

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Enrique Cámara de Landa, Matías Isolabella, Leonardo D'Amico, Terada Yoshitaka, eds. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2016, 236 pp.

Ethnomusicology and Audiovisual Communication, editado por Enrique Cámara de Landa, Leonardo D'Amico, Matías Isolabella y Terada Yoshitaka, reúne 14 artículos basados en algunas de las conferencias presentadas en la 5ª edición del Simposio MusiCam (2014) realizado en la Universidad de Valladolid. Luego de este encuentro, y gracias a la iniciativa de sus participantes, se constituyó el Study Group del ICTM (International Council for Traditional Music) dedicado al desarrollo de la etnomusicología audiovisual. El presente libro y la creación del grupo de estudios mencionado responden al creciente interés de los etnomusicólogos por el medio audiovisual como herramienta de documentación y de análisis y como soporte válido (y en ciertos casos indispensable) para la transmisión de conocimiento etnográfico.

Las contribuciones están agrupadas en 6 áreas temáticas: "Theory and Methodology", "Ethics and Representation", "Analysis", "Education", "Fieldwork Footage" y "TV Documentaries". Estas secciones intentan orientar al lector acerca de los temas generales discutidos en cada uno de los artículos. No obstante, diversos aspectos teórico-metodológicos, éticos y técnicos relacionados con el documental etnográfico son tratados con mayor o menor profundidad por cada uno de los autores. Convendrá complementar la lectura del presente volumen con los contenidos audiovisuales publicados en el sitio *web* de la Sección de Música de la Universidad de Valladolid¹, y en los distintos enlaces sugeridos a lo largo del libro.

La primera sección, "Theory and Methodology", contiene tres artículos. Nico Staiti reflexiona y propone algunos principios y reglas generales para el documental etnomusicológico; dichos criterios éticos y metodológicos se basan en la relación entre el observador y el observado. En el documental etnográfico el lenguaje filmico debe estar supeditado al tema que se busca documentar; es el tipo de evento el que determinará varias decisiones respecto del proceso de grabación y edición. En el siguiente artículo Charlotte Vignau presenta dos temas discutidos por la antropología visual: el *bodily knowledge* o *embodied knowledge* (conocimiento fijado en la acción) y la "edición multivocal", es decir, el uso del método de *feedback* en los posteriores visionados de la versión preliminar de la película. Para la autora, estas aproximaciones teóricas pueden ser aplicadas en estudios etnomusicológicos concernientes a *performance* musical. Por último, Fulvia Caruso describe su experiencia de documentación y edición en tres tipos diferentes de documentales atinentes a construcción artesanal de violines en Cremona. Mientras que en el primer proyecto el foco principal está puesto en describir los aspectos intangibles de esta actividad e intentar retratar el contexto cultural donde esta actividad se desarrolla, los otros trabajos documentales se centran en las habilidades y conocimientos de los constructores.

En la segunda sección, "Ethics and Representation", Terada Yoshitaka reflexiona acerca del proceso de creación del documental *Drumming out a Message: Eisā and the Okinawan Diaspora in Japan* (2003) y además argumenta el potencial del medio audiovisual para el estudio de *performing arts* de grupos minoritarios marginados. Yoshitaka utiliza el término "textura" para referirse a los elementos extra-textuales (expresiones faciales, gestos corporales, el silencio) que resultan más elocuentes que el texto a la hora de representar las emociones. Matías Isolabella comenta sus reflexiones en la representación de la experiencia humana y sus implicancias éticas a propósito de su trabajo documental de la *performance* de payadores rioplatenses en un recinto de la provincia de Buenos Aires. Mediante este caso de estudio, el autor presenta la relación entre los mecanismos de improvisación de la payada y el compromiso social característico de los cultores de esta práctica. Comenta su decisión de solo filmar

¹ Disponibles en: <http://www.musicologiahispana.com/musicam2014>

Revista Musical Chilena, Año LXXI, julio-diciembre, 2017, N° 228, pp. 118-125

las *performances* de los payadores y no documentar otros espacios de sus vidas hasta lograr construir una relación cercana con ellos.

