

Reseñas de publicaciones

Margot Loyola. *El cachimbo. Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1994, 142 pp.

Son conocidas las andadas por Chile y otros lugares de América que ha realizado doña Margot Loyola en búsqueda de músicas, toquidos y bailes, para aprenderlos y vivirlos con los mismos cultores. En este libro nos describe el cachimbo y su contexto en la forma que le es característica, usando su propio "modo" (estilo) y lenguaje, respetando a su vez las terminologías usadas por sus informantes.

Al inicio entrega datos muy generales del contexto geográfico donde realizó el estudio, correspondiente a la Región de Tarapacá, y algunos antecedentes históricos y culturales de los pueblos de Pica, Matilla y Mamiña. Luego se centra en las diferentes definiciones del término "cachimbo" que se encuentran en los diccionarios y enciclopedias de habla hispana, concluyendo que falta la definición como danza tarapaqueña.

Como un aporte etnográfico, menciona a 23 informantes, describe a cada uno de ellos y los lugares donde se desarrollan las entrevistas y el estudio, entregando la mayoría de las veces información textual dada por sus interlocutores. De esto se desprende que doña Margot aprendió el cachimbo y su historia observando, preguntando, cantando, tocando y bailando; fue haciendo comparaciones entre un lugar y otro y entre una época y otra y de esta manera logra resumir el estilo y carácter de esta danza.

En los últimos capítulos del libro, la autora incluye diseños coreográficos apoyados con explicaciones y fotos; menciona los instrumentos musicales para su ejecución, según la época y ocasión; además de una serie de diez transcripciones de cachimbos y esquemas rítmicos usados por el bombo para acompañarlos.

A pesar de que nos advierte que el cachimbo no es cantado, ella encontró algunos textos que son usados cuando no hay acompañamiento de instrumentos melódicos, de los cuales incluye cuatro.

Concluye diciendo que es una danza de "cuna noble", que "su ascensión al pueblo lo enaltecó más", uniendo a la aristocracia y al pueblo durante las tres primeras décadas del siglo XX en la Región de Tarapacá, donde interactuaban peruanos, bolivianos y chilenos. Encontró en Lima una reminiscencia de evoluciones coreográficas que acercan el cachimbo a la marinera, construyendo un puente de parentesco con la zamacueca.

Lina Barrientos

Margarita Schultz. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1993, 148 pp.

"¿Qué significa la música?" La pregunta que sirve de título a este libro es de suyo compleja. La primera dificultad que ofrece es la de entender la pregunta misma. Ciertamente, todos podemos reconocer lo que es música y distinguirlo de lo que no lo es. ¿Pero podemos hacer lo mismo con el verbo "significar"? ¿Sabemos lo que esta palabra significa? Nunca olvidaré la expresión de perplejidad en los ojos de un joven estudiante de ingeniería cuando vio sobre mi mesa de trabajo el célebre libro de Ogden y Richards y leyó su título: *El significado del significado*. ¿Una tomadura de pelo académica?

"Significar" es, en su noción más abstracta y general, ser signo de algo. A la ciencia de los signos y sus significados se la llama hoy semiótica; esta es una disciplina filosófica que ha alcanzado un alto nivel de complejidad en nuestro siglo. El libro de Margarita Schultz no es, entonces, una obra de musicología, sino una investigación filosófica de carácter semiótico aplicada a la música. Es por eso que yo, que no soy músico, me atrevo a referirme a ella.

Y es por eso también que la autora tiene que comenzar su libro poniéndonos en contacto con diversas teorías acerca del significado (Frege, Christensen, Quine, Wittgenstein, Louis Prieto, etc.) Ello es una muestra de la complejidad oculta tras la pregunta por el significar, y en este caso concreto, por el significado musical.

Revista Musical Chilena, Año XLIX, Enero-Junio, 1995, N° 183, pp. 126-129.

El significar en música reviste una complejidad que cubre diversos y variados ámbitos. Así, por ejemplo, tenemos el significado meramente sensorial de un timbre sonoro, o el de una nota escrita en el pentagrama, o el significado de un “tempo” o de un estilo musical. La diversidad de los múltiples significantes y significados musicales, así como también la de los individuos que crean, ejecutan o simplemente escuchan la música, crea en torno a ésta una correspondiente diversidad de los que podrían llamarse “espacios semióticos”. Dentro de cada uno de los dichos espacios, cada persona es interpelada de manera distinta por lo mismos signos. ¿Expresión de arbitrariedad? De ninguna manera; más bien, riqueza semiótica. Pero esta misma diversidad nos tiende innumerables celadas cuando intentamos aprehender lo esencial del significado musical. ¿Consiste la música en descripción de situaciones? ¿O es más bien un reflejo de emociones? ¿O la mera combinación de posibilidades rítmicas y sonoras? ¿O la incitación a desarrollar ciertas conductas? ¿O, en general, expresión de algo que puede ser enunciado en palabras?

