorge Sad

Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz: *Carlos Guastavino. Músicas inéditas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2012). ISBN: 978-950-9726-12-3, 327 p.

Con *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*, una antología de música hasta ahora no publicada de este insigne compositor argentino, a cargo de Silvina Luz Mansilla y Vera Wolkowicz, el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INMCV en lo sucesivo) da un paso decisivo en pro del rescate del patrimonio musical argentino. Se trata sin duda de un volumen excepcional dentro de la producción impresa de la institución, dedicada con preferencia a la publicación de libros de musicología, actas de congresos, revistas especializadas, e incluso registros sonoros en CD o en LP, pero hasta ahora no de partituras. Esta ausencia de ediciones musicales en su catálogo podría no ser relevante, si no reparásemos en el hecho de que el INMCV es además custodio desde los años ochenta de un importante fondo de más de cuatro mil partituras de autores argentinos, entre las que encontramos los manuscritos de Arturo Berutti, el fondo Alberto Williams, el fondo de la desaparecida Editorial Argentina de Música, el archivo familiar de María Isabel Curubeto Godoy, manuscritos e impresos de autores tan connotados como Juan José Castro, Washington Castro, Esteban Eitler, Constantino Gaito, Juan Francisco Giacobbe, Pascual Grisolia, Fernando González Casellas, Carlos Guastavino, Ángel Lasala, Arturo Luzzatti, José Martí-Llorca, Jorge Martínez Zárate, Emilio Napolitano, José Rodríguez Fauré, Pascual de Rogatis, Floro Ugarte y Teófilo Wilkes, entre otros, producto en su mayor parte de donaciones hechas al instituto. La publicación de estas primeras partituras apunta a corregir esta falencia del catálogo de la institución y permite suponer que la edición de música irá adquiriendo natural y paulatinamente un espacio propio y de importancia dentro del mismo.

Quien ha de lidiar diariamente con este tipo de materiales, como lo hace Mansilla desde 2010 con las colecciones de partituras del INMCV, vive por experiencia propia la necesidad, no solo de recopilar, ordenar, catalogar y preservar dicho patri-

monio, sino de difundirlo de la manera más amplia posible a través de publicaciones fácilmente disponibles en el mercado, destinadas especialmente a ejecutantes e investigadores. Si bien gran parte de los fondos de la sección de música académica argentina del INMCV al cuidado de Mansilla se hallan a buen resguardo por personal altamente calificado en la sede de la institución, y más allá de haber sido digitalizados en buena parte por Vera Wolkowicz (una de las editoras del volumen), ello constituye apenas el prolegómeno para dar a conocer efectivamente ese patrimonio sonoro. Lo mismo sucede con los archivos privados argentinos, carentes por lo general de las condiciones mínimas necesarias para su adecuada preservación. Resulta imprescindible por tanto darle vida a esta música –que se halla en gran medida en manuscritos o impresos fuera de circulación desde hace ya décadas– a través de su publicación en ediciones cuidadas, acorde a estándares y normativas del más alto nivel en la industria de la edición musical, a objeto de permitir a los intérpretes de nuestro tiempo el mayor acceso posible a tan importantes colecciones. Tal es la tarea a la que se han abocado Mansilla y Wolkowicz en este volumen contentivo de música de Guastavino proveniente del archivo familiar del compositor.

Si bien podría decirse que el presente volumen constituye una suerte de corolario de una investigación previa de Silvina Mansilla,¹⁵ enfocada al estudio de la circulación, recepción y mediaciones de la obra de Carlos Guastavino, en realidad se trata de un producto independiente que destaca por su valor autónomo. Partiendo del paradigma de la *edición crítica* de música propuesto por James Grier,¹⁶ Mansilla y Wolkowicz se dedican, más allá del trabajo propiamente dicho de edición musical, a una tarea ímproba en América Latina, cual es la de teorizar sobre el acto mismo de editar, problematizar la edición per se y reflexionar sobre los problemas ecdóticos, heurísticos y hermenéuticos del oficio. Sin desmerecer en lo más mínimo del acucioso trabajo de edición del volumen, que es el centro de interés de esta publicación, resulta muy meritorio el esfuerzo desarrollado por las editoras por subsanar la carencia ya advertida insistentemente por Grier, al referirse a la práctica usual entre los editores musicales de publicar una partitura y pasar al próximo proyecto sin pararse a reflexionar sobre lo hecho. Porque más allá del aparato crítico, elaborado con los cuidados de rigor, y acorde a las elevadas exigencias de esta delicada labor, Mansilla y Wolkowicz incluyen expresamente un capítulo considerado por lo general “innecesario” en la mayoría de los trabajos de este tipo, dedicado precisamente a los “Antecedentes y fundamentos teóricos para esta edición crítica”, sin referencia directa al objeto mismo de la edición, esto es, a la obra musical inédita de Carlos Guastavino.

