

seisillo de semicorcheas” (págs. 216-244), para referirse a las distintas posibilidades de subdivisión en semicorcheas de la unidad de negra con punto en un compás compuesto con denominador 8. Esto llama la atención, debido a que habitualmente el sufijo “illo” hace referencia a figuras irregulares, como lo sería si éste se presentara dentro de una unidad de tiempo “negra”.

La discografía es extensa. Debido a que está inserta en un manual, sería positivo que en una futura edición pudiera ir acompañada de algunas sugerencias metodológicas, ya que su presencia indica que fue utilizada con propósitos pedagógicos y que se efectuaron diversas actividades con ella. Asimismo, se sugiere que incluya, además de la información acerca del grupo que difundió la música (específicamente en el caso de la música popular), a los autores o la proveniencia de la música, si es de tradición popular sin autor conocido.

Un mérito especial lo constituye el énfasis de la autora en los problemas propios de la interpretación vocal e instrumental. Ellos están presentes a lo largo de todo el libro y están referidos a manera de ejemplo a los ataques de cada instrumento en los ejercicios, a las versiones sugeridas en diferentes tempi, a las sugerencias de combinaciones específicas de familias instrumentales, a la aplicación de agógica, dinámica y articulación de acuerdo a los ensambles instrumentales sugeridos, o a la percepción interna de los pulsos en cada ejercicio. Todos estos aspectos siempre favorecen la audición, reflexión y vinculación del estudiante con su quehacer cotidiano musical y hacen de cada ejercicio un aprendizaje significativo, que va más allá de la mera suma de valores rítmicos, para convertirlos en pequeñas piezas musicales.

El ritmo es tratado aquí a partir de variadas técnicas o procedimientos musicales, tales como el uso de ostinatos (ejercicios 27, 115, entre otros), imitaciones (ejercicios 82, 94, 103, entre otros), uso de estilo antifonal (ejercicios 71, 72, 126, entre otros), estilo responsorial (ejercicios 15, 26, 95, 113, entre otros), estilo salmódico (ejercicios 15, 26, 30, 50, 95, entre otros), o al trabajo en hoquetus, en que al repartir un ritmo o una secuencia de ritmos determinados entre dos o más intérpretes, se promueve la precisión rítmica y la audición mutua entre los ejecutantes (ejercicios 107, 112, 124, entre otros). Todo esto sin duda otorga a cada ejercicio un valor adicional, lo que promueve una ejercitación entretenida y dinámica para el estudiante.

Puro Ritmo es un texto altamente recomendable para docentes especializados en lenguaje musical y para estudiantes de música en general. Promueve la participación activa y creativa de sus lectores en el aprendizaje del ritmo, integra cuidadosamente a todos los componentes de la música, por lo que cumple el propósito fundamental de este trabajo: aprender música haciendo música.

Tania Ibáñez Gericke
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile
taniaig@gmail.com

Gustavo Goldman. *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2008. 252 pp. Incluye ilustraciones y ejemplos musicales.

La investigación que Gustavo Goldman nos presenta (la segunda sobre este problema)¹ abarca los procesos históricos que explican –y evidencian– la eminente participación de la población traída del África y su descendencia, en la conformación del ámbito musical y danzario del tango rioplatense entre 1870 y 1890. Para ello describe relaciones o series de conexiones –sociales, culturales, históricas y musicales– que incidieron en el desarrollo de la música/danza tango. Se ocupa, en la explicación, del uso e integración de los repertorios de las comparsas carnavalescas de las sociedades de negros, como parte de las estrategias de representación simbólica de los afrodescendientes en Montevideo durante la década de 1870. Sin desprenderse del análisis musical y textual en *Lucamba* se demuestra la relación histórica y musical entre tres ritmos que gozaron de gran popularidad en el siglo XIX (ilustrando la explicación con ejemplos musicales), que además son tradicionalmente asociados a lo

¹; *Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Perro Andaluz Ediciones, 2003 [1997].

afrodescendiente en la música latinoamericana –tango, milonga y habanera. Aunque siempre con la precaución de tener en cuenta el problema del uso ambiguo de nombres para prácticas danzísticas y musicales que así como sus contextos y situaciones de ejecución, cambian paulatina y progresivamente.