En la tercera sección se aborda el medio audiovisual como herramienta de análisis y de interpretación de comportamientos musicales y construcciones culturales. En tres casos de estudio, Giorgio Adamo ilustra las posibilidades de la tecnología del video digital y los *softwares* de edición en el análisis de la música y la danza. El primer caso analizado es la *performance* de la *tarantella* (región de Calabria), el segundo es la danza femenina *likhuba* de una villa en el sur de Malawi y el tercero el modo de ejecución de dos hermanas intérpretes del *nkangala* (arco musical de Malawi). En el siguiente artículo, María Eugenia Domínguez analiza la centralidad de los intérpretes de la flauta de los Chané (pueblo del Chaco occidental argentino) en el rito *arete guasu* basado en materiales audiovisuales de su estudio etnográfico en desarrollo. Tanto la examinación de las grabaciones audiovisuales hechas por el investigador como los comentarios de los propios intérpretes Chané de grabaciones editadas permiten a la autora observar la estabilidad estructural en las secuencias musicales utilizadas en el *arete guasu*, pese a las variaciones individuales introducidas por los músicos. Daniel Vilela y João Egashira finalizan esta sección con el análisis crítico de la película de Walt Disney, *Saludos Amigos* (1942). Los autores presentan sumariamente algunos procesos político-culturales que pueden explicar la idea de la samba como la expresión musical más importante de Brasil. Además de describir y analizar la estereotípica representación de la identidad brasileña presentada en el largometraje de Walt Disney, Vilela y Egashira mencionan la película *Rio* (2011) para ejemplificar cómo, a pesar de que se conserva una visión estereotípica de Brasil, se pueden observar nuevos elementos utilizados para representar la cultura de este país.

La siguiente sección, "Education", comienza con el artículo de Enrique Cámara de Landa donde examina algunas experiencias de producciones de etnomusicología audiovisual, correspondientes al resultado de investigaciones con propósitos educacionales, desarrolladas en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid. Cámara comenta los objetivos, lineamientos teóricos y aspectos técnicos de cada uno de los proyectos y propone algunas consideraciones relacionadas con el contexto y propósito del documental. El etnomusicólogo Nick Poulakis de la Universidad de Kapodistrian, a propósito de su experiencia como profesor de la asignatura "Ethnographic film and documentary", comenta aspectos teóricos y metodológicos acerca de la película etnográfica. Menciona varios documentales utilizados en su clase para ejemplificar los diferentes enfoques desde los que puede ser entendido y realizado un film etnomusicológico, aproximaciones relacionadas con las clásicas distinciones "musicológico-etnomusicológico" y "antropológico-etnomusicológico".

En la primera contribución de la cuarta sección, "Fieldwork Footage", Claudio Mercado comenta su extenso trabajo con cofradías de bailes chinos de diferentes localidades de Chile central y con cantores a lo poeta y guitarreros de la localidad de Pirque, investigaciones en las que, luego de 20 años, el autor acumuló más de 1.000 horas de valiosas e íntimas grabaciones. Con el objetivo de documentar, investigar y difundir la cultura rural, luego del trabajo sostenido de un equipo de 7 miembros, se añadió al archivo audiovisual de la biblioteca del Museo de Arte Precolombino, el Archivo Patrimonial con la colección de intérpretes de guitarrón, constituida por 300 horas de conversaciones, clases, encuentros y cantos rituales en diversas festividades, disponible por medio de una plataforma digital y de acceso público. Este apartado finaliza con las reflexiones de Rui Oliveira de algunos aspectos teóricos del film etnomusicológico mediante dos proyectos audiovisuales en los que el autor estuvo involucrado: *Sons de Goa* (basado en grabaciones de campo en el estado de Goa, India) y *Kola San Jon* (elaborado como requisito para la postulación de esta danza de migrantes de Cape Verde en Cova da Moura al Directorio para el Patrimonio General de Portugal). Oliveira comenta las dificultades técnicas para trabajar con el metraje que muchas veces no es grabado con el objetivo de producir un documental.