La gran dificultad para investigar filosóficamente, esto es, con el instrumento del pensamiento y del lenguaje, el significado de la música reside en que —para decirlo en la forma más simple, pero acaso la única que lo dice finalmente— la música significa...música. No otra cosa. El último capítulo del libro (“Homenaje a Hanslick”) recoge una cita de este notable pensador de la música de mediados del siglo pasado. Dice: “Lo bello musical es algo específicamente musical”. Es comprensible que Margarita Schultz quiera rendir un “homenaje” a Edward Hanslick. La frase citada fue escrita en 1854, es decir, dos años después de la publicación del *Catecismo positivista* de Comte y de *La dama de las camelias* de A. Dumas, y un año después del estreno de *La traviata* de Verdi; esto es, fue escrita en medio del choque de las resacas encontradas del positivismo y del romanticismo decimonónicos. Y, sin embargo, Hanslick encarna una visión con la cual podemos identificarnos plenamente después de transcurridos 150 años desde que la puso por escrito, a pesar de que tanto el romanticismo como el positivismo ya se nos han quedado atrás.

Pero hay en el título -o mejor, en el subtítulo- de la obra otro término que quisiera comentar: el “sentido”. “Del sonido al sentido musical”, reza el subtítulo. ¿Pero qué significa “sentido”? Pocas palabras hay más elusivas que ésta. A veces, leyendo a antiguos pensadores griegos, he tenido la impresión de que nosotros llamamos “sentido” a lo que ellos llamaron *logos* —pero impresión subjetiva, por cierto, que sería completamente incapaz de demostrar—. Y aun cuando estuviera en lo cierto, no hemos avanzado nada, porque nuevamente ¿qué significa *logos*? Procuremos, entonces, acercarnos a la noción de “sentido” siguiendo a la propia autora de este libro.

Para ello, recojo al azar el siguiente pasaje de la Introducción: “La experiencia musical nos sitúa en esa posibilidad de plenitud de sentimiento donde el yo se desvanece en sonido(...) A veces, sentimos como testimonio de nuestra existencia un extraño dolor, un desasosiego del alma que no sabe bien hasta dónde puede llegar. Pocas experiencias espirituales pueden describirse con los rasgos de esa gozosa angustia. A veces llegamos a pensar, por eso, que la plenitud de esa vivencia estética es una forma de oración, un rezo: que la gozosa angustia nos une misteriosamente con el sentido magno del universo”.

Subrayo en este pasaje dos expresiones: “un desasosiego del alma que no sabe bien hasta dónde puede llegar” y “la plenitud de esa vivencia es una forma de oración”. Las subrayo porque no puedo evitar vincularlas con un pasaje, relacionado también con la música, en la obra de San Agustín, ese gran buscador africano de sentidos. El pasaje en que pienso contiene una intuición a mi modo de ver sumamente profunda, pero revestida de un error también profundo, como solían ser las intuiciones agustinianas. Andaba él buscando el núcleo de nuestra interioridad psíquica y espiritual —es decir, la única fuente de donde puede brotar cualquier sentido para nuestra existencia—; lo halló (correctamente, a mi juicio) en la memoria, que nos permite enlazar los diferentes momentos de nuestro pasado, de nuestro presente y del futuro que esperamos en una recolección y un recogimiento unificante. Por eso, percibió de inmediato la analogía entre este permanecer de lo pasajero o pasar de lo permanente con la música. Nuestra existencia, dijo, es como el canto de una canción; en ella, la expectativa de lo futuro —las notas que aún he de cantar— pasa constantemente al presente de mi canto para quedar relegada de inmediato al pasado; pero el todo conserva su unidad y la identidad de lo múltiple en lo mismo. Esta “salvación” de la totalidad es operada precisamente por la memoria, la facultad nuestra en que se halla en depósito la canción completa. Ello permite alcanzar el sentido. La existencia humana, como la canción, adquiere sentido en la integración y permanencia de los elementos temporales pasajeros de las que la música es una imagen.