Goldman escudriña la participación de los afrodescendientes en la sociedad rioplatense, a través de instituciones que los reunían en torno a su identidad étnica, para participar en las formas de sociabilidad urbanas en medio de lo que denomina una encrucijada estética y ética, de integración o resistencia a la sociedad globalizadora. Propone situar el análisis en esa encrucijada, en las maneras en que los “negros criollos reinterpretaron trazos de africanidad, en cómo adoptaron, apropiaron y transformaron los repertorios musicales” (p. 8) que les imponía la sociedad (por la vía de la moda), o sea, cómo los integraron o los resistieron. El éxito en esta tarea resulta en actualizar y profundizar el conocimiento del aporte de los afrodescendientes en la sociedad uruguaya, en el ámbito musical/danzario en el que esos aportes son marca fuerte de identidad en la historia de Uruguay, que es el objetivo propuesto para *Lucamba*.

Los tres primeros capítulos Goldman los dedica al examen desde una perspectiva sociohistórica de las formas de asociación y organización (la composición y organización de las coloniales salas de nación, los modernistas clubes y sociedades de negros) de los afrodescendientes (cap. 1); la relación de éstas con las comparsas carnalescas de negros y su composición (cap. 2) y los hábitos e instituciones danzarias de la ciudad en general –o sea, bailes de sociedad, bailes de sociedad de color, bailes públicos– (cap. 3). Todos ellos sirven para encuadrar la participación en el carnaval montevidiano de los afrodescendientes, a la vez que comprender las confluencias, disputas y encuentros de grupos/clases sociales en aquel Montevideo musical y danzante.

Paso seguido, en otros tres capítulos se ocupa del repertorio de las sociedades carnalescas y sus comparsas. Aborda, primero, la arista mayor del proceso de conformación de los repertorios desde su ligazón con los bailes, salones y tertulias montevidianas (cap. 4), en un espacio fronterizo ambiguo, “entre la moda y la creación”, de confluencia de actores de clases y sectores sociales diferentes (p.108), en torno a la polca, el chotís, la mazurca, el vals, la habanera, y la danza. En ese proceso, o en este espacio, se presenta crucial que hayan sido sólo las comparsas de negros las que integraron una música llamada “tango” (el autor llamará “tango de comparsa”). Allí también se da cuenta del rol de los afrodescendientes como compositores para bailes y comparsas. La segunda arista, menos profunda, es la participación en el carnaval de las comparsas de “Negros de Humo” (cap. 5) –o “negros falsos”–, compuestas por blancos de Montevideo y por negros de la otra orilla del Río de la Plata. Este hecho, sostiene Goldman, reafirma la vinculación Montevideo/Buenos Aires al mismo tiempo que (por ser en parte la mirada y representación por los blancos de lo africano) permitió y “legitimó la paulatina incorporación de valores de africanidad” en el carnaval (p. 117). Finalmente, sobre la conformación del repertorio, Goldman discute (cap. 6) la inclusión de la habanera –o danza– y el tango dentro de los repertorios de las comparsas de negros, como parte del fenómeno de circulación atlántica de compañías de zarzuela y de músicos entre España, Cuba, Río de Janeiro, Río de la Plata, junto a las músicas en la época. Circulación que derivó en adaptaciones criollas, dentro de las cuales Goldman destaca la adopción y reafirmación del patrón habanera como representativo de lo afroamericano.

El estudio continúa con otras tres secciones que analizan rasgos específicos del tango. Sobre la base de un enfoque de lo textual (cap. 7), el autor de *Lucamba* demuestra que por su contenido temático-ideológico (situación de los negros en la sociedad, crítica política, igualdad racial, unidad de la comunidad negra), las canciones de las comparsas de negros se emparentan con los discursos de prensas y clubes de afrodescendientes y, formalmente, con algunas piezas teatrales (zarzuelas españolas) o incluso *minstrels*. La segunda sección (cap. 8) presenta en profundidad la hipótesis de la participación de los afrodescendientes en la conformación del tango y discute la vinculación entre nombres de prácticas y géneros –o ejemplares de ellos: tango, milonga y candombe. Ellos denotaban primero actividades particularmente de los afromontevidianos, y fueron decantando paulatinamente para nominar especies y géneros musicales concretos, empero asociados a esas actividades. El capítulo 9 es el más enjundioso. Debate las apropiaciones y reelaboraciones de estilos adoptados e impuestos por la moda y la sociedad montevidiana en la música de las comparsas de negro, en las que el término *tango* equivalía a la habanera y danza cubana. El análisis musical expuesto apunta a la pregunta sobre cómo la adopción de la habanera (o tango cubano) supuso, o no, la transferencia de la memoria y experiencia musical de los afrodescendientes montevidianos. La respuesta de Goldman afirma que en los textos y en lo musical hubo elementos que compatibilizaron las músicas de moda con la memoria y la experiencia musical afromontevidiana. En consecuencia, explora relaciones de semejanza