La última sección, "TV Documentaries", comienza con el artículo de Leonardo D'Amico, en el que el autor comenta su experiencia como investigador asesor y camarógrafo en la producción de dos documentales para la televisión filmados en Calabar (Nigeria), los que forman parte de la serie titulada *Pasos de Cumbia*, cuyo objetivo es rastrear las raíces de la cumbia. Además de comentar aspectos técnicos, de formato y del equipo de producción, D'Amico reflexiona en torno al rol de los etnomusicólogos en este tipo de producciones realizadas con una "misión etnográfica-televisiva" (p. 204) y las implicancias y dificultades éticas y metodológicas vinculadas con la filmación de prácticas musicales de tradiciones culturales y con el formato televisivo del proyecto audiovisual comentado. El libro finaliza con la contribución de Raúl Romero respecto de su experiencia en la creación de dos tipos de producciones audiovisuales realizadas con metodologías y formatos muy diferentes.

El primero de ellos consistió en algunos videos etnográficos con fines educacionales de numerosas fiestas y ritos de diversas regiones del Perú. El segundo caso, en cuatro documentales hechos para ser transmitidos en la televisión nacional de diferentes tipos de música peruana. A pesar de las diferencias técnicas y metodológicas entre estos dos proyectos audiovisuales, en ambos se intenta comunicar una “verdad etnográfica”.

Es posible rastrear una larga tradición de documentales etnográficos, así como una abundante bibliografía concerniente a antropología audiovisual y del uso de este medio como herramienta para la investigación etnomusicológica². Sin embargo, la etnomusicología audiovisual continúa siendo un área que necesita ser robustecida. Cada una de las contribuciones contenidas en este libro y el volumen en su conjunto son un valioso aporte a este campo, entendido no solo como una forma de documentación fundamental para el etnomusicólogo, sino también como una disciplina naciente que requiere aportes que contribuyan a la creación de una teoría y práctica de la etnomusicología audiovisual como alternativa válida de representación etnográfica.

BIBLIOGRAFÍA

BAILY, JOHN

1989 “Filmmaking as Musical Ethnography”, *The World of Music* 31/3, pp. 3-20.

BANKS, MARCUS Y JAY RUBY, EDS.

2011 *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: The University of Chicago Press.

BARBASH, ILISA Y LUCIEN TAYLOR

1997 *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.

FELD, STEVEN

1976 “Ethnomusicology and Visual Communication”, *Ethnomusicology* 20/2 (mayo), pp. 293-325.

ZEMP, HUGO

1988 “Filming Music and Looking at Music Films”, *Ethnomusicology* 32/3 (otoño), pp. 393-427.

Leonardo Díaz Collao
Universidad de Valladolid, España
leodiazcollao@gmail.com

Gustavo Celedón Bórquez. *Sonido y acontecimiento*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2016, 203 pp. Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Convocatoria 2016, CNCA.

El presente libro, *Sonido y acontecimiento*, es fruto de una investigación realizada hace algunos años por Gustavo Celedón, que tuvo como resultado la obtención del grado de Doctor en Filosofía por la Universidad de París VIII, Vincennes, Saint Denis, y se presenta como continuación de otros trabajos publicados recientemente³. En este libro, el compositor norteamericano John Cage actúa como figura central y eje de una reflexión que vincula música y filosofía.

Está conformado por una “Introducción”, seguida de un cuerpo central de tres Capítulos: I. “John Cage”; II. “Una escucha separada de los ojos”; III. “Sonidos – Espectros – Materia”. Finalmente, una breve sección de “Agradecimientos”. Comienza con una suerte de suave advertencia a los lectores: “El presente libro no es una aproximación descriptiva a la obra de John Cage. Ni siquiera es una comprensión o

² Entre otros: Feld 1976, Zemp 1988, Baily 1989, Barbash y Taylor 1997, Banks y Ruby 2011

³ *Philosophie et expérimentation* (L’Harmattan, 2015) y *D’un silence à un autre*, junto a Marie-José Lallart (L’Harmattan, 2016).

una interpretación de esta misma obra. No se busca aquí hacer de ella un objeto, un objeto artístico que la disciplina filosófica pueda entonces ubicar desde una perspectiva que le resulte cómoda o apta para observar, analizar, sorprenderse incluso. Por el contrario, se trata aquí de complicar al ejercicio filosófico, no por un simple ánimo subversivo, sino más bien por un impulso de curiosidad que creo necesario para su desarrollo, para su puesta en funcionamiento (...). Esta curiosidad, no obstante, encuentra en estas líneas un motivo cierto, es decir, un problema o un acontecimiento que incita a reflexionar y movilizar las energías filosóficas: el sonido. De ahí que John Cage adviene precisamente a ello, a pensar el sonido (p. 9)".