A este respecto, comienza la digresión de las autoras con una afirmación tajante: “las ediciones críticas de música argentina constituyen una producción casi inexistente” (p. 15). Se trata de una verdad extensible –con los matices del caso– a

¹⁵ Silvina Luz Mansilla: *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011).

¹⁶ James Grier: *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008).

la América Latina en su conjunto. Pero incluso en aquellos países del área donde existió alguna vez una industria de ediciones musicales comerciales medianamente desarrollada (nos viene a la mente la Ricordi Americana, cuya producción se distribuía con éxito a lo largo del continente), la mengua editorial de música en América Latina en las últimas décadas ha sido innegable. La edición musical (olvidémonos por ahora del adjetivo “crítica”) en el continente es –salvo las honrosas excepciones de universidades e institutos de investigación como el INMCV en Argentina, el CENIDIM¹⁷ en México o la Fundación Vicente Emilio Sojo en Venezuela– una especie en vías de extinción. Afortunadamente, no se trata de una tendencia mundial. Muy por el contrario, hoy en día pululan las casas editoras de música, desde poderosas transnacionales como Bossey & Hawkes, Hal Leonard, Universal Editions, Peters, Schirmer, Schott, A-R Editions, etc., hasta las pequeñas empresas o fundaciones dedicadas a repertorios especializados y exquisitos, en especial de música contemporánea, música rara o música antigua. La venta por Internet no ha hecho sino potenciar este mercado a través de portales como sheetmusicplus.com, partituras.com y muchos otros, bien sea con el expendio de partituras en físico, o en formato digital para tabletas. América Latina está en este sentido completamente a la zaga, en una situación de extrema precariedad.

Mansilla y Wolkowicz fustigan la indiferencia e indolencia de la musicología argentina frente a esta realidad nada alentadora y abogan en favor de la valoración de la edición musical como una práctica académica de valor fundamental. Conspiran en su contra los fuertes prejuicios contra la edición musical instaurados por la New Musicology. Con el auge de la teoría crítica y el desprestigio de la filología clásica, que en la musicología tuvo su expresión fundacional con los trabajos de Joseph Kerman,¹⁸ la edición musical pasó a ser una actividad marginal dentro de la disciplina, acusada de “positivista”, de estar desvinculada del trabajo intelectual profundo, y de ser practicada por personas no demasiado listas, que se amparaban en ella para hacerse un lugar en la academia sin demasiados esfuerzos, al decir de Phillip Brett.¹⁹ Estas consideraciones pudieron haber tenido resonancia en la Europa de los años ochenta, cuando la publicación y exégesis de la música de los compositores más relevantes y significativos de la tradición europea había sido permanente y exhaustiva desde hacía siglos (si bien aún restan ingentes cantidades de materiales por publicar de compositores no canónicos o marginales, e incluso de obras de autores conocidos pero poco tocadas, como las que publica la Association Musique & Phénoménologie).²⁰ Pero en Argentina, donde el panorama a este respecto es yermo, esto suena a simples exquisiteces, y así nos lo hacen saber

¹⁷ Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.

¹⁸ Joseph Kerman: “How We Got into Analysis, and How to Get out”, en *Critical Inquiry* 7 (2) (The University of Chicago Press, 1980), pp. 311-331, y de manera muy particular, Joseph Kerman: *Contemplating Music. Challenges to Musicology* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985).

¹⁹ Philip Brett: “Text, Context, and the Early Music Editor”, en Nicholas Kenyon (ed.): *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988), pp. 83.