Cierto es que Agustín cometió un error brillante —como todo lo suyo— al hacer la comparación mencionada. Dijo que la existencia humana es como el canto de una canción que conozco. En ello se equivocó, porque no conocemos la partitura de la canción de nuestra vida; por eso, al entonar cada nota, no sabemos a ciencia cierta si ella será consonante o disonante con el acorde que nos entregará el acompañamiento musical, esto es, el mundo que nos rodea con sus imprevisibles circunstancias. Pero este error de Agustín nos sugiere que acaso la relación entre los términos de la imagen empleada pudiera ser precisamente la inversa de la que hemos utilizado. Es posible que nuestra vida no sea como la ejecución musical, pero sí que la música —como creación, ejecución o simple audición— sea en cambio como la vida: búsqueda de unidad en la diversidad, búsqueda de sentido en los sonidos al modo de la búsqueda de sentido en los acontecimientos. No sabemos, dice Margarita Schultz, hasta dónde puede llegar el alma en su desasosiego; pero lo sentimos como una oración, en que nos recogemos en torno a nuestro propio centro en busca del sentido de nuestra existencia en el contexto del sentido del universo.

Joaquín Barceló

Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira, editores. *The Origins of the Bolero School*. En *Studies in Dance History, The Journal of the Society of Dance History Scholars*, volumen IV, número I, primavera, 1993, vi+133 pp.

Este volumen, de bella presentación gráfica, tiene como editores a Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira e incluye contribuciones de ellos y de Enrique C. Ablanado y de Antonio Alvarez Cañibano. La traducción al inglés de los trabajos fue realizada por Elizabeth Coonrod Martínez, Aurelio de la Vega y Lynn Garafola. La versión inglesa fue editada por Lynn Garafola, a quien pertenece el prefacio. En éste se señala que la serie *Studies in Dance History* se originó en la conferencia sobre “Danza en las culturas hispánicas”, que tuvo lugar en la New World School of Arts, en Miami, en 1991. Entre los participantes en aquel simposio se contaron Xoán Carreira y Javier Suárez-Pajares, quienes presentaron ponencias sobre la *Escuela bolera*. Ambos musicólogos pertenecen a la joven generación de estudiosos españoles que miran con nuevos ojos el pasado cultural de su país, incluida su rica y variada herencia dancística.

El trabajo de Suárez-Pajares, titulado “Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School”, entrega una reseña que va desde las primeras apariciones del término “bolera” en documentos impresos y termina con la exportación de la danza a través de los Pirineos, en la década de 1830. Citando a varios autores que fijan el nacimiento del bolero “no más atrás” de mediados del siglo XVIII y que la califican como una “versión lenta de la seguidilla”, el investigador avanza hacia ubicaciones más concretas, como la de Francisco Asenjo, quien, en 1879, daba como fecha de la creación del bolero el año 1780, y lo calificaba como “legítimo vástago de las seguidillas”. La historia de la danza es desarrollada por el autor en dos apartados: I) período de formación, desde los comienzos a 1794; II) período de enriquecimiento, desde 1794 hasta *circa* 1801. Ya hacia 1792, el baile había tenido una gran difusión y habían proliferado las escuelas de bolero. Un tercer apartado estudia las reformas introducidas hacia 1801 por Requejo-Cañada, bailarín del Palacio Real y violinista de la Capilla y la Cámara Real, autor de varias series de boleras teatrales, en las cuales, preservando la base de la danza original, la presentó en una nueva luz, con varias innovaciones. Un cuarto apartado estudia la bolera después de Requejo. Se analizan aquí las consecuencias de la invasión francesa, tanto para la difusión del baile en Francia, antes de que en la década del 30 la extendieran por Europa Dolores Serral y Mariano Camprubí, como para el abandono que se produjo en algunos lugares de las innovaciones de Requejo. Se demuestra que en Sevilla las reformas de aquél nunca se impusieron, precisamente allí donde la forma teatral de la bolera dio lugar a la conocida como Escuela de la bolera. Es el bolero que había pasado a Francia el que, por primera vez, se presenta sistematizado en la obra del bailarín Antonio Cairón, en 1820, con el sugestivo título de *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón y aumentado de una explicación exacta y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*.

Antonio Alvarez Cañibano entrega una investigación detalladísima y acuciosamente documentada sobre “La compañía de la familia Lefebvre en Sevilla”. A fines de 1810, se produce la llegada de esta