El libro no presenta una biografía de John Cage, ni incluye algún tipo de reseña o similar, ausencias que serían una debilidad sabrosa si el trabajo fuera del campo musicológico. Como no es el caso, nos dice Celedón acerca del compositor: "si al respecto se nos pidiera siempre y de todas maneras decir algo, preferiríamos hablar de extrañeza y no de excentricidad. Nos referiremos en todo caso a aquel sujeto 'raro' o 'extraño' que describe Alain Badiou, ese sujeto [...] que no acaba por responder a todos los calificativos que se le arrojan para comprenderlo, asimilarlo y violentarlo, pues siempre poseerá un elemento de más, evasivo, escurridizo, que se escapa a la nominación [...]. Y es justamente este elemento, evasivo, cuya propagación no es del todo determinada, el punto que alienta nuestra investigación" (p. 27). Para Celedón, Cage es dos cosas: "Por un lado: John Cage, es decir, el sujeto, el nombre, aquel sobre el cual, por ejemplo nos pronunciamos en este libro [...] Por otro lado, John Cage cuando ya no es él, cuando se sale de sí, cuando su propia propuesta ha de llevarlo a su propia extrañeza. Lo fundamental, es que ambos puntos se indiferencian, no tienen noticia de sus límites. Se hacen Uno sin poder ser Uno" (p. 59).

En el primer capítulo que lleva el nombre del compositor en cuestión, aparecen los conceptos centrales que irán articulando el desarrollo del texto. Entre estos, sonido, silencio, escucha, subjetividad, acontecimiento y sus posibles relaciones. Reconocemos ya en ellos las dos disciplinas que entrarán en diálogo en adelante. Abriendo su revisión, para Celedón "lo importante será la escucha y esta es la idea que mantendremos hasta el final de estas páginas" (p. 30). Esto es, "básicamente, el dejar aparecer la escucha", comprender "una obra que *ante todo quiere ser escuchada*" (p. 30). Con Cage se trata "de la libertad de los sonidos, en donde toda concepción se libera de la subjetividad organizadora para asistir a la escucha de lo que ella ya no es, a la escucha de los sonidos que ella misma ha escondido y no deja de esconder" (p. 32). La escucha será dejar sonar los sonidos, "dejarlos arribar sin querer sustraer nada de ellos, sin querer disponerlos en ningún orden planificado de comprensión de la realidad" (p. 92).

Para nuestro autor, "las composiciones de Cage no *componen*, en un sentido fuerte, la composición misma, esto es, *el trabajo* de componer, es decir, *el sujeto* compositor" (p. 36). Digamos, continúa, "en Cage el método es buscar, indagar e inventar modos para solicitar el azar. De esta manera, no ha de adquirir ni otorgar identidad a la composición: debe mantenerse alejado, construir la no implicancia del sujeto, esto es, construir la escucha" (pp. 37-38). Ahora bien, para esta construcción concordamos con Celedón en que "el programa de una nueva escucha comienza siempre por el silencio y es en el silencio donde se concentra la posibilidad de ejercer el pensamiento de las más variadas maneras, sin apresurarlo en la evidencia de la comprensión" (p. 33). Así, "la libertad de los sonidos es a ojos de Cage la expresión de la vida a través del silencio" (p. 92).

Avanzamos en el texto de la mano de un objeto de estudio aparentemente musical, que actúa con apropiada eficacia, en tanto guía para llegar al asunto del sujeto. O más bien, llegar de la mano de Cage y, citando el título del segundo acápite de este capítulo, a "Desprenderse del sujeto". Como escribe nuestro autor con sonora decisión, "he aquí entonces John Cage. No como el *gran* sujeto que nos brindaría los datos de esta experiencia, sino como uno más, como una pista, un lugar de experimentación o de experiencia sin sujeto" (p. 35). Señala Celedón: "John Cage tempranamente reconoce una vida común en donde el sujeto se transforma en límite –por tanto, en obstaculización, fiscalización, seguridad, represión– de su propia experiencia. Hay que hacer lo contrario, desenvolver lo sensible sin sujeto, sin sus categorías, no para dejar entonces la aparición del objeto, de las categorías objetuales, sino para olvidarse también de ellas" (p. 35). De alguna manera, "el pensamiento musical de John Cage logra situar al sujeto al otro lado de sí mismo: el primero queda expectante ante lo que él mismo ha hecho" (p. 59).