²⁰ http://www.musikmph.de/musical_scores/information/information.html

las autoras. Para ellas, la elaboración de ediciones críticas constituye no solo una tarea pendiente de la musicología argentina, sino una acción fundamental para su adecuado desenvolvimiento. Solo a través de ediciones críticas puede brindársele a la disciplina una base empírica sólida de la cual carece hoy por completo, para lo que se requiere de una política editorial coherente, permanente y sólida, a través de la cual músicos e investigadores puedan acceder a un repertorio representativo de la producción compositiva del país.

Quizá una de las discusiones más relevantes que pueda darse en torno a la publicación de este volumen estribe en la elección misma del corpus a editar. La condición de inéditas de estas cuarenta y cuatro partituras resulta por sí solo significativo, para un compositor de la popularidad de Carlos Guastavino, cuya obra fue ampliamente publicada en vida. Si el repertorio en cuestión no fue publicado por voluntad expresa del propio Guastavino, cabría preguntarse entonces –tal como lo hacen Mansilla y Wolkowicz– si resulta legítimo dar a la imprenta obras que seguramente no satisfacerían al compositor, bien por pertenecer a un período prematuro de su carrera, bien por consistir de arreglos de carácter circunstancial de obras ya existentes en versiones definitivas, bien por ser ensayos o bocetos de otras obras, o simplemente por causas personales. El editor, como el traductor, es por naturaleza un traidor, y es su responsabilidad reconocer esta realidad y asumir los costos de tal traición, a veces bastante onerosos. Los casos de desobediencia intencional a la voluntad expresa o implícita de los autores suele ser en ocasiones feliz, como cuando Max Brod hizo caso omiso a lo estipulado por Franz Kafka en su testamento respecto de la destrucción de su obra literaria. No obstante, la cantidad de cambios y variantes introducidos por Brod en sus ediciones de Kafka, que es en definitiva lo que se conoce y ha circulado, hizo a Milan Kundera protestar airadamente en contra del editor, en un libro de elocuente título: *Los testamentos traicionados*.²¹

¿Constituye entonces la partitura de Guastavino que tenemos entre manos un “testamento traicionado” por parte de Mansilla y Wolkowicz? Probablemente sí, aunque ello no le quita justeza a la decisión tomada por ellas. Porque tal pregunta solo tiene sentido si se presupone que la edición musical se fundamenta únicamente en las intenciones del autor, Santo Grial de la filología clásica. Pero ignora que los lectores, e incluso los textos, tienen también sus propias intenciones, en relación dialéctica entre sí, como bien lo ha planteado Umberto Eco.²² En tal sentido, y en un caso como el que nos ocupa, el editor se ve confrontado a un dilema, si se quiere de carácter ético, derivado de las circunstancias en las cuales realiza su trabajo. En un contexto como el latinoamericano, donde publicar la obra de un compositor constituye algo absolutamente excepcional, básicamente un acto de supervivencia del repertorio, el editor siente la urgencia existencial de dar a conocer tanto como pueda de algo que considera valioso, digno de ser sacado a la luz, independientemente de su valor estético, musical o artístico, o de la legitimidad moral

²¹ Milan Kundera: *Los testamentos traicionados* (Barcelona: Tusquets editores, 1998).

²² Umberto Eco: *Interpretación y sobreinterpretación* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

de su proceder. No existirá probablemente otra oportunidad, lo que constituye un acicate para obviar tales consideraciones.

Precisamente por ello, los editores latinoamericanos se ven compelidos muy a menudo a meter en un mismo volumen todo lo que pueden, como si se tratara de un saco de mercado, sin importar incluso si los materiales resultan incongruentes entre sí. Se trata de un defecto congénito de la práctica editorial latinoamericana, constreñida como está por las severas limitaciones materiales y por su naturaleza esencialmente no comercial. Las oportunidades de publicar la música son tan escasas, que cuando se dan, los editores no pierden ocasión de aprovecharlas al máximo. La consecuencia de ello es que, por ejemplo, aparece en este mismo volumen música coral *a cappella* junto a partituras de música de cámara para ensambles instrumentales; canciones para voz y piano acompañadas de música para piano solo; música para violín y piano junto a música para violoncello y piano, como si los destinatarios de textos tan disímiles fuesen los mismos. Este proceder, cuestionable quizá desde un punto de vista de la lógica editorial, está plenamente justificado por las circunstancias apremiantes de rescate y salvaguarda de un repertorio siempre en peligro de perderse.