(rítmica, organología, temáticas) entre los géneros de las comparsas de carnaval (tango, habanera, candombe), cuya constancia –explica– es resultado de procesos de reapropiación, incorporación y elaboración musical. Ejemplos claros para esta argumentación son el patrón tango –vértebra rítmica de la habanera, el tango y el tango cubano; la presencia de la relación 3+2 tanto en sentido horizontal (relación sesquiáltera o hemiola) como vertical (tres contra dos), o el desplazamiento de los acentos. Finalmente, teniendo en cuenta que son determinantes los momentos de apropiación y las vías de circulación de ritmos afroamericanos, el autor afirma que estas similitudes, en ese contexto, mantuvieron vigente parte de la memoria y experiencia musical de estos “agentes de este ‘sincretismo’ musical y danzario”, y dieron continuidad a principios musicales, en medio de los cambios culturales sucedidos con la modernización de Uruguay en la década de 1860 (pp. 183-184).

Antes de concluir la investigación, y sustentado en los datos e interpretaciones precedentes, Goldman se permite añadir algunas críticas historiográficas a los estudios antecesores sobre los afrodescendientes montevidianos (prejuicio cultural, mirada estática folclorizada, simplificación y homologación de los términos ‘tango’ y ‘candombe’, por ejemplo), a medida que expone y debate la coreografía del tango de comparsa. A la par que emplea acertadamente las escasas fuentes, desdibuja la coreografía sempiterna del golpe pélvico entre filas distantes de bailarines, para erigir parejas bailando, también abrazadas, en diversidad de movimientos que, como coreografía, forjan una “inestabilidad profundamente creadora” (p. 193).

Lucamba concluye, entonces, con la reiteración de los puntos claves que aporta esta investigación, no sólo para valorar los aportes musicales de este grupo sociocultural, sino que también su participación en la construcción de la sociedad que integraron. Primero, debate acerca de la mirada simplificadora de lo afroporteño o negación de su aporte al tango rioplatense. Segundo, comprobación de la permanencia de una memoria musical relacionada con sus lugares de origen y vinculada a espacios de producción simbólica, i.e. las Salas Africanas de Nación. Tercero, diversidad de espacios y corrientes de pensamiento que incidieron en las representaciones simbólicas de los afrodescendientes (salas de nación, clubes, comparsas de carnaval) cuya interacción incidió en el sincretismo musical abordado. Cuarto, constatación de participación evidente de los afrodescendientes (*no* africanos) en lugares y contextos en los que sucedieron procesos de transformación de repertorios tanto impuestos por la moda como provenientes de su memoria, en los que se enmarca el tango rioplatense. Quinto, la evidente ejecución en los repertorios de las sociedades de negros del carnaval, hacia 1870, de un producto musical y danzario llamado “tango” con rasgos coincidentes con el tango rioplatense que irrumpiría décadas más tarde. Por ello, Goldman es contundente y sanciona como impropio negar el aporte (no exclusivo) de los afrodescendientes en la configuración del tango.

Además, hay de destacar el trabajo recopilatorio y documental que sustenta la obra de Goldman, el cual es demostrado –además de los numerosos ejemplos musicales y citas que son puestos acertadamente en el cuerpo del texto– en el último quinto del libro, compuesto por la generosa transcripción de casi 60 textos de canciones de comparsas de negros, la amplia bibliografía consultada, los catálogos de partituras y de los manuscritos empleados.

Este estudio tiene, también, un marco teórico sólido, fundado en un convincente uso de autores y teorías tanto musicológicas como de las ciencias sociales, que estimula la lectura y el reflote de ideas, preguntas, hipótesis y rutas para la investigación. Esto se refleja por ejemplo en una buena aproximación para salvar la valla teórica que se le presenta al observador cuando en el contexto que analiza, el objeto de estudio se difumina al emplear la misma palabra para denominar la práctica musical-danzaria amplia y, al mismo tiempo, contenidos musicales específicos tal como sucede con el tango, candombé y milonga. O asimismo en la descripción, a partir de estudios de musicólogos africanos contemporáneos –y también estadounidenses y americanos– de posibles constantes entre la música africana y afroporteña. No obstante que vale hacerse la pregunta –y resaltar la poca cautela epistemológica de Goldman al respecto– acerca de los anacronismos que allí se puedan alojar. También se le puede reparar que no haya escogido ni aclarar un concepto analítico unificado para analizar el proceso creativo-formativo detrás del tango, y en cambio utilice casi caprichosamente conceptos como sincretismo, adaptación, asimilación, apropiación, reelaboración, por listar unos pocos. Y esto último se agrava por el hecho de que su enjundioso análisis (histórico, social y musical) podría llevar a Goldman más allá y cristalizar, o proponer, al menos los rasgos con los que define cada caso (sincretismo, adaptación, asimilación, apropiación, etc.), si no tanto como *un* concepto marco para entender el proceso de conformación de la especie musical (y danzaria).