Recurriendo al filósofo francés Alain Badiou, comenzará un primer momento para estructurar uno de los vínculos centrales de este trabajo, la posibilidad de "aproximarse a un pensamiento del sonido como acontecimiento" (p. 42). Más adelante complementará esta puesta en relación de ambos conceptos mediante las palabras de Jacques Derrida, a quien cita para remarcar que "vale mejor sin

duda hablar de acontecimiento (*événement*) más que de obra, de sujeto o de autor” (p. 53). En el acápite cuarto del primer Capítulo, “Del evento-sonoro al sonido como acontecimiento”, nos dirá: “Postulamos entonces que en Cage no se trata solo de acontecimientos-sonoros, sino más bien del sonido como acontecimiento: en el vacío que es un infinito de posibilidades, los sonidos son acontecimientos” (p. 71).

Ahora desde el campo de la música, resaltamos con entusiasmo el abordaje de diversos aspectos musicales que hace Celedón con cuidadoso detalle y profesional precisión. Hay asimismo una delicada comprensión del mundo musical, o al menos de una parte de este, de por sí extremadamente vasto en sus diversas manifestaciones. Leer algunos sutiles y bien situados énfasis instalados por Celedón, llamando a respetar la comprensión musical o más bien de los músicos, respecto de ciertos asuntos, conceptos o lógicas reflexivas, considera algún riesgo frente a su propia disciplina. Y con esto, marca una cuidadosa *señalética de comprensión* para quienes pueden ser tal vez el grupo mayoritario de potenciales lectores de este libro, quienes provienen de la disciplina filosófica. A modo de ejemplo, cuando remarca su opción por mantener a lo largo de su texto la palabra *expresión* para el caso de la música (p. 85). Para esto, se preocupa de declarar que “de alguna manera, la música comprende en sí misma una relación a la expresividad que quizás a la filosofía le es aún –siempre– ajena” (p. 73). E insiste más adelante, “Si finalmente conservamos aún la palabra expresión, es porque ella es una noción fundamental dentro del pensamiento musical que no siempre concuerda con los quehaceres filosóficos” (p. 85). Claro que, asumimos, esta opción puede ser leída en el sentido opuesto desde la filosofía. Escribe entonces, “a fin de cuentas, el músico será siempre alguien que ante todo se sorprende frente al acontecimiento que es un sonido” (p. 89).

Destacable entre los aportes de Gustavo Celedón resulta la proposición que deja aparecer en el segundo Capítulo el que titula, “Una escucha separada de los ojos”. Comienza ensayando una relación con el compositor greco-francés Iannis Xenaxis, luego estableciendo discusiones con el filósofo español Eugenio Trías y el francés Jean-François Lyotard, siempre por medio de John Cage, en vías de proponer “una elaboración filosófica de este desprendimiento que John Cage ha podido efectuar de lo audible respecto de lo visible. Desprendimiento que desarma toda la estructura posicional de los sentidos”. Esto es, entender “la música cageana como escucha separada de las cuestiones de la vista” (p. 139). Así, “no se trata únicamente de un libro sobre Cage, sino de una reflexión continua sobre el sonido, de pensar el sonido hoy” (p. 100). Es una intención no menor la que deja instalada al decir esto. ¿A cuál o cuáles sonidos se refiere? ¿Desde dónde se ubica para situar la referencia a esa actualidad, ese hoy? Responde en el tercer capítulo del libro, en el que se sumerge en discusiones más netamente filosóficas en torno al sonido, a la escucha y sus posibilidades en torno a lo siniestro, el espectro y la materia. Señala, “es la forma en que una oreja moderna o modernamente civilizada lo escucha [al sonido], lo filtra, lo antecede. Es la predisposición a la escucha: esta no puede aparecer, no puede emerger, se debe preparar, meditar, posicionar para entonces proceder. Y el punto es que toda esta preparación previa a la escucha no es sino el encuentro con lo que hoy, en este estado de la cultura, es el oído” (p. 173).