Derivado de esta situación, ocurre que las declaraciones de las editoras respecto de sus intenciones no son consistentes con el producto final de su trabajo, es decir, con las intenciones del texto. Ellas expresan al respecto que “las ediciones que se ofrecen a continuación son ediciones de uso, destinadas a la ejecución de las obras” (p. 43). Pero existe una distancia pragmática notable entre una edición crítica y una edición de uso, si apelamos a la teoría de Grier de la cual dicen partir. Una edición de uso tiene por destinatario único un ejecutante o un *ensemble* musical en concreto: el pianista, el dúo de violín y piano, el coro, el ensamble de cámara, pero jamás todos ellos juntos. Ninguna edición de uso cuenta con sesenta y dos páginas de preámbulo, como es el caso, ya que además de aumentar innecesariamente el grosor y el peso del volumen, haciéndolo impráctico en el atril, los músicos necesitan leer por lo general partituras con los problemas ya resueltos, y no tienen ni el tiempo ni los conocimientos para sentarse a resolverlos ellos mismos. Una edición de uso debe forzosamente disponer de las partes, cosa que no ocurre en esta partitura, seguramente porque ello habría hecho absolutamente inmanejables los costos y el formato del volumen, dada la diversidad de materiales en él contenida. Está el caso particular de que prácticamente a nadie le interesa una partitura para cuarteto de trombones como tal, ya que incluso los propios ejecutantes preferirán siempre leer la obra en partes, no en la partitura. Esta solo tendría sentido quizá para un analista. La partitura de un quinteto de vientos con piano solo es útil para el pianista, pero los demás tocan siempre en partes, que en esta edición son inexistentes. Es decir: destinatarios tan diferentes requieren soluciones idiosincrásicas. Desde el punto de vista del usuario, resulta absurdo que dichos textos cohabiten en un texto único, como es el caso.

Como hemos visto, la intención del presente texto difiere en este caso de manera objetiva de la intención de Guastavino, y, por supuesto, de la de las edito-

ras. Este texto ofrece un repertorio muy ecléctico, juntado a la fuerza en un único volumen, cuya intención es por sobre todas las cosas preservar para la posteridad un repertorio. Pese a las intenciones explícitas de las editoras, se trata de un texto más para musicólogos que para ejecutantes, lo cual no impide por supuesto que estos últimos hagan uso de los excelentes materiales allí contenidos. Pero resulta obvio que ellos no son los destinatarios finales del texto. El texto mismo nos lo dice. Porque como afirma Lotman, “todo texto (en particular, todo texto artístico) contienen lo que preferiríamos llamar una *imagen del auditorio...*”, por lo que todo texto selecciona a su público.²³

No queremos terminar sin remarcar un último punto. Se trata de la prolijidad de la notación musical en este volumen. Muchas ediciones latinoamericanas descuidan por completo este aspecto tan elemental, porque suponen que el *software* lo hace todo, o que solo importa el contenido, y no el continente. Y por eso vemos a menudo partituras interesantes desde el punto de vista musical, pero sumamente descuidadas en el aspecto gráfico: una invitación a no leer el texto. En este volumen, y a pesar de los comentarios previos sobre lo disímil del material, las editoras han hecho un formidable esfuerzo por darle unidad gráfica y absoluta legibilidad a las partituras, cada una dentro de su género específico. Esfuerzo que no solo se evidencia al contemplar las impecables copias de la música y el cuidado con el que ha sido tratado el contenido semiótico de las mismas, sino también en las constantes referencias que hacen a los trabajos de Gardner Read, Kurt Stone, Steven Powell, Tom Gerou y Linda Lusk sobre notación musical, lo que muestra su particular interés en el tópico y el cuidado puesto en ella. Un verdadero ejemplo a seguir. Valoramos pues en sumo grado tanto esta iniciativa del INMCV como de las editoras por ofrecer un producto de la mejor calidad, pero sobre todo, de alto calibre intelectual en todos sus niveles.

Juan Francisco Sans

Simon Frith: *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós/Entornos, 2014). ISBN: 978-950-12-0121-5, 496 p.

Conexiones

Todos los estudiosos de los fenómenos sociales y culturales que nos “profesionalizamos” –permítaseme la expresión para aludir a la entrada en el campo–

²³ Iuri Lotman: *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), pp. 110-111.