En todo caso, la perspectiva culturalista con que Goldman instala el problema de las prácticas musicales afromontevideanas del segundo tercio del siglo XIX como crisol identitario resulta esclarecedora y completa. Además de nutrir el estudio del aporte de los afrodescendientes en la conformación de la música en América, este estudio hace olvidar, o poner en tela de juicio, el cliché que trata de encontrar en un lugar geográfico, o en un grupo cultural reducido, 'el origen' de bienes simbólicos que, más bien, parecen fraguarse en relaciones transculturales o transterritoriales. Pero si Goldman aborda esta cuestión, simultáneamente anida la curiosidad en el lector, pues queda bastante por comprender acerca de la circulación, apropiación y reelaboración de músicas/danzas en nuestro continente (para comenzar).

Antonio Tobón Restrepo
Historiador, Musicólogo, Colombia
antonio.tobon@gmail.com

PARTITURAS

Michel Bert. *Dodici Studi per chitarra*. [Collezione di Studi per Chitarra a Cura di Bruno Giuffredì]. Milán: Edizioni Musicali Sinfonica, 2009. 32 pp. Incluye CD.

Compositor y guitarrista, Michel Bert nace en Santiago de Chile el año 1976, ciudad en la que se forma musicalmente y recibe influencias tanto del jazz y el flamenco así como de la academia europea tradicional.

Tal como se señala en su sitio web², Bert ha escrito y grabado diversas obras como *Impromptu*, *Il Mistero di Vincenzo Poggi*, *Rituale all'Alba*, *Olas verdes*, *Cueca*, *Paseo nocturno*, *Micro sequenza di scordatura*, *Presenza*, todas ellas publicadas por la casa editorial VP Music Media (Italia)³. Con esta editorial con la cual también ha realizado una publicación de las obras del compositor argentino Juan Alais (1844-1914), editadas inicialmente por Carlos Schnockel hacia 1870 y luego por el español Francisco Núñez (constructor de guitarras y fundador de la Antigua Casa Núñez, Buenos Aires). Por otra parte, el año 2008 firma un contrato de publicación con la editorial australiana Reed Music para la impresión de varias obras para saxofón y guitarra.

Dentro de su abundante producción para guitarra, Michel Bert cuenta con doce estudios editados en Milán en noviembre del año 2009 por Edizioni Musicali Sinfonica, en una presentación que también incluye un disco compacto con la grabación de dichas obras ejecutadas por su propio autor.

El origen de los *Dodici Studi per chitarra* se encuentra en diversos conceptos creativos, estéticos y técnicos discutidos el año 2007 por Michel Bert y su amigo Marco Bazzotti, reconocido investigador de la guitarra, quien además le plantea la intención de una ulterior publicación.

Comienza así un proceso creativo que el compositor describe de la siguiente manera:

"Comencé a escribir entonces pequeñas piezas heterogéneas entre sí, en las que todo está en función de las propuestas musicales implícitas en cada una de ellas. A su vez ellas plantean variadas dificultades interpretativas en cuanto a la métrica, el contrapunto, la armonía, etc., lo que convierte el desarrollo técnico en un desafío necesario para poder abordar y llevar el discurso escrito al plano sonoro.

En esta colección de estudios, además de inventar, fantasear y re-digerir sonoridades de músicas de los siglos XIX y XX, utilizo evocaciones a danzas indígenas americanas (como en el caso del *Studio V*), y rindo un pequeño homenaje (a mi manera) a dos compositores del romanticismo: N. Paganini y F. Chopin".

Estos estudios fueron dedicados al *luthier* chileno Eduardo Moreno Moore, quien en algún momento apoyó al compositor en varios de sus instrumentos.

²<http://www.michelbert.scd.cl>

³<http://www.vpmusicmedia.com/>