Insistimos en su énfasis en “la cuestión del privilegio de la vista” (p. 118), privilegio que en la música se hace signo, lo que será abordado entendiendo que en la obra de John Cage, “en la partitura aún podía quedar quizás un rastro del sujeto-autor en las notaciones” (p. 152). Fundamental es esto en cualquier abordaje que se quiera hacer frente a la música y los compositores de tradición escrita. Escribe, “lo que nos interesa es pensar el acontecimiento y, particularmente aquí, el acontecimiento pensado desde la posibilidad de separar lo visual de lo sonoro” (p. 142). Desarrolla luego la idea a partir del concepto de figura y lo figural desde Lyotard. Según nuestro autor, Cage pasa a “un estado material cuya percepción o cuya estética no están definidas en el diseño figural, consciente e inconsciente, de sujeto alguno. Es decir, más allá de la figura”. Lo interesante entonces, según nos propone Celedón, es que “con Cage se abre la posibilidad misma de pensar la escucha en su singularidad, distanciada, por ejemplo, de la vista, de la contemplación y ante lo cual todo desafío futuro será encontrar los conceptos y los términos ‘no-visuales’ que permitan abordar la escucha, decimos, en su singularidad, abriendo así una nueva dimensión al pensamiento” (p. 111).

Para establecer la relación entre sonido y acontecimiento, nuestro autor recurre al notable aporte instrumental y sonoro que a partir de Cage conocemos como *piano preparado*, en el que, referido por Celedón con un lenguaje más filosófico, las “frecuencias complejas que arroja el piano preparado se presentan bajo el signo de la indiscernibilidad de su presentación”, con las que, “Cage hace aparecer inexistentes” (p. 42). Es decir, lo que tenemos con estas frecuencias es “la aparición de un extraño a este sistema, [el sistema tonal] que no puede ser contado por él y que, sin embargo, es puesto junto

a él, excediendo el análisis y la contabilidad dependientes de este álgebra” [del sistema tonal] (p.42). Cada una de estas frecuencias complejas se deja más bien comprender bajo la noción, siguiendo a Badiou, de inexistente.

Este nuevo uso del piano de Cage fue originado por un requerimiento instrumental, una necesidad práctica y circunstancial de transformar un piano en un instrumento de percusión. Es decir, transformar un instrumento en otro, *una práctica en otra práctica*. Compartimos efusivamente las afirmaciones respecto de que estas piezas y el uso del piano preparado rompen la expectativa de la escucha, del canon musical, del rito del momento previo a una ejecución en un concierto. Es decir, como escribe Celedón, emerge lo no programado. Si bien y quisiéramos hacer énfasis en esto, será el sonido y no el azar quien ahí lo hace emerger, porque las obras en que Cage utiliza el piano preparado se enmarcan en sus trabajos formalmente definidos. En cuanto a la forma, las *Sonatas & Interludios* no son el caso de un encuentro casual. Dichas piezas están *compuestas*. Lo fortuito acá llega y se instala en el sonido.

A partir del tercer acápite del Capítulo primero, rodea un asunto importante de reflexionar, esto es, la problemática de pensar en un posible lugar o no lugar donde situar a Cage en una historia lineal de la música occidental. Para Celedón, John Cage “ocupa en la música del siglo XX un punto singular, un punto articulario” (p. 36). Un grado de incomodidad traspasa durante la lectura del libro, en cuanto a esta categórica ubicación, ya que John Cage no inaugura este asunto de la preocupación por el sonido y la escucha descontextualizadamente. Esta inflexión se produjo, alimentó y retroalimentó en su interacción con otros grandes de la música del siglo XX que desde sus parámetros y tradiciones pusieron al arte musical en jaque durante medio siglo. Es innegable la influencia de John Cage en la historia de la música occidental en el siglo XX. Asimismo lo es la importancia que la propia tradición norteamericana tuvo en este compositor. Esto es, una tradición musical que se destaca particularmente por esa suerte de no tradición, de no linealidad, de libertad formal. El antecedente de aquella *tradición sin tradición* de la música docta en Estados Unidos que abrió puertas, sin prejuicios, sin apriorismos, sin aquel inmensurable peso de la tradición musical que tan profundamente inunda a los compositores en Europa. Si bien entendemos que no es tarea de este libro proponer una historia musical del sonido, Celedón presenta algunas referencias para hablar respecto de esto y finalmente decide poner atención más bien en una reflexión del “real propósito lineal de una historia –y de una historia de las influencias” (p. 50). “Por un lado, las influencias que él mismo [John Cage] toma y, por otro, aquellos que se han influenciado con él”. Será entonces por medio de Derrida que abre “la posibilidad de pensar esa influencia sin nombre, extrasubjetiva, multitemporal”.

Señala más adelante que las composiciones de Cage quisieran manifestar un “efecto de evanescencia, de desaparición u olvido, marcado principalmente por el azar de la ocurrencia”. De este modo, con John Cage “el compositor se borra –se multiplica, se fantasmiza, se fractura, se desliza, ofrece su alma–, único don posible, nos ha dicho Derrida” (pp. 56-57). Este “olvido” en la obra de John Cage (p. 56), nos pareciera ser efectivamente un desaparecer del autor, del sujeto, pero, que contiene un *reverso*, un componente de ida y vuelta. Es decir, en un sentido práctico, el compositor se extravía en esa irrupción de lo no esperado, lo no programado, del sonido, pero en el impacto que produce en el auditor, por oposición, le genera un registro. El oyente retiene entonces al autor, lo busca, lo sujeta como puede o no puede, intenta fijarlo, lo anota –hoy añadiremos, lo busca en la web–, lo guarda como dato, como nombre, información. En fin, lo archiva.

Otro aspecto a considerar es la influencia del pensamiento de Oriente en John Cage. Su propia participación en tanto eje articulador en la música docta de Occidente tiene que ver con la confluencia que en él se produce entre su actividad creativa y su relación con el pensamiento de Oriente. Celedón aborda brevemente este asunto, si bien deja en claro que evidencia su importancia, al tiempo que no descuida el hacer ciertas referencias y citas según lo requiera el desarrollo de su trabajo. Nos dice así, “respecto a Oriente, se trata de tomar elementos, no de absorber doctrinas completas. Se trata de cómo una doctrina no-occidental hace un agujero en la comodidad pensante de Occidente. Este agujero es simplemente activar pensamiento y sensibilidad, es decir, comenzar a pensar, comenzar a sentir, acontecer” (p. 61).

Recuperamos una cita del dramaturgo alemán Heiner Müller que Celedón incorpora en el último capítulo del libro. Dice Müller: “Cage es la venganza del indio muerto contra la música europea” (p. 175). Esta frase, en su breve y violenta metáfora, puede resumir la problemática que el compositor norteamericano propone a la historia de la música occidental fundamentalmente europea. Resulta sumamente apropiado el uso de esta cita para abrir el segundo acápite del último Capítulo, titulado “John Cage, justicia”, en el que se dedica a abordar lo que él sostiene como la posibilidad de entender

el trabajo de Cage en tanto político (p. 176), a la vez de hacer la relación con las ideas de Derrida para su análisis del espectro (p. 179).

Este libro nos abre a la escucha, la escucha de ideas que resuenan posterior a la lectura de sus palabras, de sus frases, de sus inteligentes y sensibles proposiciones, y por qué no decirlo, de sus musicales reflexiones. Su manera de hilvanar las ideas, temas y autores, podríamos agregar de *componer su texto*, abre espacios sonoros de pensamiento. Celedón toma el desafío, aborda la tarea de vestir al sonido de palabras. Y lo hace a partir del punto articulatorio instalado por John Cage, de forma coherente en el uso de los conceptos elegidos, estimulado por una inquietud y profundidad filosófica, siempre con una cuidada pluma y una poética escritura.

Relaciona por medio de John Cage, la música o lo musical con el pensamiento filosófico. En su recorrido invita al diálogo a compositores como Iannis Xenakis, Steve Reich, filósofos como Jacques Derrida, Alain Badiou, Jean-Francois Lyotard, Eugenio Triás, Carmen Pardo, Vladimir Jankélévitch, al dramaturgo Heiner Müller, el artista sonoro David Toop, entre otros, por mencionar solo a los más citados. Esto será siempre un aporte a la disciplina musical, en cuanto a sumar desde otros campos a ubicar lo musical en tanto objeto de reflexión teórica. Finalmente y citando a Celedón, “es necesario apostar por una separación entre el fondo filosófico y el fondo musical, ahí donde ambos son radicalmente heterogéneos, ahí donde la música es una alteridad jamás aprehensible por la filosofía y donde la filosofía es una alteridad jamás aprehensible para la música. Punto preciso y únicamente válido para emprender y comprender un trabajo interdisciplinario” (p. 91).

Fernanda Ortega Sáenz
Departamento de Música
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
lfortega@uc.cl

Silvia Andreu Muñoz y Rodrigo Quiroga Provoste. *La musicoterapia en Chile: 1955-2014*. Santiago de Chile: Escuela de Postgrado, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2015, 100 pp.

Si bien en Chile la formación profesional en musicoterapia comienza con la creación del Curso de Especialización de Postítulo en Terapias de Arte, mención Musicoterapia dictado por la Universidad de Chile en 1999, como postítulo en la Universidad de Chile, su aplicación y teorización data de hace algunas décadas, cuando en nuestro país poco se sabía acerca de esta joven disciplina. El aporte que representa esta publicación consiste precisamente en la demarcación del recorrido transitado por la musicoterapia entre 1955 y 2014, para ello Silvia Andreu y Rodrigo Quiroga catastraron y catalogaron todas las publicaciones referidas al uso de la música con fines terapéuticos u orientados al bienestar humano en dicho período. Consta de una primera parte que explica los criterios metodológicos empleados en el trabajo de catalogación, y de una segunda parte correspondiente al pormenorizado catálogo constituido por las 262 publicaciones identificadas. También forman parte del texto dos prefacios, a cargo de las destacadas musicoterapeutas Susanne Bauer y Valeska Sigren, quienes, junto con Mimí Marinovic, desempeñaron un rol protagónico en la historia de la disciplina en Chile al crear el postítulo de la Universidad de Chile, el que es impartido hasta hoy.

El trabajo fue financiado por el Fondo de Desarrollo de la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y se presenta tanto en formato físico como en versión digital de acceso libre⁴. Este es, precisamente, un aspecto valorable de una publicación pertinente y necesaria, y que puede ser fácilmente referenciada en estudios especializados a nivel local o global.

Es destacable la seriedad con que emprenden los autores su investigación, demostrando claridad en la metodología empleada, presentando objetivos, criterios de inclusión, formas de búsqueda y categorización, todo con un lenguaje llano y a la vez preciso, que da cuenta con honestidad de las características y límites de esta primera sistematización respecto de la musicoterapia en Chile. Una de las fortalezas del texto, además de la valiosa herramienta que significa el catálogo mismo, es el

⁴ Disponible en: <http://bibliotecas.uchile.cl/documentos/20150720-1018a723745.pdf>

análisis crítico que realizan los autores acerca de los resultados de investigación. A la luz de la evidencia estudiada y sistematizada, Andreu y Quiroga dan cuenta de los ámbitos de acción con mayor presencia en las publicaciones, los que están orientados principalmente a la aplicación más que a la conceptualización teórica. Asimismo, reflexionan concerniente a las posibles necesidades o espacios en que la musicoterapia podría orientar sus energías y enfocar lineamientos de desarrollo a futuro. Se refieren también al tipo de relación de la musicoterapia con disciplinas diversas, y a lo que podrían ser investigaciones futuras que complementen este primer trabajo.

Habría complementado e incrementado aún más la utilidad de este trabajo la inclusión de las direcciones electrónicas en donde los autores accedieron a las publicaciones que figuran en el catálogo, facilitando aún más su consulta a los usuarios del libro. Aún así, la información efectivamente entregada basta en la mayoría de los casos para recuperar y consultar los textos referenciados.

En mi opinión, *La musicoterapia en Chile: 1955-2014* es un texto histórico necesario en la actualidad del campo de estudios, y que conviene proponer como referente bibliográfico para uso de investigadores, docentes, estudiantes de musicoterapia y de otras disciplinas asociadas que puedan nutrirse de ella, en pleno proceso de reflexión respecto del aporte que se perfila desde nuestro país en la materia.

Tania Ibáñez Gericke
Facultad de Artes
Universidad de Chile
tania.ibanez@u.uchile.cl